Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras

Bruno Lima Oliveira

A autoficção no campo da escrita de si: a construção do mito do escritor em *Nove noites*, de Bernardo Carvalho, e outros procedimentos autoficcionais na prosa brasileira contemporânea

Rio de Janeiro
2010

Bruno Lima Oliveira

A autoficção no campo da escrita de si: a construção do mito do escritor em *Nove noites*, de Bernardo Carvalho, e outros procedimentos autoficcionais na prosa brasileira contemporânea

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Brasileira.

Orientadora: Prof.ª Dr.ª Ana Cláudia Viegas

Rio de Janeiro

2010

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

C331 Oliveira, Bruno Lima.
A autoficção no campo da escrita de si: a construção do mito do escritor em Nove noites, de Bernardo Carvalho, e outros procedimentos autoficcionais na prosa brasileira contemporânea / Bruno Lima Oliveira . – 2010.
107 f.

Orientadora: Ana Cláudia Coutinho Viegas.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Carvalho, Bernardo, 1960- . Nove noites – Teses. 2. Autobiografia na literatura – Teses. 3. Autobiografia – História e crítica – Teses. 4. Ficção brasileira – Teses. I. Viegas, Ana Cláudia Coutinho. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-312.6

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação

_____ _____
Assinatura Data

Bruno Lima Oliveira

A autoficção no campo da escrita de si: a construção do mito do escritor em *Nove noites*, de Bernardo Carvalho, e outros procedimentos autoficcionais na prosa brasileira contemporânea

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Brasileira.

Aprovada em 29 de março de 2010

Banca examinadora:

_____
Prof[a]. Dr[a]. Ana Cláudia Viegas (Orientadora)
Instituto de Letras da UERJ

_____
Prof. Dr. Italo Moriconi
Instituto de Letras da UERJ

_____
Prof[a]. Dr[a]. Diana Irene Klinger
Instituto de Letras da UFF

Rio de Janeiro

2010

DEDICATÓRIA

À Maria Eugênia
e à Maria Antônia,
minhas princesinhas

AGRADECIMENTOS:

À Prof.ª Dr.ª Ana Cláudia Viegas, pela orientação de todos os momentos e por me apresentar à autoficção;

Ao Prof. Dr. Italo Moriconi, pela convivência prazerosa e pelo aprendizado;

Aos Profs. Drs. Flávio Carneiro, Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo, Carlinda Fragale Pate Nuñez, Fátima Cristina Dias Rocha, Ana Cláudia Viegas e Francisco Venceslau dos Santos, por nossos diálogos;

Ao Prof. Dr. Júlio França, pela leitura atenta do meu pré-projeto;

Aos colegas Carlos Eduardo Louzada, Renan Ji, Tiago Barros, Rafaella Lemos, Adriana Lunardi, Ana Amélia e Lúcio Branco, por tornarem a pesquisa mais prazerosa;

Aos surpreendentes e talentosos orientandos de Iniciação Científica do Prof. Dr. Italo Moriconi, Mauro Siqueira, Bruna Mitrano e José Alexandre Oliveira, por ampliarem minhas leituras da literatura brasileira contemporânea;

Aos queridos amigos Léo Davino, Josi Marinho e Marcela Nascimento, sempre presentes;

Ao Jorge Fernando, amigo dos tempos da UFF, e à Jaque Leal, amiga e escritora talentosa;

A meus pais e a meu irmão, pelo apoio;

À Elisa, pelo amor, incentivo e compreensão;

À Maria Eugênia e à Maria Antônia, agradeço, também, me desculpando pelas horas infindas que eu me privei das brincadeiras para poder concluir esta dissertação.

RESUMO

OLIVEIRA, Bruno Lima. *A autoficção no campo da escrita de si:* a construção do mito do escritor em Nove noites, de Bernardo Carvalho, e outros procedimentos autoficcionais na prosa brasileira contemporânea. 2010. 107 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

A literatura brasileira contemporânea apresenta como uma de suas características o "retorno do autor", explicado pela participação do escritor, no século XXI, no circuito midiático. A presença assídua de escritores em programas de rádio e televisão, em lançamentos de livros, em feiras literárias, em palestras e congressos etc. confere-lhes uma identidade imagética suficientemente forte para despertar nos leitores o desejo por conhecer mais amiúde o que eles têm a dizer para além do texto literário. Sua participação como personagem literário, no entanto, apesar de conter referências autobiográficas, está longe de representar uma "verdade" biográfica, mas, ao contrário, cria uma aura de indecisão a respeito das referências narradas. A autoficção, desse modo, seria uma crítica à noção de sujeito e ao demasiado apelo do real em nossos dias. Bernardo Carvalho é um autor exemplar de uma escrita autoficcional. *Nove noites* é um romance que, além de fornecer signos extratextuais importantes para a construção de uma identidade autoficcional, textualmente baralha os conceitos de verdade e mentira, ficção e realidade, resultando num texto híbrido, característico da mitificação a que se submete o autor contemporâneo. O presente trabalho, preocupado em ofertar uma novidade para os estudos literários, amplia o *corpus* analisado e não se limita à análise do já canônico Bernardo Carvalho. Sete outros autores somam-se a este para uma maior abrangência do panorama da literatura brasileira contemporânea. Clarah Averbuck, Milton Hatoum, Ivana Arruda Leite, Marcelo Mirisola, Cíntia Moscovich, João Gilberto Noll e Silviano Santiago completam a pesquisa em torno da autoficção.

Palavras-chave: Autoficção. Autor. Autobiografia. Realidade. Ficção.

ABSTRACT

The contemporary Brazilian literature presents as one of its features the “return of the author”, explained by the participation of the writer, in the twenty-first century, in the media circuit. The constant presence of writers in radio and television programs, book launches, literary fairs, lectures and conferences etc. gives them an imagery identity strong enough to awaken in readers the desire to know in a more detailed way what they have to say beyond the literary text. His participation as a literary character, however, although it contains autobiographical references, it is far from being a "true" biography, but, instead, it creates an aura of indecision about the narrated references. The autofiction thus would be a criticism of the notion of subject and the exaggerated appeal of the real today. Bernardo Carvalho is an example of an author writing autofiction. *Nove noites* is a novel that, in addition to providing important extratextual signs to build an autofictional identity, literally shuffles the concepts of truth and lie, fiction and reality, resulting in a hybrid text, characteristic of myth-making submitted by the contemporary author. This work, concerned about offering something new to literary studies, extends the *corpus* analysis and it is not limited to the analysis of the already canonical Bernardo Carvalho. Seven other authors are added to him for a more comprehensive panorama of the contemporary Brazilian literature. Clarah Averbuck, Milton Hatoum, Ivana Arruda Leite, Marcelo Mirisola, Cíntia Moscovich, João Gilberto Noll and Silviano Santiago complete the search about the autofiction.

Keywords: Autofiction. Author. Autobiography. Reality. Fiction.

SUMÁRIO

	***EU* NO ESTUDO DA ESCRITA DE SI**	9
1	**A ESCRITA DE SI: GENEALOGIA**	15
2	**BREVE PANORAMA DA PRIMEIRA PESSOA EM NOSSA LITERATURA**	25
3	**A MORTE E O RETORNO DO AUTOR – A AUTOFICÇÃO**	38
4	**A AUTOFICÇÃO NO CAMPO DA ESCRITA DE SI: *NOVE NOITES*.**.....	55
4.1	**Para a produção da ficção a matéria-prima é a verdade**	55
4.2	**O autor e seu duplo: o narrador autoficcional**	64
4.2.1	O narrador autoficcional: tipologia	72
4.3	**A estética autoficcional**	76
5	**A AUTOFICÇÃO PARA ALÉM DE *NOVE NOITES***	82
5.1	**Do *blog* para a obra impressa: o percurso autoficcional de Clarah Averbuck**	82
5.2	**O mito de Milton Hatoum**	86
5.3	**O universo multimidiático de Ivana Arruda Leite**	88
5.4	**A fusão autoficcional de Marcelo Mirisola**	90
5.5	**A redenção autoficcional de Cíntia Moscovich**	92
5.6	**O autor e seu duplo: o *work in progress* de João Gilberto Noll**	94
5.7	**As histórias mal contadas de Silviano Santiago**	96
6	**ÚLTIMAS PALAVRAS**.....	100
	REFERÊNCIAS	102

EU NO ESTUDO DA ESCRITA DE SI

Nada mais apropriado para uma pesquisa sobre as escritas de si – em especial a autoficção – do que dedicar um espaço para que a *minha* primeira pessoa se manifeste. Aproveito as próximas linhas para confessar os motivos que me levaram a me debruçar sobre a autoficção e a literatura brasileira contemporânea.

Graduado em Letras pela UFF em 1998, obtive uma formação essencialmente formalista. Para mim, nenhuma informação extratextual merecia destaque, pois o texto literário fornecia todas as respostas de que precisássemos. Desse modo, para o então iniciante na vida acadêmica, uma obra era lida e reconhecida do título ao ponto final. Dados biográficos do autor que pudessem servir como auxílio para o entendimento textual eram rechaçados sob a justificativa da literatura ser uma arte autônoma, inauguradora de uma nova realidade, plena e definitiva. Era admitida, apenas, a contextualização histórica da obra, de maneira a se reconhecer nela suas características que a situassem nesta ou naquela corrente filosófica e seu respectivo *ismo*. Em todo caso, a identificação de uma obra a uma escola de época não substituía a análise que se deveria fazer do texto, recurso indelével. Com essa certeza recebi meu diploma e me distanciei da academia por longos nove anos.

Apenas em 2007 retomei um estudo mais sistemático da literatura, numa pós-graduação *latu sensu* na UERJ. A ementa do curso era *Figurações do eu: escritas em primeira pessoa dos oitocentos à atualidade*. Logo no primeiro dia de aula, fiquei surpreso com a insistência da professora em correlacionar referências autobiográficas no texto literário. Fiquei confuso sobre a necessidade, para se entender o texto, de se saber da vida empírica do autor. A literatura já não mais formava uma nova realidade, transcendendo a realidade estabelecida? Aula após aula, insistíamos em detectar referências autobiográficas no texto de ficção, como se elas fossem imprescindíveis para a elaboração de significados. Eu estava, enfim, apresentado à autoficção.

O primeiro contato que travei com uma obra autoficcional, entretanto, antecedeu a apresentação teórica da mesma. Eu lera *Nove noites*, de Bernardo Carvalho, ignorando se tratar de uma autoficção. Eu não conhecia o autor, não dispunha de quaisquer informações biográficas suas, e o li como sempre lera: formalisticamente[1]. Nem mesmo as fotografias no interior da narrativa me fizeram suspeitar da forte presença *realista* e referencial no romance.

---

[1] Ao longo deste trabalho, o que se entende por *leitura formalista* é uma leitura imanente do texto, ou seja, não me refiro, necessariamente, aos formalistas russos, que apresentam diferentes tendências para a compreensão do texto literário. Aqui, o termo “formalismo” refere-se à imanência da obra literária.

Devo acrescentar, para justificar minha leitura formalista, que a minha edição do romance era uma edição de bolso, sem a famosa fotografia do autor ao lado de um índio na orelha do livro[2]. Quando finalmente reli o romance, livre da minha ignorância, constatei se tratar de uma outra leitura completamente diferente da primeira, e me interessei em buscar algumas respostas para a minha constante inquietação. Ou eu não sabia mais o que era literatura, ou havia alguma coisa de muito suspeito na produção contemporânea. Ainda era difícil aceitar a ideia de que, para o texto ser inteligível, fazia-se necessário recorrer ao extratexto.

Do alto de minha arrogância, decidi desenvolver uma pesquisa mais aprofundada sobre a autoficção para provar que ela proporciona um prejuízo estético à literatura (?!). Arregacei as mangas e iniciei leituras obsessivas de textos autoficcionais para ratificar minha nova teoria: se o texto não mais se bastava, esteticamente a prejudicada era a literatura. Por que deveríamos abrir a porta da ficção[3] para a realidade[4]? Esta era já conhecida de todos, devendo permanecer maculada longe dos territórios ficcionais.

À medida que fazia minhas leituras da produção brasileira contemporânea, prosseguia a pós-graduação. No decorrer das aulas, reli várias obras sob uma nova luz teórica. A sempre prazerosa literatura de Machado de Assis foi relida, mas agora a presença do bruxo no universo ficcional parecia ser inconteste. Nomes conceituados da crítica literária afirmavam ser possível reconhecer, no velho Aires, a *persona* de Machado de Assis. Comecei a olhar com mais carinho e menos preconceito para a figura autoral no seio ficcional. Se por um lado sentia-me com mais boa vontade em relação à autoficção e às demais formas de escrita de si, por outro ainda pesava sobre mim anos e mais anos de formação formalista.

Foi no momento que organizei minha pesquisa em capítulos, agora já no curso de mestrado, que pude dar-lhe consistência e minhas respostas começaram a ser respondidas. Após a releitura de escritores oitocentistas como Machado, Alencar e outros, perguntei-me como nunca havia atentado para a importância da escrita em primeira pessoa nestes autores. Isso ainda não equivalia a falar em autoficção, mas me causava espanto não ter dado atenção a essa característica. As perguntas que eu me fazia eram: “Desde quando podemos falar numa escrita de si?” “Desde quando a primeira pessoa recebeu destaque na produção textual?” Com a finalidade de responder a estas questões, recorri, inicialmente, a Foucault [1992] e dei início a meu primeiro capítulo: *A escrita de si: genealogia*.

---

[2] No capítulo referente à análise do romance, comentarei a dupla leitura que se pode fazer de um texto autoficcional, dependendo do pacto que se estabelecer com o leitor. Os signos extratextuais do romance assumem importância capital para a formação de significados do leitor.

[3] Ficção deve ser compreendida, aqui, como fabulação, criação, invenção, um texto desvinculado dos fatos empíricos.

[4] Não tenho a intensão de me aprofundar teoricamente no conceito de realidade, portanto o termo “realidade” será aplicado, ao longo deste trabalho, como antônimo de ficção, isto é, como alguma coisa que de fato aconteceu, verificável.

O estudioso francês dizia, em *O que é um autor?*, que na cultura greco-romana os escritos espirituais, os *hypomnemata* e as correspondências já anunciavam o eu textual. Porém, em nenhum destes três casos ainda era possível falar em escrita de si, por mais que se guardassem afinidades. A explicação é fornecida por Costa Lima [1986], que esclarece que não se pode falar em autobiografia ou em qualquer outra forma de escrita do eu sem os conceitos de indivíduo e de literatura, ausentes na cultura greco-romana, sob o risco de anacronismo. Para o crítico, apenas com as *Confissões* de Rousseau é possível falarmos em autobiografia e em escrita do eu, pois o homem do século XVIII já havia adquirido a noção de individualidade. Uma vez delimitado o texto fundador de uma escrita de si como a entendemos hoje, convidei as reflexões de Philippe Lejeune [2008], especialista em autobiografia e que dedicou toda a sua carreira aos estudos da primeira pessoa. Eu acreditava que, para se estudar a contento a autoficção, era necessário um domínio razoável do conceito de autobiografia, gênero com o qual a autoficção dialoga, ultrapassando-o.

Concluída a pesquisa da gênese da escrita de si, julguei oportuno empreender a mesma investigação, mas agora restrito à literatura brasileira. Desse modo, eu, em um só golpe, atingiria dois coelhos. Primeiro eu corrigiria minha displicência em não dar atenção para o grande número de textos em primeira pessoa em nossas letras; segundo, me concentraria na literatura brasileira, de maneira a dar sustentação para a produção contemporânea. Como nosso universo ficcional é muito amplo, rico e complexo, limitei seu alcance selecionando três momentos a serem analisados. O primeiro foi a retomada de Machado de Assis, nosso maior nome literário. De seus cinco romances da sua fase madura, quatro são escritos em primeira pessoa, sem falar na sua intensa produção cronística; em seguida elegi o Modernismo, devido a sua importância como movimento de vanguarda. O autor escolhido foi Graciliano Ramos, que, de dezenove livros publicados, escreveu apenas quatro de ficção – e três em primeira pessoa –, e o restante são livros memorialísticos; finalmente, escolhi a geração de 70, os ex-exilados, para integrar a pesquisa, pois, mais do que escreverem sobre si, autores como Fernando Gabeira escreviam sobre toda uma geração.

Este segundo capítulo, intitulado *Breve panorama da primeira pessoa em nossa literatura*, foi muito importante para a minha pesquisa porque pude verificar quão descabida era a minha implicância com a presença autoral em nossas letras. Paulatinamente ia me rendendo à autoficção e a minha tese sobre prejuízo estético cedia lugar para uma simples nova figuração estética, nem melhor, nem pior, apenas diferente.

Eu me encontrava num ponto da pesquisa já reconciliado com a autoficção. Não mais buscava provar, infantilmente, como as referências autobiográficas e demais alusões à

realidade maculavam a ficção. Começava a nascer em mim o desejo de me aprofundar mais na pesquisa, agora como leitor entusiasta. Para isso, urgia compreender por que a autoficção se tornou uma modalidade tão em voga na contemporaneidade. Quais seriam as causas do retorno do autor, morto há tanto pelos estruturalistas e formalistas? E que autor seria este que retorna?

O terceiro capítulo – *A morte e o retorno do autor – a autoficção* – surgiu de maneira a suprir o arcabouço teórico necessário para a pesquisa. Para pensar por que Bernardo Carvalho declarou, em entrevista, que o que o motivara a escrever *Nove noites* foi a demanda do público, o anseio de seus leitores por histórias baseadas em fatos reais, precisei entender como funciona a nossa sociedade midiática, de forte apelo imagético, de modo a espelhar, na literatura, a realidade.

Constatei que vivemos num tempo em que predomina o interesse pela intimidade alheia. Na literatura, cresce o número de autobiografias, entrevistas, memórias, cartas editadas; na mídia televisiva, programas como *reality shows* recebem muita audiência, num processo de espetacularização da intimidade jamais visto. A realidade, desse modo, mesmo que em alguns casos relativizada e *encenada*, recebe cada vez mais a apreensão do público. Caminhando pelas ruas, o indivíduo pós-moderno, sob a justificativa da segurança, é filmado a todo o momento; no espaço doméstico, local outrora reservado ao recato e à intimidade, *webcams* oferecem a um interlocutor virtual uma imagem real, eliminando qualquer dúvida sobre a identidade de quem se comunica pela internet. Essa "invasão" da realidade em várias frentes, inevitável no século XXI, chega também à literatura.

É a literatura, inclusive, a primeira incentivadora dessa irrupção realista. Com o romance burguês, enquanto gênero, a vida da burguesia passou a ser mimetizada e transferida do ambiente doméstico e público para as páginas da ficção. Para que fosse outorgada à literatura verossimilhança, mister era que ela se aproximasse o máximo possível da realidade. Anos mais tarde, o cinema, como poderosa engrenagem da Indústria Cultural, reforça o apelo do real, que adquire, com a televisão, uma configuração inapelável. A velocidade dos meios de comunicação atuais e seus aparatos tecnológicos garantem ao telespectador a notícia em tempo real, precisa, inquestionável e verdadeira.

É nesse cenário que o autor, agora indissociável da cultura midiática, retorna para a literatura. Mas seu retorno não pretende transferir a realidade *tout court* para as páginas da ficção. O autor que retorna é antes uma provocação e uma crítica do imediatismo realista, sem qualquer autoridade sobre o texto, sendo apenas mais um personagem ficcional. Diferentemente do eu da autobiografia, o narrador autoficcional não pretende revelar uma

verdade biográfica a seus leitores. É completamente impossível saber se as situações narradas na autoficção, por mais que tenham respaldo autobiográfico, realmente aconteceram ou são pura invenção. Ao fazer de si um personagem autoficcional, o autor está construindo um mito de si próprio, que não é verdadeiro nem falso. Para Diana Klinger [2007], essa indecidibilidade em torno da biografia autoral é uma crítica à noção de sujeito. Este não é mais linear, único e total, passando a ser híbrido, fragmentado e indefinível.

Após fundamentar teoricamente minhas argumentações, pude dar início à parte mais prazerosa da pesquisa: a análise do romance. *Nove noites* foi lido e relido de maneira a que eu pudesse analisar os fatos reais presentes na ficção. São inúmeras as referências a personagens e acontecimentos históricos. Achei mais conveniente, antes de analisar o narrador autoficcional, falar sobre a realidade no romance porque, de acordo com Hal Foster [1996], o retorno do autor é uma das facetas do retorno do real. Sedimentada a realidade no espaço ficcional e suas consequências, brinquei de detetive para tentar descobrir o que correspondia à verdade biográfica no romance. Investigação impossível de lograr êxito. Para finalizar, refleti sobre a estética autoficcional, apaziguando-me com minha formação acadêmica.

Neste ponto, a pesquisa estaria concluída não fosse por uma questão fundamental, para mim, pelo menos. Eu desejava apresentar, ao fim do curso de mestrado, uma pesquisa original, que oferecesse certo ineditismo, alguma novidade para a Academia. Durante os dois anos do curso, me dei conta de que Bernardo Carvalho é um autor demasiadamente estudado pela Academia. São inúmeras as teses de doutorado e as dissertações de mestrado, sem falar nos incontáveis artigos publicados em revistas especializadas, que abordam o autor e *Nove noites*. Desse modo, minha dissertação, por melhor que estivesse, seria apenas mais uma que se somaria ao manancial bibliográfico sobre o autor. A saída para esse impasse foi dada pelo Prof. Dr. Italo Moriconi, a quem agradeço muitíssimo, ao me sugerir que eu dedicasse um capítulo para outros escritores, menos conhecidos, mas que também fazem autoficção. Assim, eu poderia analisar que novos rumos o gênero estaria tomando, me distanciando do já canônico Bernardo Carvalho e alcançando um quê de novidade para a pesquisa.

Meu quinto capítulo nasceu como uma corruptela da sugestão inicial do professor. Ao invés de selecionar apenas autores de ainda não muita expressão na Academia, incorporei também autores consagrados, por pura afinidade e deleite, como Silviano Santiago e suas *Histórias mal contadas*, preferindo deixar para uma pesquisa futura, no doutorado, uma pesquisa mais pormenorizada sobre *blogs* e autoficção. A geração blogueira (sem querer entrar em polêmica com o termo) merece um estudo mais sistemático, ao produzir textos inicialmente na internet para posterior publicação impressa, e todas as consequências dessa

nova prática de labor literário. Os autores selecionados que se uniram ao Silviano Santiago foram Clarah Averbuck (nome indispensável ao se estudarem *blogs*), Milton Hatoum, Ivana Arruda Leite, Marcelo Mirisola, Cíntia Moscovich e João Gilberto Noll. Sete autores para assegurar a cabala.

Para finalizar minha confissão, gostaria de agradecer aos professores de quem fui aluno ao cumprir os créditos necessários. Os Prof. Drs. Flávio Carneiro, Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo, Carlinda Fragale Pate Nuñez, Fátima Cristina Dias Rocha, Ana Cláudia Viegas e Francisco Venceslau dos Santos ofereceram cursos que enriqueceram muito minha pesquisa, apresentando-me leituras essenciais para que eu construísse minha dissertação de maneira cristalina, e a enriquecesse a partir de nossos diálogos.

Um agradecimento muito especial ao Prof. Dr. Italo Moriconi, pelo aprendizado em nossas reuniões no grupo de pesquisa de iniciação científica, onde eu fiz meu estágio de prática docente; e à Profa. Dra. Ana Cláudia Viegas, pela orientação precisa e respeitosa com as minhas escolhas e os meus direcionamentos, sem a qual eu não teria chegado até aqui.

Boa leitura!

1 A ESCRITA DE SI: GENEALOGIA

As narrativas em primeira pessoa ocupam grande espaço em nossas letras. Autobiografias – ficcionais ou não – memórias, cartas, diários, autorretratos e, mais recentemente, autoficções constituem um universo em que o eu é a voz que fala, é o narrador que conta a sua própria experiência. Cada uma dessas modalidades de uma escrita de si tem suas particularidades que as distinguem umas das outras, sendo a primeira pessoa seu ponto comum. Antes, contudo, de se analisarem suas peculiaridades, em especial as da autoficção, objeto deste estudo, convém que se faça uma digressão para que se verifique, historicamente, como a primeira pessoa se configura nas letras.

Michel Foucault oferece um estudo esclarecedor sobre as primeiras aparições textuais do eu. Em um primeiro momento, na cultura greco-romana, a importância de uma escrita de si tinha relação com a vida ascética. As anotações das atividades do eu objetivavam inibir o pecado, pois, se nos déssemos a conhecer, se expuséssemos as ações de nossa alma e esta estivesse em desacordo com um modo de vida desejável para um asceta, este, ao tornar pública sua conduta, se envergonharia. Se uma atitude impura não era cometida em público, em respeito ao recato, sua confissão através da escrita também seria motivo de vergonha, por isso ela era importante como defesa de uma vida disciplinada e servil.

A escrita também ocupava o lugar dos colegas de anacorese, atenuando a solidão. Ao se escrever sobre si mesmo, a escrita desempenhava o papel de um companheiro, pois ela suscitava o respeito humano e a vergonha. Foucault, a partir daí, propõe uma primeira analogia entre “aquilo que os outros são para o asceta numa comunidade” e “o caderno de notas para o solitário” [FOUCAULT, 1992: 130-1]. Constata-se que, através da escrita, tanto o asceta quanto o solitário conseguiam preencher uma lacuna *presencial*, isto é, “materializavam” alguém que não estava presente. Outra analogia, segundo o autor, ocorre simultaneamente a essa, que é a da “ascese como trabalho não apenas sobre os actos mas, mais precisamente, sobre o pensamento” [ibid, p. 131]. Aqui, a escrita atuaria como uma espécie de censor, que constrangeria pensamentos indesejosos de uma alma devota, uma vez que estaria tornando público o propósito não condizente com a ascese. Foucault ainda se refere a uma terceira e última analogia, que seria a escrita como combatente espiritual, isto é, na medida em que o demônio tem o poder de enganar e de fazer com que nos enganemos a nosso próprio respeito, “a escrita constitui uma prova e como que uma pedra de toque: ao trazer à luz os movimentos do pensamento, dissipa a sombra interior onde se tecem as tramas

do inimigo" [FOUCAULT, 1992: 131]. A escrita de si em seus primórdios está associada, portanto, a uma escrita espiritual, numa época anterior ao cristianismo.

Prosseguindo seu estudo sobre as artes de si mesmo, Foucault diz que, dentre as formas de um adestramento de si, só tardiamente a escrita desempenhou um papel considerável e é a partir de textos de Epicteto, que insistia na importância da escrita como exercício pessoal, que Foucault chega a duas maneiras distintas dela como exercício do pensamento: a primeira seria linear, ou seja, vai da meditação ao ato de escrever propriamente; a segunda seria circular, isto é, a meditação antecede a escrita que, por sua vez, evoca novamente a meditação. Mas seja qual for o ciclo em que ocorre o exercício do pensamento,

> a escrita constitui uma etapa essencial no processo para o qual tende toda a *askesis*: a saber, a elaboração dos discursos recebidos e reconhecidos como verdadeiros em princípios racionais de acção. Como elemento do treino de si, a escrita tem, para utilizar uma expressão que se encontra em Plutarco, uma função *etopoiética*: é um operador da transformação da verdade em *ethos* [ibdi, p. 134].

Duas são as formas da escrita *etopoiética*: os *hypomnemata* e a correspondência.

Os *hypomnemata*, apesar de figurarem como parte de uma escrita *etopoiética*, não eram uma narrativa de si mesmo, por mais pessoais que fossem. Eles eram antes uma espécie de caderneta, de agenda, onde eram anotados citações, fragmentos de obras, exemplos e ações presenciados, discussões, etc. com a intenção de registrar cada uma dessas anotações, de modo a não permitir que elas caíssem no esquecimento; em suma, tinham como finalidade ser uma *memória* que servisse para posterior consulta. Desse modo, eles não podem ser considerados como uma escrita de si, uma vez que não visavam à confissão ou revelação do indizível, do que está presente na subjetividade do sujeito que escreve, mas sim "reunir aquilo que se pôde ouvir ou ler, e isto com uma finalidade que não é nada menos que a *constituição de si*" [ibdi, p. 137, grifo meu].

A constituição de si diferiria de uma escrita de si no sentido de que a primeira é fruto de uma cultura e de um tempo marcados pela tradicionalidade, pela autoridade do já dito, pelo exercício da razão, pela ausência de uma subjetividade como a conhecemos a partir do século XVIII, conforme veremos adiante, embasados pelas reflexões de Luiz Costa Lima; os *hypomnemata* tinham estreita relação, pois, com o ensino, a audição ou a leitura, sem que se permitisse que algo novo – no caso, a individualidade, a subjetividade de quem escreve – fosse adicionado à escrita. A escrita de si, por seu turno, empresta ao texto características do escrevente, fornece subsídios para que se possa associar o homem à obra, ou melhor,

possibilita que se reconheça no texto atributos inerentes ao seu autor, pessoa única e individual.

Mas se, por um lado, os *hypomnemata* não oferecem vestígios de uma individualidade, por outro, "a escrita como exercício pessoal praticado por si e para si é uma arte da verdade contrastiva" [FOUCAULT, 1992: 141], ou seja, adiciona-se à tradição que é perpetuada nas cadernetas a peculiaridade de seu uso, de suas rememorações, pois o olhar para o passado implica motivo e aprendizado próprios de quem olha, de maneira a, finalmente, através da escrita e da leitura da mesma, formar a si próprio. Foucault conclui dizendo que "o papel da escrita é constituir, com tudo o que a leitura constituiu, um 'corpo' (...) o próprio corpo daquele que, ao transcrever as suas leituras, se apossou delas e fez sua a respectiva verdade: a escrita transforma a coisa vista ou ouvida 'em forças e em sangue'" [ibdi, p. 143]. Assim, mesmo que os *hypomnemata* não sejam, estrito senso, uma escrita de si, eles têm assegurada a sua importância numa linha evolutiva para a compreensão da primeira pessoa na literatura.

A segunda forma de uma escrita *etopoiética* é a correspondência. Esta se aproxima dos *hypomnemata* no sentido de que ambos oferecem exercício pessoal. No caso das cartas, o exercício se dá porque, quando as escrevemos, as lemos concomitantemente, do mesmo modo que ouvimos alguma coisa ao mesmo tempo em que a dizemos. Desse modo, a carta enviada atua sobre o emissor, pelo ato da escrita e sua respectiva leitura, e sobre o remetente, pelo ato da leitura. "Esta dupla função faz com que a correspondência muito se aproxime dos *hypomnemata* e com que a sua forma frequentemente lhes seja muito vizinha" [ibdi, p. 145].

Foucault lembra que as cartas de Sêneca tinham como objetivo o contínuo exercício de si mesmo, através do ininterrupto aperfeiçoamento de si, e também que elas recorriam à ajuda alheia para o trabalho sobre si próprio. Dessa maneira, os conselhos dados numa carta serviam como treinamento para uma situação similar que porventura o escritor viesse a viver no futuro. Se nas anotações feitas nas cadernetas de alguma maneira estava-se assegurando uma memória para que, quando oportuno, o escritor pudesse recorrer a elas e não perdesse a lição, agora, com a troca de correspondências, os conselhos escritos mutuamente desempenhavam a função educacional de aproveitar a experiência alheia para si próprio.

A correspondência, no entanto, a despeito das semelhanças que tem com os *hypomnemata*, não deve ser confundida como um prolongamento destes. Mais do que dar conselhos a outrem, e aprender e se educar com estes conselhos de modo a se adestrar com a prática da escrita, a carta "constitui também uma certa maneira de cada um se manifestar a si próprio e aos outros. A carta faz o escritor 'presente' àquele a quem dirige" [ibdi, p. 149], de uma presença quase física. Quem escreve mostra-se, presentifica-se, materializa-se –

lembremos que o asceta escrevia sobre seus pecados para que, à luz da exposição, não se sentisse envergonhado, e que ele, analogamente ao solitário, presentificava companheiros de ascese. Do mesmo modo que quem escreve está se corporificando pelo que de si mesmo é dito, quem lê também, na medida em que a carta é *a priori* um texto escrito para outrem.

A partir das considerações de Foucault acerca dos *hypomnemata* e da correspondência, percebe-se claramente que esta está mais próxima de uma escrita de si porque o discurso é o do escritor, ao contrário do que ocorria naqueles, cuja constituição de si se dava através do discurso dos outros. Na correspondência, temos a "narrativa de si próprio como sujeito da acção (ou de deliberação com vista a uma possível acção) relativamente aos amigos e aos inimigos, aos acontecimentos felizes ou funestos" [FOUCAULT, 1992: 152].

Ainda que não se possa falar de uma escrita de si na antiguidade, indubitavelmente tem-se na escrita espiritual, nos *hypomnemata* e na correspondência um ponto de partida para a pesquisa histórica da escrita em primeira pessoa. Mas se há um escritor que dá conselhos a partir de sua própria experiência para seu correspondente e o faz num discurso em primeira pessoa, por que não é possível consignar às cartas a gênese das escritas de si?

A resposta é dada por Luiz Costa Lima. De acordo com o crítico, para o homem moderno, a autobiografia[5] não causa estranhamento porque há em nós fortemente enraizado o conceito de indivíduo, sem o qual não seria possível um texto que se definisse como o relato de vida de um eu. Desse modo, mesmo que se reconheçam nos *hypomnemata* e na correspondência características afins com a escrita autobiográfica, esta não ocorre por causa da ausência da matéria-prima para esse tipo de texto: o indivíduo que narra a sua própria existência.

O *boom* dos relatos em primeira pessoa da atualidade adquire, precisamente, relevância e interesse com a conversão do conceito de individualidade em valor. A partir do momento que o sujeito se percebeu senhor de si, que era capaz de ter algo a dizer que fugia das convenções e dos dogmas ditados pela Igreja na Idade Média ou que escapasse da obediência de um *modus vivendi* da antiguidade clássica, a sua narrativa se tornou "mais confiável que o enredo de romances e novelas" [LIMA, 1986: 243]. A explicação pode ser encontrada no caráter de verdade[6] que a experiência pessoal denota ao fato narrado e que, desde então, é mais e mais explorada, haja vista, por exemplo, a captação de testemunhas para legitimar a informação veiculada pelos meios de comunicação contemporâneos. Um repórter

---

[5] O autor refere-se à autobiografia, mas podemos estender a sua teorização para quaisquer outras escritas de si.
[6] "Verdade" tem, neste trabalho, correlação com "realidade", isto é, com algo verificável, sem um maior aprofundamento teórico e conceitual.

poderia estar equivocado sobre a notícia anunciada, mas o testemunho de um indivíduo que participou direta ou indiretamente do ocorrido dissiparia dúvidas e conferiria legitimidade à informação.

Detendo-se nos textos autobiográficos, Costa Lima compara-os a espelhos, implacáveis quanto à imagem reproduzida, que não deixarão impunes quaisquer sinais indesejados da passagem do tempo ou de uma deformidade física. Mas, diferentemente dos espelhos, as autobiografias permitem que o autobiógrafo corrija as imperfeições que certamente seriam explicitadas pelo reflexo. A distância temporal que existe entre o ato da escrita e o ato narrado facilita que o escritor seja condescendente consigo e repare a ação do tempo e/ou emende os acontecimentos de modo a torná-los consortes a sua vontade. Desse modo, o eu da autobiografia seria antes um eu estilizado do que um eu "real", o que problematizaria, justamente, a noção de verdade contida no relato de uma vida.

Nessa direção, cabe o questionamento do crítico sobre a tendência de se confundir autobiografia com literatura, como se aquela pertencesse ao campo da ficção. Para Costa Lima,

> uma explicação plausível parece ser a seguinte: a concepção normal e mais extensa de literatura combina duas determinações de origem e sentido diversos. A primeira, proveniente do Renascimento, a segunda, do romantismo. A camada historicamente mais antiga identifica a literatura com uma forma nobre de eloqüência, com uma certa exploração da combinação das palavras, visando o deleite do receptor [LIMA, 1986: 248].

O Renascimento, que cultuava a Antiguidade, inspirou-se num discurso de forma eloquente, comum nos escritos destinados à privacidade, como o eram as cartas. Já o romantismo tencionava comover o leitor mais através dos sentimentos do que por frases bem encadeadas. Assim, o Romantismo confere ao indivíduo dotado de sentimentos o *status* de "verdadeiro sujeito do mundo" [ibdi, p. 249]. A união da forma como os renascentistas e os românticos compreendiam a literatura possibilita que a autobiografia seja incorporada à literatura, que, canonicamente, é um texto verbalmente bem acabado de um eu que se confessa. Se essa união traz para o terreno da literatura as escritas de si, ela afasta mais os *hypomnemata* e a correspondência, pois considerar as cadernetas de anotações e as cartas de Sêneca, por exemplo, como obras literárias seria um duplo anacronismo, uma vez que não havia nem o conceito de indivíduo nem o de literatura na cultura greco-romana.

Atualmente, o mercado editorial encontra respaldo no público para a publicação de relatos pessoais, de narrativas que tematizem experiências próprias, individuais, uma vez que, como vimos, estas conferem credibilidade. Por outro lado, pensando essas possíveis publicações na Antiguidade,

> a experiência pessoal não era encarada como razão suficiente para levantar o *stilus*. O motivo não estava simplesmente na suposição segura de que fins práticos eram visados na escrita de qualquer autobiografia, mas na desvalorização dos fatos verdadeiros de uma carreira como assunto de obra literária, desvalorização reencontrada na atitude quanto às pessoas históricas em geral. Não parecia haver uma clara linha divisória entre o verdadeiro e o inventado, desde que o último permanecesse nos limites do possível [MUSH *apud* LIMA, 1986: 251].

Esta citação evidencia duas preocupações de Costa Lima. A primeira diz respeito justamente a uma leitura anacrônica dos escritos em primeira pessoa. Com a proliferação das escritas de si em nossa sociedade, pode-se perguntar por que a vida privada não despertava fascínio outrora. Neste início de século XXI, vivemos sob o domínio de uma cultura midiatizada que assiste à espetacularização do sujeito em várias frentes e, nesse paradigma, poder-se-ia transferir para o passado as peculiaridades do tempo presente. Mas, alertados por Costa Lima, é preciso que se entenda a sociedade antiga para se evitarem equívocos. Antigamente o homem era educado para ser um homem público, um homem da *polis*. Nesse sentido, "ele não tinha a liberdade de escolher entre uma vida confiada ao bem público e uma vida decente privada. Uma vida privada satisfatória derivava da vida satisfatória obtida apenas como cidadão" [WEINTRAUB *apud* LIMA, 1986: 252]. Talvez seja acertado dizer, finalmente, que a individualidade inexistia porque cada cidadão buscava alcançar um modelo de vida que se amalgamasse a um modelo social pré-estabelecido, o que implicaria numa conduta individual igual para todos os cidadãos, que tinham o seu eu recalcado em favor do papel público.

A segunda refere-se à impossibilidade de uma autobiografia como documento que declara uma verdade. Como dito acima, a distância que há entre o tempo da enunciação e o tempo do enunciado é suficiente para impedir que o autobiógrafo consiga, através do discurso, se aproximar da exatidão factual narrada. Equívocos, distrações, lapsos e a natural seleção empreendida no momento da escrita, consciente ou inconscientemente, distanciam o escritor de sua prévia intenção de fidedignidade aos fatos ocorridos. A autobiografia pode ser comparada a um espelho, mas a um espelho corretivo. Não significa dizer, porém, que o autobiógrafo tem premeditadamente o propósito de mentir deliberadamente, assemelhando-se a um romancista, que trabalha com ficção. Ele é bem-intencionado e, *a priori*, realmente está disposto a narrar o que de fato ocorreu, mas essa é uma tarefa filosoficamente impossível. Seus leitores, no entanto, acreditam que se trata de um relato de "boa-fé", e assumirão papel importante na teoria de Philippe Lejeune sobre o pacto autobiográfico que veremos mais à frente.

Luiz Costa Lima prova-nos que não ocorreu uma escrita de si, ao menos como se entende hoje, na Antiguidade. Prosseguindo a sua pesquisa sobre os júbilos e misérias do

pequeno eu, o autor questiona-se se ela ocorreu na Idade Média, e a resposta é igualmente negativa, mas por motivos diversos. Segundo o teórico, é indispensável para a autobiografia a relação entre o eu empírico e o mundo, como aquele atua neste e como este modifica aquele. Na Idade Média não há registro deste intercâmbio e, quando há referência a um eu, este não tem dimensões psicológicas, isto é, sua aparição é "quase totalmente 'objetivada': quero dizer, cujo sujeito nos escapa" [ZUMTHOR *apud* LIMA, 1986: 255]. Tal como ocorre na Antiguidade, o homem medievo não tem escolhas pessoais a fazer e está condenado a seguir o fluxo pré-determinado socialmente. Agostinho, que muitos consideram o precursor da autobiografia com suas *Confissões*, apesar de demonstrar consciência de uma idiossincrasia pessoal, "não a via como algo de valor em si mesmo ou merecedora de cultivo. Muito ao contrário, as indicações são de que via na história de *uma* alma cristã, aquela que melhor conhecia, a história *típica* de todos os cristãos" [WEINTRAUB *apud* LIMA, 1986: 257, grifo do original]. A citação é cristalina. Agostinho moldava-se de acordo com o modo de vida cristão, que era um modo de vida a ser adotado por todos, sem que houvesse liberdade pessoal para isso, como ocorria com o homem público da *polis* antiga.

Depois do salto temporal da Antiguidade para a Idade Média, outro é dado pelo autor até o Renascimento, quando, enfim, se pode falar pela primeira vez de uma literatura da interioridade. O homem renascentista não está preso a nenhum modelo paradigmático que precisa seguir, seja político ou religioso, e tem um leque de direções possíveis e diferentes que pode escolher trilhar. Nas palavras de Costa Lima, "a complexidade da vida renascentista, ou seja, das relações de trabalho e de poder, já impede a permanência de um ideal de conduta una, coletivamente orientada e previamente ensinável" [LIMA, 1986: 257]. O sujeito renascentista, pois, é capaz de ser individual e, por conseguinte, está apto a escrever uma história de si, mas, em virtude das contrariedades de seu tempo, como a dependência da vontade dos donos do poder e do monismo que impedia o livre-arbítrio, esse sujeito ainda não é o indivíduo moderno, que só aparecerá, na autobiografia, com Rousseau.

É com o filósofo genebrino que a autobiografia adquire o formato que conhecemos hoje. Rousseau, homem já maduro, para buscar o conhecimento de si, recorre a sua infância e estabelece uma relação cronológica no texto autobiográfico – a criança que ele fora ajudará a explicar o homem que ele é no momento da escrita. É claro que essa reminiscência textual é construção discursiva, como vimos anteriormente, sem necessariamente condizer fielmente à verdade da história, mas interessa notar aqui mais o paradigma de autobiografia que se criou a partir das *Confissões* de Rousseau do que a relativização da autenticidade dos fatos narrados. Uma vez que Costa Lima nos conduziu pelas trajetórias da escrita de si até a forma como a

entendemos hoje, deve-se convidar outro estudioso para refletir sobre seu estatuto na contemporaneidade.

Philippe Lejeune, que dedicou sua carreira aos estudos da primeira pessoa, principalmente da autobiografia, concorda com Costa Lima que não é possível falar de autobiografia antes de 1770 sob o risco de anacronismo, e adota a publicação das *Confissões* de Rousseau como o marco zero do gênero. Para o teórico francês, o papel do leitor será decisivo para a noção de pacto autobiográfico com a qual ele formulará sua teoria. Lejeune parte da definição de que autobiografia é uma "narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade" [LEJEUNE, 2008: 14]. É essa uma definição bastante hermética, como o próprio Lejeune reconheceu posteriormente, pois ela exclui do rol dos textos autobiográficos a poesia, mas, apesar dos problemas, comuns a qualquer definição, esta é capaz de abranger um leque amplo e satisfatório para o gênero.

O texto autobiográfico deverá, portanto, tratar da vida pessoal do autor em sua plenitude, mesmo que para isso apresente também crônica e história social, uma vez que todo indivíduo faz parte do mundo. Lejeune afirma nesse sentido que é preciso que haja proporção, hierarquia, de modo que a vida do autobiógrafo receba atenção devida. A pluralidade e complexidade da vida humana farão com que o texto autobiográfico transite com outras modalidades de escrita do eu, como as memórias, por exemplo. Mas, se por um lado o teórico admite que haja, por vezes, interseções da escrita autobiográfica com outros gêneros da literatura íntima, por outro ele é taxativo e não admite gradações em dois dos elementos que constituem, a seu ver, a autobiografia: i) a situação do autor, que necessariamente apresenta uma identidade com o narrador, e ii) a posição do narrador, que deve ser o personagem principal. Para ele, é essa uma questão de tudo ou nada. Em suas palavras, "para que haja autobiografia (e, numa perspectiva mais geral, literatura íntima), é preciso que haja identidade entre o *autor*, o *narrador* e o *personagem*" [ibdi, p. 15, grifo do original].

Como dito, o leitor desempenha função primordial na teoria lejeuniana. É ele que formulará a pergunta "quem é eu?", isto é, quem diz eu na autobiografia, quem é o autor por quem eu deveria me interessar em ler a história? Como a linguística nos ensinou, os pronomes pessoais (eu/tu) só têm serventia dentro do discurso, isto é, eles não remetem a um conceito, fora do discurso o eu não existe, e é dentro do discurso que os pronomes pessoais determinam a identidade do sujeito tanto da enunciação quanto do enunciado. É natural que em um diálogo oral ambas as pessoas do discurso tenham suas identidades reveladas, uma vez que elas são o próprio referente e, mesmo em situações onde isso não fica tão explícito, como em

uma conversa por telefone ou numa sala escura, há meios de se descobrir quem é que fala, seja por dados extralinguísticos, seja pelo próprio discurso. Mas, no caso de um texto escrito, o autobiógrafo deve dar-se a conhecer, permitir a sua identificação no próprio discurso. O nome próprio é a articulação entre pessoa e discurso antes mesmo da utilização da primeira pessoa. A criança, quando inicia sua fala, refere-se a si mesma na terceira pessoa, através do nome próprio, sem utilizar o eu. O nome próprio, na teoria de Philippe Lejeune, tem importância capital, pois é ele o responsável por atribuir ao autor, produtor do discurso, uma existência real, isto é, o nome do autor na capa do livro é o nome de uma pessoa que nasceu, teve seu registro em algum cartório e é uma pessoa de carne e osso, que está apta para narrar a sua existência. Muitas vezes, segundo Lejeune, o nome do autor é o único dado extralinguístico do texto, suficiente para a personificação do escritor. Para o francês,

> um autor não é uma pessoa. É uma pessoa que escreve e publica. Inscrito, a um só tempo, no texto e no extratexto, ele é a linha de contato entre eles. O autor se define como sendo simultaneamente uma pessoa real socialmente responsável e o produtor de um discurso. Para o leitor, que não conhece a pessoa real, embora creia em sua existência, o autor se define como a pessoa capaz de produzir aquele discurso e vai imaginá-lo, então, a partir do que ele produz [LEJEUNE, 2008: 23].

É, então, a partir da identidade de nomes entre autor, narrador e personagem, que Lejeune postula o seu pacto autobiográfico. Este é um contrato de leitura firmado pelo autor e pelo leitor. Antes de iniciar a leitura de um texto autobiográfico, o leitor, observando a concordância onomástica, lerá a obra ciente de que se trata de um texto referencial, que o autor conta a sua vida empírica, verificável, verdadeira, real. As objeções feitas a esse respeito diante da impossibilidade de se narrar a verdade, conforme observamos em Costa Lima, não ecoam em Lejeune, que acredita que “o fato de a identidade individual, na escrita como na vida, passar pela narrativa não significa de modo algum que ela seja uma ficção” [ibdi, p. 104]. Para ele, a autobiografia é sim um relato verdadeiro, a despeito das escolhas do escritor e dos possíveis equívocos da memória.

Entusiasta declarado da autobiografia, Lejeune compara-a a outros discursos referenciais, como o científico ou histórico. Dessa maneira, ele afirma ser o pacto referencial coextensivo ao pacto autobiográfico. Mas, se a verificabilidade de um texto historiográfico ou científico é facilmente comprovada, o mesmo não ocorre com as autobiografias. Nelas, a crença do leitor na palavra do autor é suficiente, portanto os fatos narrados não são verdade porque foram narrados numa autobiografia, mas sim porque o autor diz que são verdade. Diferentemente da historiografia ou do jornalismo, enfim, mesmo que o pacto referencial seja

mal cumprido, ele não será invalidado, ou seja, o autobiógrafo, segundo Lejeune, tem a supremacia da verdade, mesmo que esteja longe dela. O pacto autobiográfico, portanto, engendra no leitor uma crença insuspeita sobre a narrativa.

Como dito acima, a definição de Lejeune de autobiografia apresentou problemas que foram revistos ao longo de sua carreira nas diversas retomadas ao tema. Em um dos quadros propostos por ele, havia permanecido em branco a casa que combinava o pacto romanesco com uma escrita em primeira pessoa. Para Lejeune, não havia registro de um romance que apresentasse identidade de nomes entre autor, narrador e personagem principal. Como vimos, quando isso ocorria, o pacto era o autobiográfico. Serge Doubrovsky, no entanto, estimulado pela lacuna no quadro de Lejeune, resolveu escrever um romance que apresentasse esta concordância onomástica, mas que não fosse uma autobiografia. Doubrovsky disse tratar-se de uma autoficção. Mediante a nova forma de escrita de si que ainda não havia sido contemplada pela sua teorização, o autor de *O pacto autobiográfico* afirma que

> nos últimos dez 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. Essa indecisão é estimulante para a reflexão teórica: em que condições o nome próprio do autor pode ser percebido por um leitor como "fictício" ou ambíguo? Como se articulam, nesses textos, o uso referencial da linguagem, no qual as categorias de verdade (que se opõe à mentira) e realidade (que se opõe à ficção) permanecem pertinentes, e a prática da escrita literária, na qual essas categorias se esvanecem? [LEJEUNE, 2008: 59]

De fato, a autoficção revoluciona as escritas de si e problematiza os conceitos de ficção e realidade, que desde a Antiguidade eram noções estanques. Se no mundo antigo não havia o conceito de ficção, na atualidade esse conceito adquire uma nova configuração.

Observou-se, nessa breve genealogia da escrita de si, que nos primórdios o homem da *polis* não fora educado para ter uma individualidade, preferindo o modo de conduta público, comum a todos os cidadãos. Passando pela Idade Média, que tampouco propiciou que surgisse o conceito de indivíduo com o qual seria possível falar em autobiografia, de acordo com Costa Lima, até chegar ao Renascimento e, enfim, ao nascimento do sujeito moderno, no século XVIII, chegamos ao século XXI, que subverte a escrita de si e mescla ficção com realidade.

2 BREVE PANORAMA DA PRIMEIRA PESSOA EM NOSSA LITERATURA

Após a genealogia da escrita de si proposta no capítulo anterior, julguei ser oportuno restringir o foco e perceber como a primeira pessoa aparece na literatura brasileira, de maneira a verificarmos que as figurações do eu não se limitam à autoficção ou à chamada geração 00. Para tanto, três foram os momentos do eu selecionados em nossas letras. O primeiro é justamente o de nossa maturidade literária[7], com Machado de Assis; o segundo reside no Modernismo, que repensou a forma como se praticava literatura, estabelecendo um novo paradigma literário no Brasil. O autor que servirá de *corpus* será Graciliano Ramos, que, após curta e intensa produção ficcional, se dedicou a escrever textos memorialísticos; e o terceiro e último momento deste breve mapeamento da primeira pessoa na literatura brasileira encontra respaldo na geração dos anos 1970, entre os chamados ex-exilados, que, de volta ao Brasil após a anistia do regime militar, sentem necessidade de partilhar suas experiências pessoais em textos como *O que é isso, companheiro?*, de Fernando Gabeira.

Dos cinco romances da fase dita madura de Machado de Assis, apenas *Quincas Borba* (1891) é escrito em terceira pessoa, o que mostra claramente a importância do eu na produção romanesca de nosso maior nome literário. Machado escreveu duas autobiografias ficcionais – *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881) e *Dom Casmurro* (1899) – e duas obras que comporiam o Memorial do Conselheiro Aires, a segunda em forma de diário – *Esaú e Jacó* (1904) e *Memorial de Aires* (1908). Evidencia-se, dessa forma, o destaque à primeira pessoa dado pelo escritor.

Acerca de seus últimos cinco romances, a crítica parece ser unânime sobre a necessidade de entendê-los mediante a leitura conjunta de sua obra. Dessa forma, Costa Lima, em "Sob a face de um bruxo", oferece-nos uma rica interpretação de temas recorrentes em Machado, como, por exemplo, a loucura, a morte, a música. É justamente essa recorrência, segundo Costa Lima, que fez com que machadianos como Astrogildo Pereira e Barreto Filho, equivocadamente, dessem preferência a uma análise particularizada dos romances ou de alguns de seus aspectos, negligenciando o que era considerada mera "semelhança de suas problemáticas" [LIMA, 1981:57]. Privilegiando o conjunto da obra, portanto, é possível detectar que, tanto nas *Memórias...* como em *Quincas Borba* e em *Dom Casmurro*, a loucura está presente; os dois últimos romances apresentam, por sua vez, de acordo com o crítico, um

[7] A nossa maturidade literária, de acordo com Antonio Candido [1981], se dá justamente com Machado, que não figura entre os autores abordados pelo crítico na *Formação da literatura brasileira*.

realce maior da música, já presente nas obras anteriores, mas ainda não de forma completa. Não é de meu interesse aqui, contudo, analisar pormenorizadamente cada um destes romances, mas verificar um aspecto não abordado por Costa Lima, qual seja, de que maneira a primeira pessoa ganhou relevo em Machado de Assis.

Para empreender uma reflexão sobre os narradores em primeira pessoa na obra do bruxo, creio ser necessário o entendimento da mesma na sua totalidade, como aferiu Costa Lima, mas acrescentando ao todo sua produção cronística. Contra um possível preconceito que esta possa suscitar, seja por ser ainda considerada por muitos como um gênero menor, seja por não conter a genialidade de seus romances, Júlio França lembra que

> inserida no conjunto de sua obra, a produção cronística de Machado de Assis pode ser, obviamente, encarada sob diversos prismas. O que não é concebível, entretanto, é considerar a crônica apenas uma contingência na carreira do escritor, um apêndice desimportante em meio à grandiosidade dos seus contos e romances. Não é escusado lembrar que, por cerca de quarenta anos, Machado exerceu regularmente a função de cronista em diversos periódicos fluminenses. Permitindo-me um arroubo estatístico, diria que ele foi cronista durante mais tempo do que romancista... [FRANÇA, 2001: 52]

A crônica, enquanto gênero, é considerada por muitos como a expressão do pensamento de seu autor, sem qualquer mediação de um narrador. Essa crença possivelmente se dá em função do estigma que a crônica sofre de ser subliteratura, escrita descartável, cotidiana, fugaz, sem primor estético e para ser lida no calor da hora, dado o seu aspecto referencial. Desse modo, inexistiria um narrador que se interporia entre o autor e o leitor, e este assumiria o texto como sendo a voz daquele. Júlio França, a esse respeito, esclarece que um escritor (pessoa física contratada por um jornal) forma um cronista (*persona* ficcional que tem a responsabilidade de escrever regularmente uma coluna, sob pseudônimo ou não), que se manifestará através de narradores vários, um para cada crônica. Após este esclarecimento, não mais se confundiriam as vozes do narrador da crônica com seu autor, não fosse a consideração de Lourenço Diaféria, citado por França, de que é “inevitável que o escritor, mesmo à revelia, acabe por se desnudar perante o público, dado o grau de envolvimento pessoal que há na escrita cronística. O leitor, pelo hábito de leitura de determinado cronista, acabaria por reconhecer o estilo da escrita como marca de autoria” [ibid, p. 31]. Diante do impasse que o gênero apresenta, França conclui que apenas um estudo individual de cada texto “permitiria entender o mecanismo de revelação e ocultamento dessas instâncias discursivas” [ibdi, ibden]. Corroborando a consideração de Lourenço Diaféria, em carta de 7 de dezembro de 1902, Mario de Alencar escreve a Machado adivinhando-lhe a autoria de um artigo publicado na *Gazeta de Notícias*; em carta resposta datada de 11 de dezembro do mesmo ano, Machado

escreve: “Meu querido Mario. – Cá recebi a sua carta, e vejo que adivinhou a auctoria da notícia da *Gazeta*. Sim, é minha; disse em poucas palavras o que sinto dos *Versos* e do auctor” [ASSIS, 1946: 243]. Fica claro que, mesmo sem ter assinado a crônica, sua autoria não escapa a um leitor atento ao estilo machadiano. Não é meu objetivo, porém, empreender uma análise particular de cada crônica de Machado de Assis para constatar ou não que o autor dá-se a ver na imprensa fluminense do século XIX, mas simplesmente rastrear a importância de sua atividade jornalística para os seus narradores em primeira pessoa.

Após intensa produção nos periódicos do Rio de Janeiro, em 1897 Machado para de escrever para os jornais sem uma razão aparente. Muitas são as hipóteses que buscaram responder à abdicação do autor da sua escrita cronística, mas nenhuma delas definitiva, apesar de encontrarem respaldo na própria biografia do autor. A alternativa proposta por Júlio França e que a meu ver é a que mais se fundamenta é a de que “o abandono da produção cronística pode ter sido um desvio deliberado em direção à narrativa ficcional. O escritor teria avistado, no romance, condições de ação ética e de experimentação estética que a crônica não mais propiciava” [FRANÇA, 2001: 4]. A escrita em primeira pessoa, porém, não seria a única afinidade entre suas crônicas e seus últimos romances. Ela vai além, uma vez que o cronista se confunde com os narradores dos romances posteriores ao encerramento de seu trabalho na imprensa. Segundo Júlio França,

> os romances escritos por Machado após 1897 — especialmente *Memorial de Aires* (1908) — apresentam, contudo, uma estrutura narrativa com traços fortes da técnica da crônica desenvolvida pelo autor. Também a escrita memorialística de Bentinho e a estrutura fragmentada do diário do Conselheiro Aires guardam afinidades com a escrita cronística. No caso de *Esaú e Jacó*, John Gledson já apontou, em *Machado de Assis: Ficção e História*, como passagens do romance surgem de forma embrionária nas colunas da *Gazeta de Notícias* [ibdi, ibden].

Parece finalmente acertado afirmar que, se por um lado Machado abandonou a crônica, por outro seus romances acolheram o cronista. As quatro décadas dedicadas ao ato de escrever crônicas possibilitaram que Machado transpusesse para seus romances as vantagens de uma escrita em primeira pessoa, como o dialogismo com o leitor e a simulação de uma intimidade que se justificaria pelos encontros semanais nas páginas dos periódicos; esta familiaridade com seu leitor permite-lhe uma flexibilidade de por vezes distanciar-se do enredo para tecer comentários paralelos à trama principal. A própria escolha do autor em desenvolver capítulos curtos proporciona que o narrador, tal como o cronista, tire lições de pequenos eventos ou mais amiúde se entregue a reflexões alheias à narrativa. Júlio França comenta que, em *Esaú e Jacó*, ocorrem algumas variações de temas anteriormente trabalhados

nos jornais, como os episódios do irmão de almas, do ladrão preso pela polícia na rua e o consequente protesto dos transeuntes, o monólogo do burro e as teorias espíritas de Plácido.

Não é apenas pelas digressões a que se permite o Conselheiro Aires, no entanto, que ele se aproxima do cronista Machado. Lúcia Miguel Pereira, em estudo crítico e biográfico, aponta no Conselheiro o *alter ego* de Machado. Para a ensaísta, criador e criatura se confundem a tal ponto que "em 1892, quem escreve os folhetins da *Semana*, sob o pseudônimo de Machado de Assis, é o velho Aires" [PEREIRA, 1955: 244-5]. Várias são as características comuns entre ambos e não as enumerarei aqui, bastando lembrar, a título de exemplo, que ambos tinham "tédio à controvérsia". Em crônica de 31 de julho de 1892, Machado escreve: "Duas coisas contrárias podem ser verdadeiras e até legítimas conforme a zona. Eu, por exemplo, execro o mate chimarrão; os nossos irmãos do Rio Grande do Sul acham que não há bebida mais saborosa neste mundo. Segue-se que o mate deve ser sempre uma ou outra coisa? Não; segue-se o meio; o meio é tudo" [ASSIS, 1996:98]. Em *Esaú e Jacó*, assim é descrito o velho Aires: "Era cordato, repito, embora esta palavra não exprima exatamente o que quero dizer. Tinha o coração disposto a aceitar tudo, não por inclinação à harmonia, senão por tédio à controvérsia" [ASSIS, 1997: 29].

A similitude entre autor e personagem apontada pela crítica especializada serve de alicerce para solidificar a hipótese de Júlio França de que "Machado teria descoberto que a ficção era uma maneira muito mais vigorosa e eficaz de se dizer o que se pensa" [FRANÇA, 2001: 64]. A solução encontrada pelo bruxo foi a de reportar-se da crônica para a ficção, sem prejuízo do diálogo com seu leitor e dos comentários sobre eventos cotidianos e políticos, como a Proclamação da República e a abolição da escravatura, presentes respectivamente em *Esaú e Jacó* e *Memorial de Aires*.

Esta equivalência anotada entre Machado e Aires pode despertar no leitor o desejo traiçoeiro de perseguir um viés biográfico na literatura do romancista-cronista. Poder-se-ia recorrer, por exemplo, mais uma vez, a sua correspondência – que, mais do que as crônicas, se define pelo discurso do autor, sem qualquer "mascaramento" de um narrador ficcional – e constatar que Carolina, sua finada esposa, serviu de modelo para D. Carmo, personagem de *Memorial de Aires*. Mario de Alencar confessou-lhe ter ficado comovido com o reconhecimento de Carolina no romance, ao que Machado respondeu-lhe, em carta de 8 de fevereiro de 1908, solicitando a discrição do amigo. O leitor que enveredar por uma leitura que busque unicamente suprir curiosidades biográficas, contudo, incorrerá num empobrecimento dos aspectos estéticos e formais de qualquer obra, seja esta qual for, uma vez que todo escritor empresta sua própria experiência de mundo para a criação de sua literatura e

também porque esta está para além de uma mera referencialidade à vida empírica do autor. Saber que Carolina serviu de inspiração para D. Carmo serviria quando muito como informação anedótica, sem que ela explique a personagem ou o romance. A tentativa de estabelecer conexão entre literatura e vida biográfica, portanto, não deve servir como meio de explicação literária. A percepção de que Aires tem muito de Machado de Assis e que o narrador machadiano se equipara ao narrador-cronista ajuda-nos a compreender os meandros estéticos do bruxo do Cosme Velho, sempre com o texto como horizonte de significados e não com uma demonstração causal da obra pela biografia, como quando a crítica do início do século XX afirmou que a escrita fragmentada de Machado se devia a sua epilepsia e a sua gagueira. Contra esse "biografismo" improfícuo, o estruturalismo e o formalismo russo decretaram a morte do autor, isto é, este era admitido apenas como um ser de papel, de maneira a que o texto recebesse a primazia das atenções, sem correlações extratextuais, como veremos no capítulo seguinte. Finalmente, a equivalência entre Machado e Aires não restringe a leitura de *Esaú e Jacó*, por exemplo, a aspectos biográficos.

Costa Lima, irrestrito à equiparação entre autor e personagem, interpreta a divergência entre Pedro e Paulo como a necessidade da sobrevivência individual de cada um em uma sociedade que privilegia sobremaneira o eu, o sujeito. Como vimos no capítulo anterior, só a partir do século XVIII podemos falar em autobiografia, porque é depois desta data que o indivíduo se constitui e toma consciência de sua subjetividade, não se limitando a um *modus vivendi* comum a todos os homens. As disputas entre os gêmeos são então necessárias porque é latente em ambos a noção de que são sujeitos únicos e, se aparentemente são os mesmos, ideologicamente é mister que se distingam um do outro para que suas identidades sejam preservadas. Para Costa Lima, "o critério básico de uma sociedade fundada na individuação de seus membros não poderia tolerar que Pedro diferisse de Paulo apenas pelo nome. (...) uma sociedade que realça o indivíduo, e não sua identificação grupal, cria sobre ele uma pressão constante e não declarada – forçar sua individuação" [LIMA, 1981: 104-5]. Obedecendo, portanto, à expectativa de que cada cidadão seja singular, o autor tratou de fazer com que os gêmeos discordassem entre si desde o ventre materno e que mantivessem a peleja por toda a sua vida, um favorável à monarquia, outro entusiasta pelas mudanças operadas pela república. É claro que o embate ideológico entre os irmãos é um excelente pretexto para o olhar do cronista atento – para Costa Lima, Aires é uma hipérbole de Machado –, que não se furta de tratar dos assuntos políticos do Rio de Janeiro de então. Não à toa *Esaú e Jacó* é o mais político dentre os romances de Machado, que tem no caso da tabuleta do Custódio um momento emblemático da mudança de regime.

Percebe-se, enfim, que no final do século XIX e início do XX a primeira pessoa está presente em nossas letras, seja em autobiografias ficcionais, seja na equiparação do Conselheiro Aires ao autor Machado de Assis, seja ainda na temática individualizante envolvendo os gêmeos Pedro e Paulo. Podemos agora prosseguir e passar para o segundo momento do eu selecionado na literatura brasileira.

O Modernismo é outro momento exemplar da prática da escrita de si em nossas letras. De acordo com Silviano Santiago, percebe-se no melhor da prosa modernista uma veia memorialística. Para ele, pode-se associar a escrita modernista às memórias porque "a ambição era a de recapturar uma experiência não só pessoal como também do clã senhorial em que se inseria o indivíduo" [SANTIAGO, 2002: 38]. Desse modo, nos textos modernistas nota-se um maior interesse pela infância dos escritores, em que suas relações familiares recebiam primazia. É o caso, por exemplo, de *Infância* (1945), de Graciliano Ramos. Aqui, os anos infantis do menino Graciliano são abordados, mas sempre numa perspectiva "proustiana", que "tende a apresentar uma visão conservadora da sociedade patriarcal brasileira, relatada através da inércia do principal protagonista (cujo protótipo é o funcionário público)" [ibid, ibiden].

Mesmo não se considerando modernista e tecendo críticas agudas ao movimento, Graciliano Ramos é um exemplo importante e bastante rico para minhas investigações, porque, de um universo de dezenove livros publicados, apenas os quatro primeiros são de ficção, e, destes, três narrados em primeira pessoa. Antes mesmo da publicação de suas obras memorialísticas, o autor já se apresentava como personagem de ficção, ou melhor, emprestava características suas a seus personagens e ambientava cenas de seus romances com as cores de sua infância, como se percebe em *Angústia* (1936). A respeito de *Vidas Secas* (1938), único romance escrito em terceira pessoa, em entrevista a Homero Senna, o autor afirma que "se fosse analfabeto, por exemplo, seria tal qual Fabiano..." [*apud* SENNA, 1977: 55], uma vez que só poderia escrever o que ele era e conclui dizendo que, se há diferenças entre seus personagens, é porque ele, autor, não é um só. Até em um texto que *a priori* não apresentaria traço autobiográfico algum, como o romance que trata dos retirantes nordestinos, surpreendemo-nos com a presença autoral na pele do protagonista; se a primeira pessoa não figura em *Vidas secas*, como ocorre em seus outros romances, ela é compensada, em certa medida, pelas características do próprio autor emprestadas a Fabiano, de acordo com declaração de Graciliano.

É importante destacar, contudo, que a percepção autobiográfica na ficção de Graciliano ocorre *a posteriori*, isto é, só após a publicação de seus textos assumidamente

autobiográficos, é possível uma releitura de sua ficção de maneira a constatar que o autor já nela figurava. Dito de outro modo, o leitor não tinha subsídios para, unicamente através do texto, detectar dados biográficos de Graciliano e não havia nenhum dado extratextual que despertasse a desconfiança do leitor de se tratar de um texto com premissas autobiográficas. O pacto ficcional inviabilizava que seus leitores empreendessem uma leitura capaz de aproximar autor e personagem, pois seria necessária a publicação de suas memórias para que estas, enfim, lançassem nova luz sobre sua ficção. Não pretendo afirmar, em hipótese alguma, que os quatro primeiros livros de Graciliano são memórias nem mesmo colocar sob suspeita seu estatuto ficcional, mas apenas alertar que no seio de seus quatro romances a figura autoral já estava presente, de modo a evidenciar, mais uma vez, a presença do eu transcendendo a primeira pessoa gramatical.

Esse comportamento memorialista que se apresenta no Modernismo põe em xeque a tradição do romance como fingimento e causa um problema para o crítico. Com o deslocamento do fingimento para a memória afetiva, parece que não é mais possível considerar apenas o texto na leitura, pois signos extratextuais e a própria vida do autor assumem importância. Paulatinamente, dados alheios ao texto são convocados para o entendimento da obra, o que poderia ser uma espécie de prenúncio do que atualmente se chama autoficção, respeitando-se, evidentemente, suas particularidades, que veremos detalhadamente no capítulo seguinte.

A presença das memórias do autor dentro da obra de ficção não é suficiente, entretanto, para descaracterizá-la, mas agora se acresce, de forma ainda ingênua, a experiência empírica do escritor num universo até então restrito à imaginação, à criação, enfim, à ficção. Se se quiser compartimentar em conceitos estanques os textos ficcionais e os textos autobiográficos, encontrar-se-á certa dificuldade, pois o próprio Lejeune afirmara que a “boa fé” do autobiógrafo não garantiria a verdade de sua narrativa, mas esta era considerada verdadeira mais por ele dizer sê-la do que pelo que tinha sido dito propriamente, ou seja, a autobiografia não encerraria em si a verdade última dos fatos narrados, tampouco a ficção excluiria de suas páginas possível referencialidade – autobiográfica ou não – ao mundo empírico, que asseguraria a verossimilhança da narrativa. A esse respeito, Pierre Bourdieu afirmou que

> produzir uma história de vida, tratar a vida como uma história, isto é, como o relato coerente de uma seqüência de acontecimentos com significado e direção, talvez seja conformar-se com uma *ilusão retórica*, uma representação comum da existência que toda uma tradição literária não deixou e não deixa de reforçar [BOURDIEU, 1996: 185, grifo meu].

A colocação de Bourdieu sugere que a impossibilidade das memórias de Graciliano Ramos representarem um relato verídico sobre seu passado as aproximaria da ficção, uma vez que não haveria qualquer testemunho documental que atestasse sua referencialidade e que sua narrativa, desse modo, seria fruto mnemônico e, portanto, criação sua. São inúmeras as marcações textuais em *Infância* que explicitam o distanciamento do tempo da narração do tempo da narrativa, como, por exemplo, essa passagem do conto "Um cinturão": "Não consigo reproduzir toda a cena. Juntando vagas lembranças dela a fatos que se deram depois, imagino os berros de meu pai, a zanga terrível, a minha tremura infeliz. Provavelmente fui sacudido. O assombro gelava-me o sangue, escancarava-me os olhos" [RAMOS, 2003: 35]. Este trecho é autoexplicativo. Os pontos oblíquos da memória do narrador foram preenchidos de que forma? Como confiar em suas "vagas lembranças"? Se por um lado pode-se aproximar um texto memorialístico da ficção por ele trabalhar com a inventividade de seu autor e com seu descompromisso com a realidade factual e verificável, por outro é factível afirmar que todo discurso é uma construção, até mesmo o historiográfico e o jornalístico, sem, por isso, serem considerados também como ficção. A discussão teórica acerca do caráter ficcional de um texto autobiográfico é extensa e não interessa aqui, portanto valho-me da intervenção de Arfuch, citada por Klinger, que "cuida de não sugerir uma indiferenciação entre autobiografia e ficção. Uma e outra se distinguem pelos *horizontes de expectativas* que geram" [KLINGER, 2007: 44, grifo do original]. Em síntese, lemos *Infância* como um livro de memórias porque assim seu autor o designou, bem como *Angústia* é um romance, mesmo que consigamos apontar características de seu autor em Luís da Silva, como fizemos com Aires e Machado.

Antonio Candido dedicou um ensaio bastante elucidativo sobre esse ponto de contato entre a obra de Graciliano Ramos e a vida empírica do autor, e como esta pode ser lida em seus romances. Para ele, existe uma divisória bastante tênue entre a obra ficcional de Graciliano e seus textos memorialísticos, que possibilita um baralhamento das instâncias discursivas, pois o que é ficção apresenta confissão e as memórias recebem tratamento literário. Candido diz que

> Luís é personagem criado com premissas autobiográficas; e *Angústia*, autobiografia potencial, a partir do *eu* recôndito. Mas no processo criador tais premissas (...) receberam destino próprio e deram resultado novo – o personagem –, no qual só pela análise baseada nos dois livros autobiográficos podemos discernir virtualidades do autor [CANDIDO, 2006: 59, grifo do autor].

Anos depois da publicação de *Angústia*, é possível uma releitura da obra, agora consciente de que o autor se utilizara como inspiração para o seu romance. A infância de Luís

da Silva, narrada em *Angústia*, reaparece em seus contos de *Infância*, assim como alguns personagens comuns às duas obras, como José Baía, por exemplo. As memórias infantis de Graciliano causam um fenômeno curioso, uma vez que, para Diana Klinger, "o núcleo do narrável na autobiografia e nas memórias – a experiência – equivale à transformação do indivíduo" [KLINGER, 2007: 19]. Essa transformação narrada e publicada em *Infância* ocasiona outra, que é a conversão de um texto até então puramente ficcional para uma narrativa com indícios autobiográficos, que obriga os críticos a olharem com mais atenção para o conjunto da obra do autor.

Os contos de *Infância*, a despeito de sua configuração memorialística, referencial, possuem um acabamento e um rigor estéticos dignos da pena ramosiana. Para Candido,

> talvez seja errado dizer que *Vidas Secas* é o último livro de ficção de Graciliano Ramos. *Infância* pode ser lido como tal, pois a sua fatura convém tanto à exposição da verdade quanto da vida imaginária; nele as pessoas parecem personagens e o escritor se aproxima delas por meio da interpretação literária, situando-as como criações [CANDIDO, 2006: 70].

Se Costa Lima exclui da literatura os textos autobiográficos por eles não serem ficção, com a confissão de Graciliano Ramos parece surgir um problema quanto à classificação de *Infância* como literatura. É certo que não se trata de um livro ficcional e desse modo não seria literário, de acordo com o conceito de Costa Lima, mas o tratamento dispensado pelo autor e o rigor estilístico com o qual ele foi escrito foram capazes de "confundir" até mesmo um crítico do gabarito de Antonio Candido. Arriscaria a dizer que Graciliano eleva as memórias, a escrita de si, de um texto "pobre" por estar preso à referencialidade, ao verificável, à categoria de arte, de literatura, sem dever esteticamente nada à ficção, mesmo porque em *Infância* o que temos não é uma mimese sem transformação, que para Marcuse [1977] seria uma antiarte, mas sim a recriação de seu passado, respaldado por sua memória, por sua lembrança.

Considerando o conjunto de sua obra, percebe-se que muito da literatura ficcional de Graciliano poderá ser compreendida a partir de como o autor incorporou as vivências de sua infância. Adepto da experiência como condição de escrita, Graciliano Ramos emprestará a seus personagens suas práticas e visões de mundo. Mas carregá-los com suas próprias experiências não estava mais sendo satisfatório para o autor. Parece que ele se sente constrangido com a ficção – daí ter publicado apenas quatro romances –, como se o estatuto ficcional impingisse uma desonestidade a seu público – ou a ele mesmo? –, da qual ele quisesse se livrar. Resolve então confessar a matéria-prima de seu trabalho e recorre aos

textos autobiográficos. Ele não deixa, contudo, de atribuir-lhes aspectos literários, pois "*Infância* é autobiografia tratada literariamente; a sua técnica expositiva, a própria língua parecem indicar o desejo de lhe dar consistência de ficção" [CANDIDO, 2006: 90]. A confissão da qual se vale o escritor depois da publicação de *Vidas secas* é resultado do "desejo de sinceridade [que] vai doravante levá-lo a retratar-se no mundo real em que se articulam suas ações" [ibdi, p. 91].

A mescla entre realidade e ficção operada por Graciliano atingirá contornos mais explícitos e menos artísticos no terceiro momento desse breve panorama da primeira pessoa em nossas letras. A literatura escrita na década de 1970, devido à forte repressão imposta pela ditadura militar, encontrou nos romances-reportagem uma alternativa contra a censura. Os romances-reportagem eram, de acordo com Flora Süssekind, a retomada de casos policiais que tiveram destaque na imprensa brasileira e que eram tratados como uma "reportagem mais extensa que a de jornal" [SÜSSEKIND, 1984: 175]. Assim, as publicações que compunham a literatura dessa década, via de regra, não apresentavam rigor estético tampouco ficcionalização, sendo a semelhança com as notícias de jornal uma das causas da autora afirmar ser esse o terceiro momento do naturalismo no Brasil. Depois das ciências biológicas no fim do século XIX e das ciências sociais na década de 30, os anos 70, através das ciências da comunicação, manifestam uma radiografia do país, de modo a se distanciar da ficção e se aproximar da realidade.

A transformação da realidade em romance, do fato noticiado pela imprensa em texto literário, exercia a função de desficcionalizar a literatura para que fosse criada a ilusão de que as informações, censuradas pelo regime militar, tinham livre trânsito. O problema é que as notícias fornecidas e esmiuçadas pelos romances-reportagem eram desimportantes para uma sociedade oprimida politicamente. A ditadura via com bons olhos, inclusive, a publicação e o sucesso desse tipo de texto porque dava a falsa impressão de haver liberdade de informação, pois casos individuais e comuns eram divulgados, mas o que seria de interesse coletivo, como a violência praticada contra quem se opusesse aos militares, permanecia censurado. Desse modo, publicavam-se reportagens que comunicavam crimes praticados por pessoas que estavam longe da vida política do país, como aconteceu com o assassinato de Leila Diniz, *noticiado* pelo romance de Aguinaldo Silva, *O crime antes da festa* (1977), e a repressão continuava a perseguir a esquerda brasileira, que lutava por um país democrático. Se os romances-reportagem, por um lado, ofereciam uma ilusão de liberdade de imprensa, tão cara à sociedade de então, por outro, de acordo com Flora Süssekind, silenciavam uma voz

discordante e dessa forma a ditadura permanecia com seus mandos e desmandos sem uma oposição mais sistemática no âmbito das letras.

Apenas depois da anistia, com o retorno dos jovens políticos que haviam sido exilados devido a sua atuação guerrilheira, é que textos como *O que é isso, companheiro?* (1978), de Fernando Gabeira, começam a ser publicados. Heloísa Buarque de Hollanda aborda o sucesso editorial dos romances que narram a história recente do país. O interesse do público pelas narrativas autobiográficas dos ex-exilados devia-se à voz que é dada para quem sempre precisou, forçosamente, se calar. As memórias de Gabeira, em certo sentido, são a memória de toda uma geração que viveu e sofreu com os anos negros da ditadura militar. A sua narrativa é já conhecida por todos, uma vez que ela fala do ontem, de um passado comum recente que, até então calado, ganhava voz. Em suma, a autobiografia de Gabeira não é a história de sua vida, e sim a história de vida de toda uma geração, que, se não viveu, diretamente, os mesmos acontecimentos, indiretamente, sob a sombra do medo, os considerava velhos conhecidos. Nas palavras da autora: "O leitor se identifica com o relato e atualiza uma memória que também é a sua. Saber o que já se sabia. Vivenciar aquilo que não nos permitíamos vivenciar" [HOLLANDA, 2000: 183].

Para que as narrativas dos ex-exilados alcançassem seu objetivo, ou seja, retratassem fidedignamente os fatos acontecidos e outrora censurados, levando o público leitor a uma identificação com a sua memória pessoal, era necessário que estes textos autobiográficos se aproximassem dos romances-reportagem no sentido de uma desficcionalização do enredo, de modo a fazer do texto uma radiografia precisa daquela sociedade, o mais próximo possível da realidade. Em *O que é isso, companheiro?* não há, na ficha catalográfica, a indicação de se tratar de literatura, mas sim história. A historiografia, todos sabemos, tem o compromisso de ser factual, com fontes que atestam a veracidade do discurso, que é, inexoravelmente, construção.

Eis como o narrador do romance procura assegurar ao leitor a veracidade de sua narração: "Saí pelo Flamengo e creio que se estivesse num romance chutaria uma pedra e atravessaria a rua de mão no bolso. Mas aquilo era o Brasil, eu não era um personagem e havia muito o que fazer para estar à altura dos amigos que partiam" [GABEIRA, 1982: 46]. O narrador é taxativo quanto à distinção de seu relato e o de um romance, entre sua participação nos fatos (verídicos) narrados e o que se esperaria de um personagem de ficção, não apenas para garantir ao leitor a realidade da narrativa como também para respeitar as demais pessoas que vivenciaram os horrores cometidos pela ditadura militar. Mais à frente, outro trecho

exemplar da preocupação em dissociar o seu texto de uma ficção, ou ao menos de um texto mais bem trabalhado:

> Chega um momento em que o narrador precisa ajustar melhor suas linhas, tensionar melhor o seu arco, tirar alguns efeitos técnicos. Todos esperam isto dele, sobretudo na hora da emoção. Mas o narrador já aprendeu, com o tempo, que um livro, um longo relato, não é apenas uma sucessão de histórias que se contam num punhado de páginas brancas. Um livro não se controla. A notícia mais simples sobre o assunto foi esta:
>
> AP161
> URGENTE
> RIO DE JANEIRO, 4 (AP) – O EMBAIXADOR
> DOS ESTADOS UNIDOS NO BRASIL, CHAR-
> LES BURKE ELBRICK, FOI SEQÜESTRADO
> HOJE NO RIO DE JANEIRO.
> UM PORTA-VOZ DA EMBAIXADA CONFIR-
> MOU A NOTÍCIA À ASSOCIATED PRESS [GABEIRA, 1982: 137].

O início do capítulo que abordará o momento mais tenso do romance, o sequestro do embaixador norte-americano, não deve sofrer qualquer intervenção do discurso, a ficção é convidada a se manter à distância para que o narrador não perca o controle do livro. Um momento de forte emoção como este, ao invés de propiciar ao narrador a utilização de “alguns efeitos técnicos”, o leva a recorrer à simplicidade e objetividade de uma notícia, curta e precisa, evitando que o texto se perca pela subjetividade do narrador, o que ocasionaria o afastamento da realidade factual. Como Gabeira se propôs a escrever uma “autobiografia coletiva”, qualquer dessemelhança com a situação empírica implicaria em pronta acusação por parte dos demais participantes, testemunhas do fato, o que não ocorreria numa autobiografia nos moldes clássicos, uma vez que ela se presta a contar a vida de um indivíduo e não a de uma geração.

Silviano Santiago faz algumas considerações sobre as narrativas de tipo autobiográfico dos ex-exilados em oposição às dos modernistas. Ele comenta que os textos autobiográficos já eram uma herança dos velhos modernistas, como se observou na obra de Graciliano Ramos. Há, porém, algumas distinções entre eles. Vimos que Graciliano não estava interessado em contar apenas a sua história, mas ambientá-la no seio familiar. Isso não acontece com Gabeira, que tinha o objetivo de narrar sua experiência guerrilheira, portanto um período de sua vida adulta que prescinde de um contato mais estreito com sua família. No autor modernista, seu primeiro livro memorialístico é inteiramente dedicado a sua infância; no jovem político, esparsas referências a seus pais e a sua meninice em Minas Gerais. De acordo com Silviano, o primeiro seria um texto memorialista, enquanto o segundo seria mais autobiográfico.

Outra distinção apontada por Silviano e relacionada diretamente à diferença entre os modernistas e os ex-exilados é o conservadorismo. Os primeiros, ao recuperarem a memória

de uma sociedade patriarcal, não se apresentam como personagens interessados em mudar o *status quo*, mas unicamente em dele fazer parte de forma inerte, passiva; os segundos, ao contrário, excluem de seus relatos a família e os textos narram justamente as mudanças que eles, autores, ansiaram em operar na sociedade. A memória de Graciliano remonta a sua infância, de maneira a denotar uma compreensão mais conservadora da sociedade brasileira, ao passo que a de Gabeira evoca experiências recentes que se chocaram com a situação política do país através da luta armada, longe de querer conservar o que quer que fosse.

Se os romances-reportagem operaram uma desficcionalização da literatura assumindo a função informativa dos jornais sob censura, em *O que é isso, companheiro?* o afastamento da ficção ocorre para que fique registrada na história brasileira uma versão dos fatos que não era a oficial, pois o autor fazia parte da oposição silenciada pelo governo. A necessidade de uma proximidade factual o mais exata possível empobreceu esteticamente a literatura da década de 1970. A esse respeito, Silviano Santiago diz que os romances dos ex-exilados tinham mais interesse para a história do que para a história literária, pois, com sua publicação, o historiador, que teria no futuro apenas a versão da história oficial, adquire o conhecimento de outro discurso, capaz de apresentar nova interpretação para o período recoberto pelo governo militar no Brasil. *O que é isso, companheiro?*, mais do que escrita de um indivíduo, é testemunho geracional, seria uma “escrita de si coletiva”, justificando figurar nesse panorama da primeira pessoa na literatura brasileira como exemplar dos textos dos ex-exilados.

Vimos uma pequena amostra de textos que privilegiam o eu – ficcional ou não – no final do século XIX e durante todo o século XX. A presença autoral nessas obras não é suficiente, no entanto, para se falar em autoficção, embora se possam verificar pontos de contato. Antes, porém, de se refletir como e por que o autor se apresenta na autoficção, convém observar o motivo que o eliminou dos estudos literários e como se processou a sua morte.

3 A MORTE E O RETORNO DO AUTOR – A AUTOFICÇÃO

No capítulo anterior mencionei muito rapidamente a importância do estruturalismo e do formalismo russo contra uma leitura meramente biográfica do texto literário. Vejamos como e por que isso se deu, de maneira a justificar o tão citado retorno do autor na literatura contemporânea.

De acordo com Diana Klinger, a morte do autor é o prosseguimento da crise do sujeito postulada por Nietzsche, que desconstruiu a categoria cartesiana de sujeito. Para o filósofo alemão, o eu não é causa do pensamento, pois este aparece quando quer, autonomamente, e não quando "eu" quero. Desta maneira, o axioma cartesiano é posto em xeque, pois o pensamento agora prescinde do eu. O século XX irá continuar a desconstrução do sujeito com a morte do autor na literatura, que é o que interessa aqui. Para Foucault, "na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever, nem fixação de um sujeito numa linguagem; é uma questão de abertura de um espaço onde *o sujeito da escrita está sempre a desaparecer*" [FOUCAULT, 1992: 35, grifo meu]. O estruturalismo justifica, pois, a morte do autor na literatura suplantando a ideia de indivíduo e trabalhando primordialmente com sistemas, pois "não há factos humanos que não sejam estruturados nem estrutura que não seja significativa, isto é, que enquanto qualidade do psiquismo e do comportamento de um sujeito, não preencha uma função" [ibdi, p. 75].

Pensando em literatura, pensamos também em língua, linguagem, e sob a ótica estruturalista percebemos que o autor não faz parte da estrutura linguística e termina por ficar à parte dos estudos literários, pois "é a linguagem que fala, não o autor" [BARTHES, 1988: 66], ou seja, é ela também um sistema e, desse modo,

> a lingüística acaba de fornecer para a destruição do Autor um argumento analítico precioso, mostrando que a enunciação em seu todo é um processo vazio que funciona perfeitamente sem que seja necessário preenchê-lo com a pessoa dos interlocutores: lingüisticamente, o autor nunca é mais do que aquele que escreve, assim como "eu" outra coisa é senão aquele que diz "eu": a linguagem conhece um "sujeito", não uma "pessoa", e esse sujeito fora da enunciação que o define, basta para "sustentar" a linguagem, isto é, para exauri-la [ibdi, p. 67].

Para Barthes, portanto, não há razão que justifique falar em autor quando da leitura de um texto literário, uma vez que ele não passa de um "ser de papel". Mesmo para os estruturalistas, entretanto, a exclusão dessa categoria não é simples e desprovida de problemas. Foucault percebeu que o banimento do autor em favor do discurso deixou

descobertas algumas propriedades que não podiam ser ignoradas. De modo a equacionar essa lacuna e a melhor situar a produção textual na cultura europeia posterior ao século XVII, Foucault substitui o autor pela *função autor*, que é "característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade" [FOUCAULT, 1992: 46]. Quatro são as particularidades da função autor enumeradas por Foucault: a primeira é a função de propriedade, ou seja, com a possibilidade de punição de quem escreveu algum texto que merecesse repreensão por seu conteúdo impróprio, era necessário saber seu responsável, que teria também garantidos os bônus de sua produção; a segunda seria uma espécie de genealogia do texto literário, pois um texto anônimo suscita questões de autoria, sem as quais muitas vezes sentimo-nos incapazes de atribuir-lhe valor; a terceira função é a de construção de um ser chamado autor, "seria no indivíduo uma instância 'profunda', um poder 'criador', um 'projecto', o lugar originário da escrita" [ibdi, pp. 50-1]; a quarta e última é a alusão a um alter-ego, pois seria ingenuidade acreditar que as referências presentes na narrativa são do e para o escritor. A partir do estruturalismo, portanto, substituímos o autor pela função autor proposta por Foucault, pois

> o autor, quando se crê nele, é sempre concebido como o passado de seu livro (...) Bem ao contrário, o escritor moderno nasce ao mesmo tempo que seu texto; não é, de forma alguma, dotado de um ser que precedesse ou excedesse a sua escritura, não é em nada o sujeito de que o seu livro fosse o predicado; outro tempo não há senão o da enunciação, e todo texto é escrito eternamente *aqui e agora* [BARTHES, 1988:68, grifo do autor].

O formalismo russo[8] também suspeitará de qualquer signo extratextual e considerará os gêneros que trabalham com uma referencialidade explícita gêneros menores. Autobiografias, crônicas, diários, memórias, confissões são todos textos que operam numa zona limítrofe entre ficção e não-ficção, daí o estigma que ainda carregam de não serem literatura. Seguindo os preceitos formalistas, os textos relacionados ao eu são marginalizados, pois os formalistas, descartando qualquer informação alheia ao texto, atêm-se ao enunciado para as possibilidades de significação. Considerando que o autor é o passado do livro, como disse Barthes, e que este é escrito sempre no presente, momento em que nascem juntos o escritor moderno e seu texto, a existência do escritor empírico não tem espaço. Pode-se pensar, inclusive, para ratificar a morte do autor, que a literatura cria uma nova realidade, um motivo a mais para que a referencialidade, se encontrada na ficção, impinja-lhe um *status* de literatura menor. Segundo Herbert Marcuse, "a verdade da arte reside no seu poder de cindir o

[8] Não discutirei as várias tendências do formalismo russo. Para o objetivo presente, como dito em nota anterior, o formalismo restringe-se a uma leitura imanente da obra literária, desprezando informações extratextuais.

monopólio da realidade estabelecida (i. e., dos que a estabeleceram) para *definir* o que é *real*. Nesta ruptura, que é a realização da forma estética, o mundo fictício da arte aparece como verdadeira realidade" [MARCUSE, 1977, p. 22, grifo do original]. Essa transformação, para Marcuse, é a essência da arte, e classifica como antiarte a mimese sem transformação, a cópia pura e simples do real. A ficção, de acordo com a estética marcuseana, contém mais verdade do que a realidade de todos os dias. Essas breves reflexões ajudam a entender as ressalvas feitas aos textos que recorrem a elementos extratextuais, uma vez que retirariam da literatura a sua realidade intrínseca e a substituiriam por uma referencialidade "cronística". A realidade empírica nas autoficções, no entanto, sugerirá não uma arte menor, mas antes um novo conceito estético, como veremos no capítulo seguinte.

É certo que, tanto com o estruturalismo como com o formalismo russo, a crítica literária alijou-se da figura autoral, detendo-se unicamente ao texto. Mas mesmo Foucault reconheceu que o espaço deixado pelo autor carecia de preenchimento e propôs a função autor como sua substituta. Assim, o autor empírico permaneceria distante dos estudos literários, obedecendo ao apagamento do sujeito e à crítica à noção de verdade postulada por Nietzsche. Por outro lado, Barthes, mesmo defendendo a sua morte, reconhece a presença do autor "nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas dos periódicos, e na própria consciência dos literatos, ciosos por juntar, graças ao seu diário íntimo, a pessoa e a obra" [BARTHES, 1988: 66]. Percebemos que a preocupação estruturalista não era simplesmente a de matar o autor, mas a de impedir que ele fosse elevado como fim último do texto literário, outorgando à obra sua autonomia necessária. Para isso, portanto, tratou de eliminá-lo do circuito literário, ou melhor, de ignorar aspectos biográficos na análise textual.

Mas seria válida, ainda hoje, uma leitura essencialmente textual da literatura, desprezando quaisquer signos extratextuais, entre os quais se encontra o autor? Diana Klinger assim formula sua questão: "será que a destruição 'da identidade do corpo que escreve' não é menos um produto da 'escritura' do que de uma *concepção modernista* da escritura?" [KLINGER, 2007: 35, grifo do original]. E prossegue suspeitando que isso se deu em função da autonomia da obra de arte, que recusaria a realidade externa, uma vez que a arte criaria a sua própria. Resta saber se a literatura do início do século XXI admitiria a morte do autor e a consequente exclusão da referencialidade nos limites da ficção. A admissão de Barthes da presença do autor, entre outros, "nas entrevistas de periódicos" serve-me como ponto de partida para a investigação da presença autoral na literatura deste início de século. Ana Cláudia Viegas, nessa direção, afirma que "assistimos hoje a um 'retorno do autor', não como origem e explicação última da obra, mas como personagem do espaço público midiático"

[VIEGAS, 2007: 15]. A professora lembra-nos que, a despeito da orientação formalista, nós, leitores, não nos convencemos facilmente de sua morte, ansiando por sua presença física e desejando contato com provas materiais de sua existência, como máquinas de escrever, livros, objetos pessoais, fotos, correspondências trocadas sobre seu processo criativo, exemplares autografados, etc. A participação de escritores, cada vez mais assídua, em programas de televisão, em lançamentos de livros, em noites de autógrafos, nas feiras literárias ou mesmo em congressos e palestras promovidos pelas universidades, dá voz e rosto aos até então incógnitos autores. A imagem de escritores de gerações passadas, como Machado de Assis e Graciliano Ramos, não tinha o alcance nem a penetração no grande público como a de Bernardo Carvalho, por exemplo, que, ao mesmo tempo em que tem seu nome impresso nas capas de seus livros, possui sua fotografia em revistas e jornais literários, impressos ou digitais, além de ser facilmente encontrado em eventos cuja cobertura midiática é ampla e irrestrita. Assim, torna-se quase impossível acreditar que o autor está morto, posto que temos acesso a sua figura, a sua pessoa. Situar o autor no século XXI, isto é, no contexto da cultura midiática, equivale a dizer que, "ao lermos um texto, não temos apenas o nome do autor como referência, mas sua voz, seu corpo, sua imagem veiculada nos jornais, na televisão, na *internet*. A obsessão contemporânea pela *presença* nos afasta da concepção barthesiana desse autor como 'um ser de papel'" [VIEGAS, 2007: 18, grifo do original].

Philippe Lejeune traça, em "A imagem do autor na mídia", uma pequena e breve historicização do crescente espaço ocupado pelo autor nos meios de comunicação. Segundo o teórico, o texto literário suscitava o desejo do leitor em conhecer a pessoa responsável pelas aventuras do livro e pelo prazer propiciado pela leitura. Como forma de suprir a ausência do autor, o leitor podia recorrer a correspondências, biografias e depoimentos, no caso de escritores já falecidos, e a perfis literários e caricaturas, no caso dos vivos. A partir do fim do século XIX, Lejeune acrescenta as entrevistas às formas do leitor saciar o desejo de conhecer o autor. No entanto,

> de 30 anos para cá, a nova mídia tornou de fato possível organizar sistematicamente esse tipo de encontro ou, antes, seu simulacro. Simulacro cujo fascínio é difícil evitar hoje em dia: se cruzo na rua, com um autor que vi recentemente em "Apostrophes", não só o reconheço, mas tenho a impressão de que ele também vai me reconhecer... [LEJEUNE, 2008: 194]

Lejeune ainda comenta que no século XIX os periódicos literários forneciam poucas ilustrações e que a fotografia do autor, quando aparecia, era nas edições das obras completas e/ou em alguma biografia que fosse publicada. A pessoa do autor, normalmente, era desconhecida do público, e dessa maneira o contato entre escritores e leitores não ultrapassava

as páginas do livro, gerando uma aura de mistério que rondava a figura sagrada do autor. Atualmente não é isso o que ocorre. É corriqueiro deparar-se com a fotografia do escritor na orelha do livro, mesmo que não seja uma edição comemorativa. Lejeune, inclusive, lembra que as fotografias servem também como publicidade, trabalhando com a imagem do não mais incógnito autor. Paulatinamente, o escritor, que era oculto sob os caracteres das páginas de sua obra e anônimo no espaço público, recebe os holofotes da exposição midiática. "Na televisão, enfim, voz e imagem se reuniram. Nada mais a ser imaginado: o autor do livro que lemos ou, com mais freqüência, do livro que não lemos e que não leremos está ali, em carne e osso e ao vivo" [LEJEUNE, 2008: 194]. Desse modo, o escritor torna-se conhecido a despeito de seu trabalho, pois sabemos quem ele é, o vemos e o ouvimos na televisão, mas muitas vezes não o lemos. Com a presença do autor frequentemente na mídia, aceitar a sua morte, ignorá-lo, torna-se tarefa difícil, uma vez que ele se impõe presencialmente. Dessa forma, o interesse pela figura autoral é crescente e a leitura formalista, pretérita. Italo Moriconi assim ratifica a participação do autor na mídia:

> No nível da sobredeterminação sistêmica, hegemonizada pelo circuito midiático, observamos que no mercado de celebridades o autor empírico é hoje personagem com direito a poltrona e copo d'água no estúdio de TV. A discussão da obra hoje é uma triangulação entre o autor protagonista do espaço público midiático (autor, ator: máscara), o texto de referência por ele escrito e o público em geral [MORICONI, 2006: 161].

A participação midiática do escritor, segundo Philippe Lejeune, subverte o interesse original do leitor, no sentido de que era a leitura da obra que suscitava o desejo de conhecer o autor, ao passo que agora é a sua presença midiática que desperta a curiosidade do leitor pelo texto. Nesse sentido, é perfeitamente aceitável dizer que o escritor pós-moderno tem papel ativo no mercado editorial, sendo também responsável pela vendagem de sua obra. O teórico francês, nessa direção, diz que o autor "deve induzir o desejo de ler seus textos, ao passo que, antes, era o texto que despertava a vontade de se aproximar dele" [LEJEUNE, 2008: 199].

Essa nova participação do escritor no mercado editorial, no entanto, demanda alguns cuidados a serem tomados, como refletiu Silviano Santiago em "Prosa literária atual no Brasil". Para o crítico, o romancista brasileiro está em condições de se dedicar integralmente a sua carreira de escritor, desde que, para não incorrer no erro crasso de subtrair a sua arte ao mercado, ele se previna. É certo que o livro é uma mercadoria que tem normalmente seu valor ditado pelo público, mas o fato do escritor brasileiro pertencer ao mercado editorial e se ver "preso" à ciranda mercadológica, obriga-o a ter consciência do seu ofício, de maneira a não colocar sob suspeita o valor literário de seu trabalho. Para Silviano Santiago, o escritor

brasileiro precisa se profissionalizar, mas isso não implica que ele abrace o viés mercadológico e tenha como objetivo apenas o lucro, ao contrário, o romancista deve assumir a função de crítico da atual sociedade de consumo. Em síntese, é necessário que haja "um diuturno exercício de autocrítica que visa a impedir o romancista de ser o falso ou passar o falso como verdadeiro" [SANTIAGO, 2002: 30].

Em entrevista ao jornal *Rascunho*, Bernardo Carvalho demonstra ter ciência da importância das vendas para a literatura e discorre sobre o nivelamento operado pelo mercado em transformar tudo em bens de consumo numa sociedade capitalista. Para ele, "o problema é quando os escritores começam a funcionar nessa lógica de mercado. Se a literatura gira em torno do mercado, ela sai empobrecida" [CARVALHO, 2007]. Estas declarações de Carvalho vão de encontro às reflexões de Silviano Santiago e de Philippe Lejeune acerca da participação do romancista como *marchand* de sua literatura. Mas, como Silviano já alertara, a comercialização não deve ser o principal objetivo do escritor e Carvalho concorda com essa premissa. Adepto de uma literatura de resistência, como se autodefine, ele escreveu *Nove noites* baseado numa história real – o suicídio do antropólogo norte-americano Buell Quain. Carvalho recorreu a este artifício depois do insucesso de público de seus livros anteriores e, irritado, inseriu-se num nicho editorial mais seguro, mas sem abrir mão de seu compromisso literário e, de certa forma, de uma crítica social. Assim ele explica sua motivação para *Nove noites*:

> Entendi o que as pessoas queriam: história real, livro baseado em história real. Pensei: "se é isso que eles querem, é isso que eu vou fazer". Mas resolvi fazer algo perverso para enganar o leitor, criar uma armadilha. O leitor acha que está lendo uma história real, mas é tudo mentira. Tinha foto, autobiografia, etc. E não é que funcionou. O pior é que a minha intenção de criar uma armadilha, de brincar, de ser irônico, foi lida em primeiro grau, não foi lida em segundo grau. A maioria não percebeu que eu estava fazendo um jogo com aquilo [ibdi, ibden].

Nove noites obedeceu, portanto, à necessidade de Carvalho prender o interesse de seu público, mas não se ateve ao verificável, ao vivencial, ao autobiográfico, enfim, à história real reclamada pelos leitores, mas a mesclou com a ficção, tornando indecidíveis os pactos autobiográfico e ficcional. Antes de aprofundar o que vem a ser a autoficção, contudo, resta-me investigar o que motivaria o público a se interessar tanto por histórias baseadas em fatos reais, se distanciando da ficção, ou melhor, reconfigurando o limite estanque entre ficção e realidade. Para entender a autoficção, portanto, é mister que se faça uma digressão de modo a localizar a literatura no seio da indústria cultural, da cultura de massas e da sociedade midiática contemporânea, e como esta baralhou o estatuto ficcional com a realidade empírica.

Um estudo paradigmático sobre a indústria cultural é o de Adorno e Horkheimer, pensadores alemães da escola de Frankfurt. Em “A indústria cultural: o Esclarecimento como mistificação das massas”, os autores apresentam uma interpretação bastante pessimista da cultura de massas, como se esta fosse responsável pelo desaparecimento da arte em favor do capital, mas não é esse o meu interesse aqui. A discussão de que a arte sofreu um *déficit* qualitativo com as novas formas de produção artística, sobretudo o cinema, é desimportante para a minha pesquisa, que objetiva rastrear como se deu o crescente interesse do público por fatos reais. Portanto, de modo a utilizar as reflexões dos pensadores alemães para a investigação a que me propus, restringirei seu ensaio a um de seus enfoques, a saber: a necessidade da indústria cultural da homogeneização do público, de formar uma grande e compacta massa consumidora. Dessa maneira a arte perderia muito da sua subjetividade, de seu caráter questionador, de reflexão social, de alteração do mundo; ela seria, como vimos com Marcuse, cópia simples e pura do real.

O cinema surgiu como um meio de comunicação capaz de conjugar algumas características importantes para os desígnios da indústria cultural. Por um lado, reunia, de uma única vez, um grande número de espectadores, de modo a operar a massificação e a homogeneização que ela pretendia; por outro, privilegiou, na construção da obra, o detalhe técnico, o efeito, a *performance*, que é o que me interessa aqui. O espectador é antes arrebatado pelo acabamento técnico apresentado do que por qualquer conteúdo que o filme pudesse oferecer. Segundo Adorno e Horkheimer, a Ideia, a mensagem, o conteúdo, outrora interesses da obra de arte, agora foram substituídos pelo acabamento operacional da indústria cultural, pelo modo de verificabilidade do real, de maneira a não permitir o exercício da subjetividade do público. Ainda segundo os autores, no cinema, a sobreposição de imagens é de tal ordem que o espectador, se quiser permanecer atento ao filme, não pode se dar o luxo de exercitar seu intelecto. A sucessão de imagens cinematográficas oferece ao espectador contato e identificação direta com a realidade, velha conhecida sua. Pela primeira vez na história, o público tem a oportunidade de ver o real tal qual o conhece e está habituado nas telas sem qualquer intermediação. Para apreensão da realidade, o espectador não mais recorre a sua imaginação, outrora motivada pela literatura, por exemplo; agora ele de fato a *vê*, objetivamente, “e é assim precisamente que o filme adestra o espectador entregue a ele para se identificar imediatamente com a realidade” [HORKHEIMER & ADORNO, 1985: 119].

Outra característica importante da indústria cultural para Adorno e Horkheimer é a sua relação intrínseca com a diversão. Pensar o cinema como diversão no contexto proposto pelos autores equivaleria à relação que o homem do final do século XX e início do XXI estabelece

com a televisão. Cansado de um dia produtivo de trabalho, tanto o espectador de cinema da década de 30 quanto o de televisão do início deste século necessitam se refazer para a mesma jornada de trabalho do dia seguinte. Para tanto, a programação exibida não deve oferecer-lhe qualquer esforço intelectual, pois

> divertir-se significa estar de acordo. Isso só é possível se isso se isola do processo social em seu todo, se idiotiza e abandona desde o início a pretensão inescapável de toda obra, mesmo da mais insignificante, de refletir em sua limitação o todo. Divertir significa sempre: não ter de pensar nisso, esquecer o sofrimento até mesmo onde ele é mostrado [HORKHEIMER & ADORNO, 1985: 135].

A indústria cultural fará das agruras do homem moderno o seu divertimento, para que desta forma ele possa rir de si mesmo e adquirir forças para continuar sua jornada de trabalho. Rir de uma situação semelhante a que ocorreu consigo na sua vida cotidiana, na sua *vida real*, serviria para que ele se sinta vingado das humilhações por que passa diariamente e tenha ânimo de enfrentá-las novamente no dia seguinte. Identificar as situações desagradáveis do seu dia-a-dia como diversão no cinema/ televisão ajuda também que elas não sejam encaradas como problema, de modo a facilitar a aceitação de sua realidade. O exemplo oferecido por Adorno e Horkheimer é o dos desenhos animados: “Assim como o Pato Donald nos *cartoons*, assim também os desgraçados na vida real recebem a sua sova para que os espectadores possam se acostumar com a que eles próprios recebem” [ibdi, p. 130]. A discussão política a qual os autores propõem não será aprofundada, mas mencioná-la serve como mais um ponto de contato oferecido pela indústria cultural entre o homem e a realidade.

Walter Benjamin, outro filósofo da escola de Frankfurt e contemporâneo de Adorno e Horkheimer, dedicou-se a estudar as mudanças operadas nas artes no momento em que elas começaram a se reproduzir tecnicamente. Diferentemente dos primeiros, Benjamin não se preocupou em defender a tradição e a desmerecer a arte popular, mas esforçou-se por compreender as inovações no campo das artes na era de sua reprodutibilidade técnica, despido de purismos e de juízos de valor, mesmo porque “a obra de arte reproduzida é cada vez mais a reprodução de uma obra de arte criada para ser reproduzida” [BENJAMIN, 1994: 171]. Ele não estava preocupado, portanto, em tecer comparações qualitativas entre a arte que se reproduzia manualmente e a arte que se reproduzia tecnicamente, de maneira a privilegiar a primeira em nome da tradição, mas em estudar as particularidades desta última.

Em relação ao cinema, Benjamin aponta que sua dependência de um vasto mercado consumidor pode também ser a causa para a recorrência em se mostrar a realidade, que seria a forma encontrada de seduzir um maior número de pessoas, pois “se o filme não exterioriza o

tempo e o gosto contemporâneos e não mantém um diálogo *imediato* e *eficaz* com os espectadores, está fadado ao fracasso ou à inexistência" [SANTIAGO, 2004: 113, grifo do original]. Para Adorno e Horkheimer, a realidade era um artifício para um apagamento da subjetividade do público; para Benjamin é tão somente o subterfúgio encontrado pelo cinema para que ele possa cobrir seus custos. Num e noutro caso, todavia, a realidade está presente na formação de um público.

Benjamin, entretanto, critica a *tendência estéril* do cinema de copiar a realidade exterior, de modo a se transformar numa reprodução vazia de significados, uma vez que anularia a diferença entre essência e aparência. Seria esse o erro cometido pelo cinema que o impediria de ser considerado como arte. "O cinema ainda não compreendeu seu verdadeiro sentido, suas verdadeiras possibilidades... Seu sentido está na faculdade característica de exprimir, por meios naturais e com uma incomparável força de persuasão, a dimensão do fantástico, do miraculoso e do sobrenatural" [WERFEL *apud*, BENJAMIN, 1994:177]. Há aqui uma crítica notória à transposição simples e imediata da realidade, mas, mais do que discutir a estética cinematográfica, para nós interessou constatar de que modo a indústria cultural aproximou o público e a realidade na sociedade midiática do século XX.

É clara a tendência do cinema em ressaltar a realidade empírica dos espectadores de maneira a massificar e homogeneizar o público, como refletiram Adorno e Horkheimer, ou de tão somente encontrar um meio de não esmorecer diante da grandiosidade de sua reprodução técnica, de uma verdadeira indústria, como apontou Benjamin. Mas a força da realidade editada e copiada nas telas de cinemas em todo o mundo pela indústria cultural tem sua antecessora igualmente poderosa na formação de um anseio do público por fatos reais: a literatura. Antes do cinema e dos demais veículos de comunicação destinados à massa, a literatura, depois da invenção da tipografia, já atingira um número de leitores significativo, justificando a sua inclusão numa discussão sobre cultura de massa, antes mesmo do surgimento do cinema, do rádio e da televisão. Mas a literatura, particularmente o romance burguês, ofereceu outros ingredientes para o interesse crescente na realidade, como veremos a seguir.

O vínculo existente entre o autor literário e a imprensa possibilita falar-se em cultura de massa no século XIX, uma vez que o autor, normalmente entendido como artista, adquire a responsabilidade de produção por demanda, a despeito de inspiração, de tempo ou de rigor artístico. A produção em série, as colunas diárias ou semanais que o escritor assina, além do alcance do jornal são razões óbvias do pertencimento da literatura como arte para as massas, ou, de acordo com Edgar Morin, páleo-cultura de massa. Meu interesse está para além da

constatação de que, com o advento da tipografia e da imprensa, a literatura abrangeu um número de leitores até então inalcançável. Minha hipótese é a de que a literatura, notadamente o romance burguês, é a precursora da exposição pública e da figuração do eu comumente vista no século XXI.

Um ponto importante para a proximidade em relação ao real, ocorrida com o surgimento do gênero romance, é que a experiência privada adquire contornos públicos. Se antes do romance os poemas épicos tematizavam conquistas de todo um povo, agora o herói não é mais um mito e sim um burguês, do mesmo modo que o são também autor e leitor. Há, portanto, uma identificação entre ambos, e a vida burguesa passará a ser mimetizada, o que propiciará a publicação da intimidade dos personagens. Nas palavras de Ian Watt, há "a transição da orientação objetiva, social e pública do mundo clássico para a orientação subjetiva, individualista e privada da vida e da literatura dos últimos duzentos anos" [WATT, 1990: 154]. Agora, portanto, a vida burguesa será alvo mimético da literatura, de modo que os leitores dos romances estarão diante da sua própria intimidade como jamais havia acontecido. Até a vida burguesa aparecer nas páginas dos livros, ela estava segura e indevassável no ambiente doméstico, mas, com o aparecimento do personagem burguês, a intimidade familiar torna-se pública e flagrante, e desperta no leitor a curiosidade de acompanhar o enredo que, de certo modo, é o seu, o de seu vizinho, etc.

Madame Bovary é exemplar da nova relação estabelecida entre a realidade e a fantasia. Façamos uma análise rápida e concisa dessa permutação no romance de Flaubert. Nas palavras de Morin,

> a corrente bovarizante que é integrar o real no imaginário, o imaginário no real, se ramificará de maneira múltipla: o "eu" do autor e o "eu" do herói poder-se-ão confundir e, finalmente, o romancista procurará continuamente transformar o real na lembrança, transformar a si mesmo por sua obra e na sua obra. Os romances burgueses, sob diversas formas, se tornam os tu e eu, tu leitor que sou eu autor, eu autor que sou tu, leitor, tu personagem de romance que sou eu, eu personagem de romance que sou tu, um jogo de perseguição, passos cruzados incessantes entre a vida e o conto [MORIN, 1997: 58].

No romance, Ema é uma jovem campesina que entra em contato com uma realidade que não é a sua, mas que a seduz. Seu comportamento passa a ser ditado pela forma como as personagens dos romances que ela lê se comportam, e para ela torna-se *sua realidade*. Se Adorno e Horkheimer condenavam a homogeneização do público que passaria a se comportar como uma mesma e única massa sem subjetividade, aceitando qualquer imposição da indústria cultural sem questionamentos, Ema Bovary acatava todo o *modus vivendi* da ficção que lia como sendo uma verdade a seguir, e passava então a adotar a mesma forma de vida e de comportamento dos romances.

A identificação da personagem entre o romanesco e o real é tão intensa que, onde quer que se encontre esse tipo de "confusão" entre realidade e imaginário, dá-se o nome de bovarismo. Ema permite que suas leituras conduzam totalmente a sua compreensão de mundo e a literatura é o que proverá a sua realidade, num processo de estetização similar ao desempenhado pela televisão atualmente, mas, para o nosso fim aqui, deixarei em suspenso essa discussão.

O romance enquanto gênero recebeu colaboração das alterações por que a sociedade do século XIX passava para uma tematização mais sistemática da realidade. A crescente modernidade oitocentista propiciava que a cidade dia a dia se tornasse mais *visível*. Benjamin apontou que "a crescente falta de cor do vidro transparente atrai o mundo exterior para dentro do mundo interior, o revestimento de espelhos das paredes conduz a imagem do mundo interior para o mundo exterior" [BENJAMIN, 2006: 583], isto é, foi a própria modificação por que passava a cidade que possivelmente iniciou o processo de *voyeurismo*, de exibicionismo e da quebra de limite entre público e privado que temos demasiadamente reforçado no século XXI.

A cidade, em 1857, testemunhou a primeira iluminação elétrica, de modo a tornar mais visível o espaço público e de modo também a facilitar o aparecimento de um personagem disposto a *ver* o espaço urbano, o *flâneur*. Com a iluminação, "a rua se torna moradia para o *flâneur* que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes" [BENJAMIN, 1989: 35]. Espaços público e particular paulatinamente confundem-se. Gradativamente, o limite entre interior e exterior, entre público e privado vai tornando-se mais tênue, principalmente se lembrarmos que as próprias janelas das residências, em Flaubert, eram consideradas como o teatro da província, isto é, o próprio espaço privado servia também de contemplação do espaço e da vida públicos. Basta recordarmos que Ema punha-se frequentemente à janela para divertir-se com a "confusão dos campônios". Se ela divertia-se com a vida alheia, é a sua vida também, por outro lado, que irá entreter os leitores de romances, num jogo *en abîme* entre observador e observado, entre público e privado.

Posso, portanto, aproximar a tematização da vida privada no romance burguês da verificabilidade do real no cinema. Em um e outro caso há uma identidade entre a realidade do público e a realidade mimetizada, mas não é possível dizer que em *Madame Bovary* haja mimese sem transformação, cópia pura e simples do real. Como a literatura é, concordando com Morin, páleo-cultura de massa, pode-se aproximar o *realismo* de *Madame Bovary* ao retorno do real comum na literatura do século XXI, ou melhor, é perceptível que, desde o

surgimento do gênero até os dias atuais, o *real* está presente literariamente, motivado pela cultura de massas, pela indústria cultural. É esta

> que mantém e amplifica esse "voyeurismo", fornecendo-lhe, além disso, mexericos, confidências, revelações sobre a vida das celebridades. O espectador tipicamente moderno é aquele que se devota à *televisão*, isto é, aquele que sempre vê tudo em plano aproximado, como na teleobjetiva, mas, ao mesmo tempo, numa impalpável distância; mesmo o que está próximo está infinitamente distante da imagem, sempre presente, é verdade, nunca materializada. Ele participa do espetáculo mas a sua participação é sempre pelo intermédio do corifeu, mediador, jornalista, locutor, fotógrafo, *cameraman*, vedete, herói imaginário [MORIN, 1997:70, grifo do original].

Percebe-se, enfim, que a literatura do século XIX apresentava ao leitor uma espécie de espelho da sociedade, uma forma de tornar pública a intimidade burguesa. Os pudores da sociedade oitocentista paulatinamente são postos à mostra e dessa forma atiçam a curiosidade dos leitores, sequiosos por penetrar no até então indevassável – o recato preservado da família. Assim, a literatura passa a ser uma forma de desnudamento do comportamento humano na sua intimidade e, mimetizando a vida burguesa, oferece ao público a verossimilhança realista. O cinema, como vimos, poucas décadas depois, também se valerá de um *realismo* imediato, referente, facilmente perceptível e verificável como prolongamento do que se observa nas ruas. Essa tendência de mostrar a realidade persiste até os dias atuais graças aos avanços tecnológicos. Do mesmo modo que a técnica do cinema oferecia a oportunidade de apreensão do real, a televisão e demais tecnologias aperfeiçoam e *midiatizam* a realidade.

Chega-se, enfim, à atual sociedade midiatizada, que tem na televisão seu mais importante e persuasivo formador de opinião, a maneira mais eficaz de atingir a massa. As imagens oferecidas antes pelo cinema e agora pela televisão são o convite irrecusável para o espectador estar em contato com a realidade. Seja pelas imagens em movimento ou pelas fotografias, a invocação do real é inesgotável e inapelável. Não há como a celebridade, por exemplo, negar o escândalo, pois uma fotografia publicada na revista atesta a veracidade da notícia, do mesmo modo que o leitor não pode ignorar o autor, presente nos *media*; câmeras de segurança espalhadas nas ruas e em lojas vigiam-nos e gravam-nos a todo instante; em nossas próprias residências somos seduzidos pelo fascínio das *webcams* que possibilitam que vejamos nosso interlocutor virtual, colocando-nos igualmente à mostra; *reality shows* espetacularizam a vida privada que teve no romance burguês sua primeira aparição.

Desse modo encerro minha digressão retrospectiva para compreender o fascínio das histórias reais nos leitores de Bernardo Carvalho e para justificar a autoficção como uma modalidade em voga no cenário literário atual. A visibilidade que a iluminação elétrica e as

vitrines conferiram à cidade no século XIX, o espaço privado burguês mimetizado em obras de grande alcance proporcionando identificação entre leitores e autores, a realidade direta e imediata mostrada nas telas de cinema e, finalmente, a participação de escritores no circuito midiático legitimam o interesse flagrante pela referencialidade e provam o retorno do autor, outrora morto pelos estruturalistas e formalistas.

Antes de prosseguir, porém, um breve parêntese. Não pretendo, em minha digressão, afirmar que o "real" de *Madame Bovary* é o mesmo oferecido pelo cinema tampouco igual ao da contemporaneidade. Meu objetivo foi tão somente mostrar que ele, a partir da cultura de massa, está presente no imaginário do público, sem me preocupar em diferençar o realismo literário do século XIX, que descrevia minuciosamente um detalhe aparentemente insignificante para aumentar a verossimilhança do relato; do realismo cinematográfico, que apreendia o real imageticamente e o devolvia para o espectador reconhecer a sua realidade; do retorno do real contemporâneo, onde situo a autoficção.

> Retomando a idéia de H. Foster de que o "retorno do autor" coincide com o "retorno do real", acrescentamos que, na autoficção, o real não retorna em termos de trauma e sim de "efeito". O "efeito de tempo real" produzido na escrita de si se revela agora como a função de um desejo – uma "fome de real" –; o suplemento de uma falta que é o próprio real. A autoficção opera (mais ou menos criticamente em cada caso) com essa economia dos desejos e dos discursos operados pela mídia [KLINGER, 2007: 45].

Com o auxílio de Diana Klinger, fecho o parêntese.

Agora que se verificou como a cultura de massa despertou no público o anseio pela realidade, pelo interesse em histórias baseadas em fatos reais, podemos nos deter num dos aspectos do retorno do real – o retorno do autor e a autoficção.

Como se viu, o escritor hoje tem sua cadeira cativa em estúdios de televisão, valendo-se da sua exposição midiática para seduzir leitores. Mas, não bastasse a sua participação na mídia, ele também faz de si personagem de ficção, baralhando os conceitos de realidade e ficção. Serge Doubrovsky foi o precursor do gênero. Como vimos no primeiro capítulo, depois de ler o "pacto autobiográfico" de Lejeune e se deparar com a "caixa vazia" em sua teoria, que desconhecia um exemplo de romance que apresentasse concordância onomástica entre autor, narrador e personagem, Doubrovsky motivou-se a escrever *Fils*, romance em primeira pessoa, cujo narrador também se chama Serge Doubrovsky, mas que é totalmente ficcional. Para Lejeune, a coincidência de nomes remeteria para sua definição de autobiografia, mas a esse romance Doubrovsky denominou autoficção. Em suas palavras, ele não é "nem autobiografia nem romance, e sim, no sentido estrito do termo, funciona entre os dois, em um re-envio incessante, em um lugar impossível e inacessível fora da operação do

texto" [DOUBROVSKY *apud* KLINGER, 2007: 47]. O autor estaria, a partir da autoficção, portanto, transcendendo o espaço midiático e adentrando o terreno da ficção, isto é, divisaria o limite entre a realidade, facilmente verificável, e a fantasia. O autor agora retorna irrevogavelmente, uma vez que retorna extra e textualmente.

É importante que se distinga, porém, o autor que "retorna" do autor morto pelos estruturalistas. Para Diana Klinger, "o autor retorna não como garantia última da verdade empírica e sim apenas como provocação, na forma de um *jogo* que brinca com a noção do *sujeito real*" [KLINGER, 2007: 44, grifo do original]. Desse modo, o autor contemporâneo é responsável pela autoria do texto, sem, contudo, deter a autoridade pelo texto. Ele não será mais o detentor da verdade textual, mas retorna, recuperando Barthes, "a título de convidado", "como uma das personagens, desenhada no tapete" [BARTHES, 1988: 76]. Assim, o pacto autobiográfico de Lejeune, para esse autor que retorna, é improfícuo, uma vez que o referente, a começar pelo próprio autor, não tem a garantia de uma narrativa pautada pela "boa fé" do autobiógrafo. As alusões extratextuais da autoficção são mais ficcionais do que referenciais, de modo a impossibilitar que o leitor consiga discernir a "verdade" da narrativa. Se se quiser falar em pacto, Luciene Azevedo substitui o pacto autobiográfico de Lejeune pelo pacto autoficcional, que "pressupõe sempre a ambigüidade da referência, a sutileza da imbricação entre vida e obra, um leitor sempre em falso, driblado pela desestabilização de uma escrita de si em outros" [AZEVEDO, 2007: 48]. O leitor já não pode mais confiar nem no narrador nem no autor.

Como situar, então, essa nova modalidade de escrita de si? Para Lejeune, lembremos, a autobiografia, gênero assumidamente referencial, é considerada literatura; para Costa Lima, ao contrário, literatura é ficção, excluindo os textos referenciais do rol literário. A autoficção é, concomitantemente, referencial e ficcional e, assim, como classificá-la? A distinção teórica entre Lejeune e Costa Lima é conceitual e nenhuma das duas contempla a autoficção, que residiria no indefinível, no inclassificável, pois abarca no mesmo espaço realidade e ficção, resultando num texto híbrido. Leonor Arfuch [2002], entretanto, oferece uma saída para esse impasse. Ao invés de pensar essa questão sob o prisma adotado por Lejeune e Costa Lima, ela opta por deslocar este problema para o "espaço biográfico". Para ela, "é neste *espaço* que o leitor poderá integrar as diversas focalizações provenientes do registro referencial e ficcional num sistema compatível de crenças" [KLINGER, 2007: 44, grifo do original], isto é, o leitor poderá, sem impeditivos, transitar entre realidade e ficção acerca da identidade autoral e a distinção entre ambas será fornecida pelos *horizontes de expectativas* que causar. Por um lado, Arfuch aproxima-se de Lejeune ao dar ao leitor a responsabilidade de conferir ao texto o

real, sem, no entanto, nenhum pacto prévio de leitura; por outro, dele se distancia ao retomar as considerações de Bakhtin, de que é impossível que coincidam vida e narrativa. O termo "espaço biográfico" é postulado por Arfuch

> não como uma enumeração de tipos de relatos, mas como confluência de múltiplas formas, gêneros e horizontes de expectativa. Mais do que uma especificação particular de cada gênero, importaria a interatividade entre eles, tanto quanto à circulação de modelos de vida como a aspectos formais dos discursos [VIEGAS, 2007: 4].

Desse modo, a discussão se um texto autobiográfico pode também ser um texto literário ou vice-versa perde o sentido, uma vez que a realidade que residiria na autobiografia não é mais uma realidade inquestionável, única, total. Pensar quem é o sujeito que retorna na contemporaneidade, quem é o autor da autoficção, implica sabê-lo como um sujeito híbrido, fragmentado, disperso nos vários discursos midiáticos de que faz parte, pois esse autor não se mostra apenas textualmente, mas também e em igual medida na televisão, em *blogs*, em entrevistas, *talk shows*, congressos. A qual "verdade" discursiva, portanto, deve-se associar o autor contemporâneo? À de seus romances? À de sua fala em um periódico acadêmico? À de um bate-papo informal em um programa de variedades? A todas essas "verdades", responderia eu, uma vez que Arfuch "não considera esses espaços como dissociados, mas numa permanente dinâmica de interação. O biográfico se definiria, assim, justamente como um espaço intermediário, de mediação ou indecidibilidade entre o público e o privado" [ibdi, ibden].

Para Diana Klinger, a autoficção, nesse cenário, surge relacionada com a exposição midiática, com um certo narcisismo, mas de forma a refletir criticamente sobre ele, como o fez Bernardo Carvalho ao escrever *Nove noites*. Para ela, a autoficção implica "um questionamento das noções de *verdade* e de *sujeito*" [KLINGER, 2007: 47, grifo do original] e, assim, tece algumas considerações sobre o sujeito e a crise da representação.

É a partir da crítica à noção de representação, de Derrida, e de sujeito, de Nietzsche, que ela formulará o seu conceito de autoficção, que será também o adotado aqui. Com o pensamento de ambos como norte, é possível afirmar que o sujeito que retorna nessa nova modalidade de escrita de si não é o que outrora embasava a autobiografia. Nesta, o narrador-autor contava a sua vida linearmente e em momento algum o seu relato era posto em xeque; o leitor, diante de uma autobiografia, deveria acreditar ler a verdade dos fatos. Agora não é mais isso o que ocorre. A verdade desapareceu, *está perdida entre todas as contradições e os disparates*. Não se trata mais de disputar conceitualmente, como fizeram Costa Lima e Lejeune, se um relato de vida é ficção por ser construção discursiva ou se corresponde à

realidade empírica *tout court*. Não é mais a vida do autor, enfim, que interessa na autoficção. Os dados referenciais impressos no texto, antes de procurarem estabelecer uma conexão entre a vida e o autor, servem como a construção do mito do escritor, de uma *persona*. Se o autor constrói um mito, ele não está nem dizendo a verdade nem faltando com ela. A realidade que se apresenta na autoficção difere da narrada na autobiografia porque ela não é uma realidade prévia ao discurso, mas, ao contrário, ela se constrói concomitante ao discurso. Nesse sentido, pode-se pensar o autor da autoficção como performático, ou seja, o autor estaria construindo a si e ao seu texto ao mesmo tempo. Essa construção de um mito, de uma *invenção de si*, aproxima a autoficção do discurso psicanalítico, pois "o sentido de uma vida não se *descobre* e depois se narra, mas se *constrói* na própria narração: o sujeito da psicanálise *cria* uma *ficção de si*. E essa ficção não é verdadeira nem falsa, é apenas a ficção que o sujeito cria para si próprio" [KLINGER, 2007: 51-2, grifo do original]. É a partir dessa percepção psicanalítica da subjetividade que Doubrovsky formula o seu conceito de autoficção.

A participação midiática do autor, sua exposição pública, faz com que ele esteja performando um papel em várias frentes, não apenas em sua literatura, ou seja, a construção de um mito se dá na interseção das várias falas de si, seja a ficção, as entrevistas, as crônicas, os *blogs*, as entrevistas, as palestras, etc. Dessa maneira, o autor que se *inventa* na autoficção não independe de seus outros discursos e de suas demais atuações. A sua construção deve obedecer, portanto, ao mosaico de aparições que fragmentam o sujeito, inviabilizando uma única *verdade*. Nessa direção, Ana Cláudia Viegas afirma que

> nas "escritas de si" contemporâneas, como os auto-retratos que circulam na *web* e as autoficções dos romances em primeira pessoa, o sujeito se cria ficcionalmente e encena sua dimensão empírica. A criação de auto-imagens aproxima vida e arte, ficção e realidade, estabelecendo com o leitor, em vez de um "pacto autobiográfico", um "pacto fantasmático", cujo contrato de leitura não promete a revelação de verdades, mas o desdobramento do autor em diversos personagens [VIEGAS, 2006: 21-2].

O retorno do autor, nessa perspectiva, é uma continuação à crítica do sujeito no sentido de que é impossível definir o sujeito da autoficção. Sabe-se que o narrador de *Nove noites*, por exemplo, possui algumas características do autor Bernardo Carvalho, mas é impossível, a partir de algumas coincidências biográficas, saber se as demais referências do romance são verdadeiras ou são ficção. Talvez fosse mais acertado dizer que são autoficção. Textualmente o leitor não encontra respostas, apenas dúvidas, pois, como interroga Fokkema, no pós-modernismo, "de que modo poderia um código que questiona as distinções correntes entre verdade e ficção, entre espírito e matéria, entre o agora e o depois, o aqui e o ali, convidar a qualquer tipo de explicação textual?" [FOKKEMA, s/d: 74]

Para finalizar, a autoficção define-se

> como uma narrativa híbrida, ambivalente, na qual a *ficção de si* tem como referente o autor, mas não como pessoa biográfica, e sim o autor como personagem construído discursivamente. Personagem que se exibe "ao vivo" no momento mesmo de construção do discurso, ao mesmo tempo indagando sobre a subjetividade e posicionando-se de forma crítica perante os seus modos de representação [KLINGER, 2007: 62, grifo do original].

Depois dessas considerações sobre a impossibilidade de se definir o sujeito que se apresenta na autoficção e de verificar como o eu linear, empírico e referencial da autobiografia cedeu espaço para o eu híbrido e fragmentado da autoficção, podemos avaliá-lo no romance *Nove noites* e analisar a construção conjunta do autor e do texto.

4 A AUTOFICÇÃO NO CAMPO DA ESCRITA DE SI: *NOVE NOITES*

4.1 Para a produção da ficção a matéria-prima é a *verdade*

O leitor que se interessar em adquirir *Nove noites* o encontrará na seção de literatura ou de ficção das livrarias; dentro do livro, na ficha catalográfica, há a indicação de ser um romance brasileiro. Esses são dois indicativos de se tratar de um título de ficção, sem alusões diretas, portanto, à realidade. Com essas informações, o leitor teria garantido o estatuto ficcional da obra e sua leitura obedeceria ao limite pré-estabelecido entre ficção e realidade, ciente de que se encontraria no espaço destinado à imaginação, à criação, ao onírico. Mas se o pacto ficcional é tão confiável, por que razão o texto se inicia com um aviso ao leitor? Manoel Perna dá o alerta: "*Isto é para quando você vier. É preciso estar preparado. Alguém terá que preveni-lo. Vai entrar numa terra em que a verdade e a mentira não têm mais os sentidos que o trouxeram até aqui*" [CARVALHO, 2002: 7, grifo do original]. Estas são as primeiras linhas da narrativa e sugeririam ao leitor ingênuo se tratar tão somente da introdução de elementos constitutivos para o desenvolvimento do enredo, sem qualquer alusão a sua ficcionalidade ou veracidade. Não é isso, porém, o que ocorre.

O *leitmotiv* do romance é o desejo despertado no narrador-jornalista[9] de descobrir o que motivara Buell Quain a se suicidar no Brasil durante sua estada entre os índios Krahôs, em 1939. Depois de travar contato pela primeira vez com o antropólogo através de um artigo de jornal, obsedou-se em desvendar o real motivo do suicídio, empreendendo uma investigação detetivesca com entrevistas, viagens e consultas a arquivos e documentos.

> Não posso dizer que nunca tivesse ouvido falar nele, mas a verdade é que não fazia a menor idéia de quem ele era até ler o nome de Buell Quain pela primeira vez num artigo de jornal, na manhã de 12 de maio de 2001, um sábado, quase sessenta e dois anos depois da sua morte às vésperas da Segunda Guerra. O artigo saiu meses antes de outra guerra ser deflagrada [ibdi, p. 13].

É, portanto, um fato real que dá suporte para a criação do romance. A esse primeiro fato verídico somam-se outros, autobiográficos[10] ou não, como, por exemplo, a referência ao atentado às torres gêmeas, nos Estados Unidos, e a inclusão de fotografias no interior do romance. Desse modo, fica mais confuso o limite que se deve estabelecer entre ficção e realidade. É claro que a inserção de um episódio histórico não é suficiente para desestabilizar

---

[9] Como se verá no próximo tópico, são dois os narradores de *Nove noites*, que alternam seus relatos: o primeiro é Manoel Perna, contemporâneo de Buell Quain, e o segundo é um narrador inominado, que, como o autor, também é jornalista.
[10] A construção do narrador com características autobiográficas será analisada no próximo tópico.

uma leitura ficcional, basta recordarmos mais uma vez Machado de Assis, que em sua ficção tratou de temas como a Proclamação da República, entre outros, sem com isso colocar em suspenso o caráter ficcional de sua obra. Em *Nove noites*, no entanto, há uma constelação de dados empíricos que concorrem para tornar ambíguo o romance. As fotografias servem como a ratificação da existência real dos personagens, agora pertencentes também à ficção. A própria fotografia do autor quando criança, ao lado de um índio no Xingu, na orelha do livro, é um signo extratextual importantíssimo, uma vez que o narrador-jornalista também esteve entre os índios na sua meninice e, quando adulto, voltou a ter contato com os indígenas. "Ninguém nunca me perguntou, e por isso nunca precisei responder que a representação do inferno, tal como a imagino, também fica, ou ficava, no Xingu da minha infância" [CARVALHO, 2002: 60]. Sobre esta fotografia, poderíamos objetar que se trata tão somente de uma fotografia usualmente utilizada para divulgação da obra, mas as coincidências entre autor e narrador não mais permitem essa afirmação ingênua.

Buell Quain, por outro lado, morto em 1939, não é um nome conhecido do grande público, que poderia então iniciar uma leitura formalista[11] e considerá-lo apenas um personagem dentro da ficção, ignorando sua existência real, mas as suas fotografias no interior do livro inviabilizariam a compreensão do etnólogo como figura unicamente ficcional. A indecidibilidade entre o verdadeiro e o falso, entre a história e a ficção acompanhará o leitor ao longo de todo o romance.

Na pesquisa realizada para descobrir o motivo do suicídio, o narrador-jornalista não mediu esforços para chegar a uma solução que satisfizesse sua busca frenética pela verdade, mas a concluiu com algumas lacunas impossíveis de serem preenchidas e, para supri-las, valeu-se de sua imaginação. A ficção, então, serviria como um complemento para a realidade, no sentido de que ela possibilitaria uma conclusão para a pesquisa que, se dependesse das informações empíricas, terminaria inconclusa. A solução encontrada pelo autor foi fazer de Manoel Perna um dos narradores da trama, como afirmou em entrevista a Flávio Moura: "*esse personagem, o Manoel Perna, é uma espécie de desejo do autor de resolver as lacunas que não são resolvidas pela pesquisa*. Várias pistas me induziam a certas conclusões, mas eu não tinha certeza. Precisava de um negócio que fechasse. E a única pessoa que pudesse ter visto era ele" [CARVALHO, 2002a, grifo meu]. Mas, para que houvesse verossimilhança, esse personagem, que também é um personagem real, passou por uma espécie de "correção literária", no sentido de que o seu estilo "empolado" não se harmonizaria na voz de um

[11] A respeito de uma possível leitura formalista de *Nove noites*, falarei com mais acuidade quando tratarmos da estética autoficcional, em outro tópico.

barbeiro (sua verdadeira profissão), portanto o autor o ascendeu a engenheiro, de acordo com entrevista a Flávio Moura. Segundo Carvalho, essa foi a única alteração que Manoel Perna sofreu. E é justamente ele – um personagem real que precisou se adequar à ficção – o responsável por guiar um futuro pesquisador da vida de Quain pelos caminhos incertos da verdade. O testamento de Manoel Perna é fundamental para o romance porque será através dele que o leitor receberá instruções de como chegar à verdade.

Mas resta questionar o que motivaria narrador e leitor a irem em busca da verdade tão obsessivamente dentro do ambiente ficcional. Como vimos no capítulo anterior, desde o surgimento do romance burguês, a realidade ocupa as páginas da literatura. Mas, se em *Madame Bovary*, por exemplo, era possível que a leitura do romance despertasse no leitor o reconhecimento da sua realidade empírica, em momento algum essa realidade era tida como "real", ou seja, ainda que ela servisse como recurso mimético, seu estatuto ficcional mantinha-se seguro. Em uma palavra, o realismo do romance era uma chave para se obter verossimilhança, sem, com isso, colocar em xeque o fingimento, a ficção. Em *Nove noites*, a realidade assume nova importância e invade o terreno da ficção de modo a ganhar força e reivindicar posição de *status*. Mas, em Bernardo Carvalho, o convívio entre realidade e ficção se baralha a tal ponto que fica impossível delimitar onde uma termina e inicia a outra. O próprio autor, questionado sobre o que é ficção no romance, responde que

> a indistinção entre fato e ficção faz parte do suspense do romance. Por isso não vejo sentido em dizer o que é real e o que não é. Isso tem a ver com meus outros livros. Também neles há um dispositivo labiríntico, em que o leitor vai se perdendo ao longo da narração. Nesse caso isso fica mais nítido porque há referências a pessoas reais. Mas mesmo as partes em que elas aparecem podem ter sido inventadas. Em última instância, é tudo ficção [CARVALHO, 2002a].

É preciso relativizar e entender a afirmação de Carvalho. Na condição de romancista, é natural que ele declare que tudo em seu romance seja ficção, mesmo porque não cabe a ele explicar a obra. Distinguir os fatos verdadeiros dos fictícios caberia à crítica e aos leitores; estes encontram terreno fértil para uma investigação particular, uma vez que o romance é também metalinguagem, permitindo que, concomitantemente à pesquisa do narrador-jornalista pela verdade a respeito do suicídio, o leitor também inicie a sua em busca dos dados reais no ambiente ficcional; aquela, por sua vez, se limita a questionar por que é imprescindível saber o que é verdade, ou melhor, mune-se teoricamente para assegurar que a Verdade é relativa, ou que em *Nove noites*, de acordo com Diana Klinger, "o romance desestabiliza os próprios conceitos de 'realidade' e 'ficção'" [KLINGER, 2007: 148].

Como vimos, o romance inicia com o alerta de Manoel Perna. Desde as primeiras linhas da narrativa o leitor está ciente de que se encontra em um entrelugar em que "*a verdade está perdida entre todas as contradições e os disparates*" [CARVALHO, 2002: 7, grifo do original]. As cartas de Manoel Perna possibilitam um jogo metalinguístico, pois as pistas fornecidas sobre a verdade subjacente ao suicídio são também endereçadas ao leitor. O narrador-jornalista, por um lado, quer alcançar o verdadeiro motivo do suicídio do antropólogo; o leitor, por outro, diante de uma leitura repleta de fatos verídicos, tentará seguir as mesmas pistas para saber o que é realidade e o que é ficção. A esse respeito, Flávio Carneiro afirma que "em várias passagens, o testamento do engenheiro é de certa forma metalinguagem, podendo ser lido como uma espécie de testamento que o próprio autor endereça a seus futuros leitores, num sinal da cumplicidade que se pretende estabelecer desde o início" [CARNEIRO, 2005: 142].

O autor estaria usando a voz de Manoel Perna para passar orientações ao leitor? Se o engenheiro é "o desejo do autor de resolver as lacunas que não são resolvidas pela pesquisa", é aceitável que ele sirva como uma ponte entre a realidade inacessível em 1939 e a construção de uma nova verdade no ano de 2002, resultando num texto híbrido. Se o leitor tem o objetivo de decifrar o mistério do suicídio, é necessário ter a consciência de que ele não está diante de uma biografia de Quain, que buscaria relatar os fatos históricos o mais próximo possível do ocorrido, mas sim diante de um romance, cujo *horizonte de expectativa* é outro. Nessa direção, não importa mais a qual verdade o romance vai remeter, mas sim que o romance oferece a *sua* verdade sobre o fato. Manoel Perna, ainda na primeira carta, diz que o leitor "*terá que contar apenas com o imponderável e a precariedade do que agora lhe conto, assim como tive de contar com o relato dos índios e a incerteza das traduções do professor Pessoa. As histórias dependem antes de tudo da confiança de quem as ouve, e da capacidade de interpretá-las*" [CARVALHO, 2002: 8, grifo do original]. A confiança cega nesse narrador, por ele ter convivido com Quain e desse modo ter a possibilidade de se aproximar da verdade, contrariaria seus próprios lembretes, que estão sempre a flertar com a ficção, como na carta seguinte: "*Falou dos Trumai, e eu os imaginei. Tudo o que ele contou daí em diante eu procurei imaginar*" ou nesse trecho, pouco mais à frente: "*O que agora lhe conto é a combinação do que ele me contou e da minha imaginação ao longo de nove noites. Foi assim que imaginei o seu sonho e o seu pesadelo*" [ibdi, pp. 46-7, grifo do original]. O aviso está dado. A quem se interessar apenas pela realidade estrito senso não diga que não foi prevenido, afinal "*o sonho de uns é a realidade dos outros*" [ibdi, p. 48, grifo do original]. O suicídio de Buell Quain, finalmente, fato histórico que causou comoção no meio científico de então,

adquire uma configuração ficcional, cujo resultado é um texto híbrido, de limites indecisos e de possibilidades outras, pois Perna deixa-nos imaginar o que nunca poderá nos contar ou escrever.

Manoel Perna, no entanto, não é o único a tematizar a problemática entre ficção e história. O narrador-jornalista, depois de tomar conhecimento do antropólogo num artigo de jornal, que é um meio que prima pela veracidade de suas notícias, tratou de aprofundar seus conhecimentos sobre o ocorrido, e, logo de início, a suposição era a de que seu interesse fosse literário. Foi o que primeiro deduziu a antropóloga que escrevera o artigo, não sendo contrariada pelo narrador-jornalista. Segue-se a inclusão de vários personagens reais no romance, a começar por Buell Quain, a autora do artigo, Claude Lévi-Strauss, Heloísa Alberto Torres, Ruth Landes, Luiz de Castro Faria, entre outros. A participação desses personagens dá mais credibilidade à narrativa, pois são pessoas reconhecidas em seus campos de atuação profissional. Castro Faria, em conversa com o narrador-jornalista, a respeito de Buell Quain, disse-lhe que "ele sempre viveu essa obsessão: não parecer e na realidade ser. Ele tentava preservar a vida privada de todo contato exterior" [CARVALHO, 2002: 37]. Numa sociedade que preza bastante a divulgação da intimidade, como a sociedade midiática do século XXI, esse tipo de recato é interessante, principalmente num romance que tematiza o interesse pela vida alheia. Do mesmo modo que o narrador-jornalista quer descortinar o passado e tornar pública a história de Quain, ele em igual medida oferece a sua própria intimidade, autoficcionalmente.

Sobre a intimidade autoficcional, vale a pena destacar que, para Bernardo Carvalho, *Nove noites* é o livro em que ele menos se sente exposto. A princípio, isso seria um contrassenso no sentido de que, se o livro é autoficcional, é porque está recheado de referências autobiográficas, isto é, com mais presença autoral. No entanto, o eu do romance encena um mito, uma *persona* e, nesse sentido, se distancia da pessoa do autor. Nas palavras de Carvalho, "de todos que escrevi, talvez esse seja o livro em que eu me sinto menos constrangido. Como se nesse tivesse menos verdade que nos outros. Os outros são mais eu do que 'Nove noites'" [CARVALHO, 2002a]. Essa declaração nos remete para a ideia corrente de que, para se chegar ao verdadeiro eu do autor, se faz necessário lermos sua ficção. Em última análise, a ficção apresentaria mais verdade do que a verdade expressa intencionalmente.

Se o leitor aceitar o desafio e começar a brincar de detetive, perceberá semelhanças entre o antropólogo e o narrador-jornalista. Este, depois de narrar suas aventuras com seu pai pelo interior de Goiás em viagens à fazenda que ele adquirira, diz que "Buell Quain também

havia acompanhado o pai em viagens de negócios" [CARVALHO, 2002: 64]. Mais à frente, em outra cena, novamente se assemelha ao antropólogo suicida: "Não consegui entender nem os laços de sangue nem o parentesco simbólico entre os membros da tribo. Era muito complicado, e meus objetivos não eram antropológicos. O próprio Quain teve dificuldades em entender essas relações" [ibdi, p. 98]. O jogo começa a ficar mais interessante aqui, pois, se Buell Quain é o objeto da pesquisa, metalinguisticamente oferece subsídios para que o leitor entenda que ele pode ser a senha para se chegar ao autor. Mas, se a forma de se chegar à verdade sobre o suicídio é lançar mão da imaginação, da ficção, da oitava carta, a maneira de se chegar ao autor fica perdida no labirinto autoficcional. No primeiro caso a realidade possibilita a ficção; no segundo, a vida empírica se dilui em mito.

Não à toa o narrador-jornalista mantém a justificativa do seu interesse ser a escritura de um romance. Sua obsessão por Quain só se explicaria literariamente, como se a única função da realidade fosse servir como matéria-prima para a criação de uma realidade outra. Desde a Grécia clássica já se pensava sobre a imitação da realidade. Com Aristóteles [1989] aprendemos o que é mimese e como o poeta se distingue do historiador por escrever não o que aconteceu, mas o que poderia acontecer. Platão, por sua vez, anos antes de Aristóteles tecer suas considerações estéticas sobre a representação da realidade nas artes, já expulsara o poeta de sua república por rejeitar a poesia imitativa, pois esta, por ser cópia da cópia, criaria "aparências inteiramente desligadas da verdade" [PLATÃO, 1966: 394]. Em Carvalho, a realidade não é imitada no romance, ela *é* o romance. Assim, não haveria a preocupação antiga de se definir o que é real e o que é imitação. Por que o narrador-jornalista se preocuparia em desenterrar o passado se não fosse para escrever um romance? Que outra utilidade a verdade sobre Buell Quain teria? O romance, como uma crítica social à visibilidade que o eu se dá no século XXI, procura refletir sobre o desejo pelo real e sobre a espetacularização da intimidade.

Uma cena de particular significação é a cena em que o narrador-jornalista tenta, em vão, explicar para um índio qual é o seu interesse em desvendar o suicídio de Quain. Diante da preocupação dos anciãos da tribo em se remexer no passado, o narrador-jornalista empenha-se em tranquilizá-los. Mais do que uma incompreensão em função de diferenças culturais, essa cena pode ser interpretada como uma sátira ao apelo do real em nossa sociedade.

> As minhas explicações sobre o romance eram inúteis. Eu tentava dizer que, para os brancos que não acreditam em deuses, a ficção servia de mitologia, era o equivalente dos mitos dos índios, e antes mesmo de terminar a frase, já não sabia se o idiota era ele ou eu. Ele não dizia

> nada a não ser: "O que você quer com o passado?". Repetia. E, diante da sua insistência bovina, tive de me render à evidência de que eu não sabia responder à sua pergunta. Não conseguia fazê-lo entender o que era ficção (no fundo, ele não estava interessado), nem convencê-lo de que o meu interesse pelo passado não teria conseqüências reais, no final seria tudo inventado [CARVALHO, 2002: 96].

Na era da cultura midiatizada, da televisão como meio de comunicação poderoso, das *webcams* que dão rosto a um sujeito virtual, das câmeras de segurança espalhadas pelas ruas, seria espantoso que a ficção ainda suscitasse interesse. Diante da possibilidade de apreensão do real, a ficção perderia seu fascínio, como se o homem do século XXI se sentisse iludido por uma espécie de trapaça pela "cópia" da realidade. Se ele pode obter o real, se este nunca esteve tão próximo de ser captado em sua totalidade pela alta tecnologia, o vilipêndio pela ficção seria justificável. Nessa direção, são perfeitamente cabíveis as críticas que sofrem as telenovelas – espaço remanescente da ficção para a massa – de apresentarem inverossimilhança com a realidade justamente por serem ficção. É como se esta precisasse cada vez mais assemelhar-se com a realidade. Nesse contexto, *Nove noites* surge como uma crítica aguda ao apelo do real, à demanda do público por histórias baseadas em fatos reais. Mais do que não entender o que é ficção, que poderia ser uma incompreensão natural de uma cultura iletrada, o índio do romance simplesmente *não estava interessado* na explicação do narrador-jornalista.

A realidade, porém, não dispõe de todas as respostas e, para a conclusão da pesquisa, foi necessária a recorrência à oitava carta, à imaginação. Manoel Perna teria escrito sete cartas endereçadas a um futuro pesquisador da vida de Quain, mas elas não permitiam que se chegasse a uma conclusão satisfatória acerca da *verdade*. O narrador-jornalista precisaria, então, imaginar uma oitava e última carta. Na segunda metade do livro, no entanto, o leitor é surpreendido com a revelação de que o engenheiro morrera afogado no rio Tocantis, em 1946. O narrador-jornalista então revela que "Manoel Perna não deixou nenhum testamento" [ibdi, p. 135] e que, mesmo assim, a imaginação da oitava carta foi o que lhe restou. Numa narrativa que se constrói com base na realidade, haveria um "problema" aqui. Não havia nenhuma das sete cartas anteriores deixadas por Perna, diria o surpreso leitor. Eu diria, no entanto, que as cartas existem sim, mas dentro do espaço ficcional, responsável por uma nova realidade, muito mais interessante e muito menos limitada.

A construção labiríntica da narrativa, de ditos e desditos, de inverossimilhanças, de "detetives demais e verdades de menos" [CARNEIRO, 2005: 143], colabora para o clima de instabilidade e indecidibilidade a respeito do que é ou não verdadeiro, como se o leitor não dispusesse de uma fonte segura que lhe permitisse assenhorear-se da verdade, restando-lhe a

incerteza, isto é, a ficção. Sobre a distinção entre realidade e ficção, Karlheinz Stierle comenta que, com o surgimento do cristianismo, o conceito de ficção adquire um novo paradigma, pois o nascimento de Cristo requereu que se distinguisse, rigorosamente, a verdade – a palavra de Deus – da ficção. Para Stierle, somente com Boccaccio "a ficção de novo se libera do ódio à mentira, e a poesia e a ficção estabelecem uma aliança indissolúvel" [STIERLE, 2006: 37]. Esta aliança indissolúvel, porém, sempre procurou limitar o discurso ficcional e o não ficcional; *Nove noites*, mais do que aproximá-los, confunde-os, apresentando um discurso híbrido e indefinível. Diante da impossibilidade de distinção dos discursos, o narrador-jornalista, após meses dedicados a uma pesquisa inglória, sente-se compelido a escrever, finalmente, um romance,

> porque agora eu já estava disposto a fazer dela realmente uma ficção. Era o que me restava, à falta de outra coisa. O meu maior pesadelo era imaginar os sobrinhos de Quain aparecendo da noite para o dia, gente que sempre esteve debaixo dos meus olhos sem que eu nunca tivesse visto, para me entregar de bandeja a solução de toda a história, o motivo real do suicídio, o óbvio que faria do meu livro um artifício risível [CARVALHO, 2002: 157].

O que poderia fazer de seu livro um artifício risível? A realidade sob um acabamento ficcional? A nossa sociedade está tão associada ao empirismo das relações que rejeitaria e escarneceria de um romance que fosse desdito pela realidade, como temia o narrador-jornalista? Seja qual for a resposta, a pesquisa para se chegar à motivação de Buell Quain em se suicidar levou o narrador-jornalista ao desejo de encontrar alguém que o retirasse da impossibilidade diante da realidade e desse outro curso para sua investigação: a ficção. Mais uma vez a ficção aparece no romance como uma alternativa ao real, de todo inalcançável. Mesmo porque, aceitando a hipótese da pesquisa lograr êxito, seria através da língua, da linguagem, que o narrador-jornalista comunicaria a que resultado chegou, e ela não é suficiente para tal empresa, como vimos no primeiro capítulo. A linguagem verbal é construção discursiva, logo seria uma recriação do real. Nietzsche, em *Acerca da verdade e da mentira*, ao se questionar sobre o que é a verdade, assim a define:

> Que é então a verdade? Um exército móvel de metáforas, de metonímias, de antropomorfismos, numa palavra, uma soma de relações humanas que foram poética e retoricamente intensificadas, transpostas e adornadas e que depois de um longo uso, parecem a um povo fixas, canônicas e vinculativas: as verdades são ilusões que foram esquecidas enquanto tais, metáforas que foram gastas e que ficaram esvaziadas do seu sentido, moedas que perderam o seu cunho e que agora são consideradas, não já como moedas, mas como metal [NIETZSCHE, 2005: 13].

A *verdade* é, pois, inalcançável. Mesmo se a considerarmos, menos filosofica e mais empiricamente, de acordo com Italo Moriconi, como simplesmente "algo que de fato aconteceu" (sic), ainda assim permaneceria questionável seu caráter ontológico. Disposto, enfim, a transformar sua pesquisa em um romance, o narrador-jornalista confessa que "a ficção começou no dia em que botei os pés nos Estados Unidos" [CARVALHO, 2002: 158]. Ele embarca para os Estados Unidos com o objetivo de encontrar-se com um possível filho do fotógrafo Andrew Parsons, que teria sido amigo de Quain. O autor, questionado se inicialmente sua intenção era escrever uma biografia do antropólogo, responde:

> Eu queria fazer um romance, não queria fazer um livro de jornalismo. Foi como se, retrospectivamente, a história de Buell Quain desse sentido ao que eu já tinha na cabeça. As coisas se encaixam. Conforme eu ia fazendo, percebia que talvez a história já estivesse pronta. Mas só tive certeza de que seria ficção quando percebi que não encontraria a família dele. Ao longo do processo, porém, muitas cartas que eu tinha enviado começaram a ser respondidas. Então fiquei morrendo de medo: se a família aparecesse, ferrava com a minha história. Eu nunca tinha feito pesquisa desse jeito [CARVALHO, 2002a].

A partir dessa resposta de Carvalho, podemos dizer que seu romance poderia ser risível não pela crítica em se ancorar em dados reais, mas porque nasceria de sua incompetência investigativa. *Nove noites* seria risível em função de sua autocrítica, arrisco a dizer. Devemos, no entanto, tomar um certo cuidado com seu discurso não ficcional, pois, como vimos, o retorno do autor na cultura midiatizada se dá também pela combinação das vozes autorais em vários *media*. Nesse sentido, a sua fala em uma entrevista deve ser relativizada e compreendida apenas como mais um discurso, que não tem nenhuma autoridade sobre a ficção.

E é em ficção que o autor decidiu transformar sua pesquisa. Depois do momento que o narrador-jornalista assume sua inclinação pela ficção, ele repete que "só não podia dizer a verdade. Só a verdade poria tudo a perder" [CARVALHO, 2002: 161]. O final do romance apresenta uma inversão de valores, pois agora a verdade é indesejada. Mas a despeito do romance desistir de descobrir o real motivo do suicídio do antropólogo e partir para o terreno da ficção, é por ser ficção que, paradoxalmente, revelará a verdade. A ficção seria a única realidade possível de ser revelada.

Ao final da narrativa, o autor, nos agradecimentos, explicita que o romance é ficção, talvez receoso de algum possível processo, como declarou a Flávio Moura. Segundo Carvalho, quando ele mostrou o livro à editora, houve o receio de que algum personagem pudesse entrar na justiça contra ele. Um advogado foi consultado e, após ler o romance, afirmou que, de todos os personagens, apenas um poderia processá-lo. Carvalho, no entanto,

tranquilizou-se porque era justamente o único personagem que havia sido inventado. Em todo caso, seguem-se essas palavras ao final do romance: “Este é um livro de ficção, embora esteja baseado em fatos, experiências e pessoas reais. É uma combinação de memória e imaginação – como todo romance, em maior ou menor grau, de forma mais ou menos direta” [CARVALHO, 2002: 169]. Mais uma vez, aqui, a necessidade de diferençar realidade de ficção surge premente. Parece incômoda a dúvida que a sobreposição de discursos pode causar, como se não pudesse pairar dúvida sobre o real, como se ele não pudesse ou não devesse ser burlado. Essa seria uma preocupação tola, pois, como já explicara Iser,

> Se o texto ficcional se refere portanto à realidade sem se esgotar nesta referência, então a repetição é um ato de fingir, pelo qual aparecem finalidades que não pertencem à realidade repetida. Se o fingir não pode ser deduzido da realidade repetida, nele então emerge um imaginário que se relaciona com a realidade retomada pelo texto. Assim, o ato de fingir ganha a sua marca própria, que é de provocar a repetição no texto da realidade, atribuindo, por meio desta repetição, uma configuração ao imaginário, pela qual a realidade repetida se transforma em signo e o imaginário em efeito (*Vorstellbarkeit*) do que é assim referido [ISER, 1996: 14].

Devemos, pois, dar asas ao imaginário e nos preocupar menos com a utilização da realidade no espaço ficcional. *Nove noites* é um romance que indubitavelmente utiliza muitas referências na sua construção, mas que estão a serviço da imaginação, da criação, da ficção. A forma como o autor brinca com a realidade não permite que ela seja vista como tal, pois ficção e realidade se entrelaçam de tal forma que, mais do que se sobrepor uma à outra, há a formação de uma nova verdade. Essa é a crítica ao apelo do real de nossa sociedade e a resposta aos leitores que ansiavam por uma literatura baseada em fatos reais.

4.2 O autor e seu duplo: o narrador autoficcional

De todas as informações que o romance toma emprestado à realidade, a do próprio Bernardo Carvalho é a mais emblemática, inserindo-se, assim, no grande número de textos literários que apresentam atributos autoficcionais[12] na atualidade. Vejamos como o mito do autor se constrói na voz dos narradores de *Nove noites*.

São dois os narradores do romance. O primeiro é o contemporâneo de Quain, Manoel Perna, que conviveu com o antropólogo em sua estada aqui no Brasil. Personagem real, sofreu alguns ajustes de modo a se adequar à verossimilhança exigida pela ficção, passando de barbeiro a engenheiro. O contato deste com o leitor se dá através de sete cartas que ele teria

[12] O próximo capítulo reunirá alguns comentários sobre outras obras que também mesclam características autobiográficas e ficção.

escrito a um futuro e possível investigador da morte de Quain. Seria ele um narrador-missivista. Recuperando os ensinamentos de Foucault, uma propriedade da correspondência é a de presentificar o emissor. Desse modo, as cartas de Manoel Perna "materializam" o agora engenheiro no romance, transferindo-o da realidade para a ficção. Mas, como vimos, Manoel Perna é também criação literária, as cartas escritas não existiram de fato, e é a partir delas que podemos verificar um primeiro ponto de contato entre narrador e autor. A primeira e mais óbvia aproximação entre Perna e Carvalho é que ambos são autores de seus textos, aquele, das cartas, e este, do romance. Seria muita ingenuidade, porém, restringir à autoria a semelhança entre eles, ou melhor, seria leviandade, a partir apenas dessa autoria, procurar provar que o narrador-missivista possui características do autor Bernardo Carvalho.

Uma tentativa de situar a voz de Carvalho na do primeiro narrador requer um cruzamento de seu discurso ficcional com suas entrevistas. O autor sempre explicitou que a temática de *Nove noites* obedecia a critérios mercadológicos. Não fosse o interesse do público por histórias baseadas em fatos reais, possivelmente o romance não teria sido escrito, principalmente porque o autor acredita que "a literatura que serve para alguma coisa é a que o mercado quer" [CARVALHO, 2007]. Carvalho nunca negou, entretanto, sua crítica a essa demanda do público, a uma literatura que se preocupa apenas com o mercado, afirmando, inclusive, que seus leitores não conseguiram perceber o jogo estabelecido entre realidade e ficção. A linha interpretativa que eu proponho é a de que o autor utilizou-se do narrador-missivista para, subliminarmente, dar *seu* recado. Não à toa o romance inicia com o alerta de Perna ao leitor, que precisa estar preparado para *entrar numa terra em que a verdade e a mentira não têm mais os sentidos que o trouxeram até aqui*. Se o leitor anseia tanto por histórias baseadas em fatos reais, o autor dispõe-se a satisfazer seu desejo, mas cria uma armadilha, como afirmou em entrevista ao jornal *Rascunho*.

Uma leitura atenta das cartas do engenheiro nos permite constatar a preocupação metalinguística em prevenir o leitor de que ele está no ambiente ficcional, de que no espaço da ficção a realidade é outra, não é mais a realidade palpável e apreensível oferecida pela cultura midiática em que vivemos. Assim, se faz necessária a repetição constante de que *a verdade está perdida entre todas as contradições e os disparates*, e que o narrador-missivista está à espera do leitor, sem o qual o que é dito nas cartas não fará sentido. Em entrevista a Matheus Dias, Carvalho afirma que "é importante que o leitor participe de forma ativa da leitura, que seja empurrado para dentro do texto não de maneira meramente passiva, queria deixar isso claro. Então, o jogo em meus livros é importante. Tem a função de cooptar o leitor, de fazê-lo ter uma função ativa no livro" [ibdi ibden]. O autor convida o leitor, então, a

desempenhar a mesma investigação que o segundo narrador do romance, de que tratarei pouco adiante, executa. Este, em busca do motivo do suicídio do antropólogo; aquele, na distinção dos dados empíricos da ficção, das referências autobiográficas da *invenção de si*. A citação abaixo ilustra bem o convite ao leitor em participar ativamente do enredo ao mesmo tempo em que problematiza a ânsia por se saber o que é verdade ou não:

> *Isto é para quando você vier. O que eu sei é o que ele me contou e o que imaginei. Você sabe de coisas dessa ilha que eu mesmo nunca poderei saber. É por isso que me dou o trabalho de contar o pouco que sei.* ***Se as coisas que tenho a dizer estão todas pela metade, e podem soar insignificantes aos ouvidos de outra pessoa, é porque estão à sua espera para fazer sentido. Só você pode entender o que quero dizer, pois tem a chave que me falta. Só você tem a outra parte da história.*** *Esperei por alguns anos, mas já não posso contar com a sorte.* ***O que eu tenho a dizer só pode fazer sentido junto com o que você já sabe.*** *Também teria muito a lhe perguntar* [CARVALHO, 2002: 122, itálico do original, negrito meu].

Manoel Perna, que seria o responsável por dar informações sobre uma possível verdade a respeito do suicídio de Quain, clama para que o leitor[13] se empenhe em ajudá-lo a descobrir essa verdade, pois, como vimos, ela só será possível graças à ficção. Essa aparente contradição vai de encontro à afirmação de Carvalho de que Manoel Perna tem a função de encontrar respostas que a pesquisa não esclareceu. Nessa direção, é possível afirmar que, por trás do narrador-missivista, encontra-se a voz autoral pronta para suprir as insuficiências da realidade e para também pontuar, criticamente, a ansiedade por fatos reais.

Na carta seguinte, assim Perna problematiza a verdade final por trás do romance: "*Tudo me levava a crer que a carta que ele lhe deixou ao morrer podia revelar a verdade,* ***qualquer que ela fosse****. A verdade e a mentira não têm mais os sentidos que o trouxeram até aqui*" [ibdi, p. 131, itálico do original, negrito meu]. O autor parece dizer, sob a máscara do narrador-missivista, que é improcedente o desejo do público por histórias baseadas em fatos reais, porque, em última instância, são elas duvidosas, múltiplas, abertas, deléveis. Não há, portanto, uma Verdade a ser descoberta, mas verdades que dependem do olhar que lhes é lançado. Para finalizar as considerações em torno do primeiro narrador, desenvolvo a reflexão de que Manoel Perna, ao se comunicar por cartas, presentifica-se a seus leitores; o autor, por sua vez, ao utilizar as cartas do personagem real para dar o seu recado, mesmo sendo elas ficção, ou por isso mesmo, "materializa-se" igualmente, pois arrisco dizer que quem fala nas cartas não é o engenheiro, e sim o autor. Para dar suporte a essa interpretação é necessário recorrer a informações que não estão no texto ficcional, como as entrevistas. A possível polêmica que o extratexto poderia causar é desfeita por Arfuch, que desloca para o *espaço*

---

[13] Veremos, no próximo tópico, a importância do leitor para a autoficção.

biográfico as várias vozes autorais, no sentido de que não é possível pensar a literatura contemporânea sem a confluência e a interação dos vários discursos do autor midiático do século XXI.

Mesmo respaldado pelas ponderações da autora argentina, no entanto, a afirmativa de que Bernardo Carvalho valeu-se de seu narrador-missivista como intermediário para seu próprio pensamento crítico acerca da demanda do público pode encontrar rejeição da crítica especializada, no sentido de que o autor, naturalmente, sempre empresta o seu pensamento e a sua visão de mundo para seus personagens. Machado de Assis, nosso maior nome literário, não fugiu dessa premissa, como apontei anteriormente, ao mostrar que ele teria abandonado a crônica para dizer o que pensa na ficção. A fala de Bernardo Carvalho nas cartas de Manoel Perna poderia ser interpretada mais como a presença inconteste do *autor implícito* em qualquer obra literária e menos como autoficção, apesar de, para mim, ser evidente suas opiniões expressas em entrevistas – que não podem ser desprezadas – em acordo com as cartas de Manoel Perna. Para fugir de qualquer possível polêmica em torno do narrador-missivista como duplo do autor Bernardo Carvalho, o narrador-jornalista desempenha essa função mais explicitamente.

O segundo narrador do romance é extemporâneo ao suicídio aproximadamente seis décadas. Com um olhar retrospectivo sobre o fato, procurará explicá-lo embasado por sua pesquisa investigativa. Do mesmo modo que o autor Bernardo Carvalho, este narrador também é jornalista, coincidência ainda insuficiente para se falar em autoficção. Essa primeira referência autobiográfica poderia ser mais contundente caso o autor lhe desse o seu próprio nome. Nesse caso, haveria uma aproximação da definição de autobiografia de Lejeune, cuja concordância onomástica entre autor, narrador e personagem é essencial para um texto autobiográfico. Mas do mesmo modo que o narrador-jornalista estava disposto a escrever um romance, pista fornecida ainda no início da narrativa, quando a antropóloga autora do artigo sobre o suicídio de Buell Quain suspeitou da iniciativa do narrador-jornalista e não foi contrariada por ele, o autor também estava disposto a fazer de sua pesquisa um texto ficcional, de acordo com declaração a Flávio Moura: “Eu queria fazer ficção, não queria fazer um livro de jornalismo” [CARVALHO, 2002a]. Vale a pena registrar que a concordância onomástica não é garantia da autobiografia, pois Doubrovsky inaugurou o gênero autoficcional com um romance que apresentava coincidência de nome tripartite. Penso que, se o narrador-jornalista se chamasse Bernardo Carvalho, o romance perderia muito de seu suspense e da sua qualidade, uma vez que o autor estaria sendo muito óbvio e, assim, eliminaria a dúvida e a inquietação que acompanham o leitor do início ao fim da narrativa.

O narrador-jornalista é, pois, inominado. O pronome eu seria, inicialmente, a única referência ao emissor do discurso dentro do texto. Sem o nome próprio que pudesse servir de alusão ao autor, os dados autobiográficos poderiam se desviar de Carvalho e serem interpretados como constituintes de qualquer outro sujeito, de qualquer *eu*. A dificuldade que a ausência do nome próprio imprime é explicada por Bourdieu desta forma:

> O nome próprio é o atestado visível da identidade do seu portador através dos tempos e dos espaços sociais, o fundamento da unidade de suas sucessivas manifestações e da possibilidade socialmente reconhecida de totalizar essas manifestações em registros oficiais, *curriculum vitae*, *cursus honorum*, ficha judicial, necrologia ou biografia, que constituem a vida na totalidade finita, pelo veredicto dado sobre um balanço provisório ou definitivo [BOURDIEU, 1996: 187].

Como ter um "atestado visível da identidade" numa obra em que o eu que fala é inominado? O narrador-jornalista, no entanto, não está no *mundo social* de que trata Bourdieu, e não necessita reconhecer-se em registros oficiais. O seu reconhecimento se dá em outros termos, em outro mundo, e é no mundo da representação que se conseguirá somar pistas que comporão o quebra-cabeça capaz de constituir o sujeito que fala e, ainda que de forma vacilante, associar o narrador-jornalista ao autor-jornalista.

A primeira e mais importante pista é extratextual, trata-se da fotografia do autor ainda criança, de mãos dadas com um índio no Xingu, na orelha do livro. Essa fotografia poderia ser interpretada como mais uma foto ilustrativa, comum em várias edições de diferentes romancistas. Mas, além de ser uma fotografia inusitada para a divulgação da obra, o narrador-jornalista também vivenciou uma experiência entre os índios na sua infância, como vimos anteriormente. O retrato do autor ao lado do índio adquire uma forte conotação autoficcional no momento que une sob a mesma *vivência* o autor Bernardo Carvalho e o narrador-jornalista. Para Flávio Carneiro, "ao colocar na orelha do livro uma foto sua, aos seis anos de idade, de mãos dadas com um índio no Xingu, e ao montar o narrador com alguns dados autobiográficos, Bernardo Carvalho recria sua própria imagem, agora espelhada" [CARNEIRO, 2005: 143].

Romance extremamente metalinguístico, apresenta outras fotografias no interior do livro. E é sobre uma delas que o narrador-jornalista afirma que "há em toda fotografia um elemento fantasmagórico" [CARVALHO, 2002: 32]. Por quê?, caberia perguntar, uma vez que a fotografia é um registro de vida de uma pessoa, atestando que ela realmente existiu, eliminando a possível dúvida acerca de sua ficcionalidade ou não. A resposta é dada pelo próprio autor:

> [a foto] tem um sentido ilustrativo, de dar mais veracidade para algo totalmente inverossímil. Serve para aumentar a ambigüidade. E me deu prazer usar aquela foto ali, achei engraçado. Tudo funciona para aumentar a ambigüidade. É meio clichê falar isso, mas todos os meus livros têm esse problema com a identidade, com o que significa ser um sujeito [*apud* KLINGER, 2007: 152].

Carvalho não está interessado, com a utilização das fotografias, em certificar o leitor da equivalência entre si e o narrador-jornalista, mas, "pelo contrário, no romance de Carvalho, as fotografias tendem a confundir os planos da ficção e da realidade, ironizando a crença na veracidade representativa da fotografia, como 'evidência' ou 'prova'" [KLINGER, 2007: 154]. O retrato na orelha do livro, paradoxalmente, mais do que elucidar a identidade entre autor e narrador, colabora para tornar indecidível até onde vai a semelhança entre ambos, pois não é possível saber se o que é narrado corresponde ou não à vida empírica do autor.

Esse jogo de esconde apresentado na autoficção, que de início se mostra para em seguida camuflar-se, pode ser interpretado à luz do pensamento de Nietzsche [1992]. A fotografia na orelha do livro é, indubitavelmente, a do autor. Do mesmo modo, textualmente somos apresentados a dados que coincidem com a biografia de Carvalho, como, por exemplo, sua profissão e sua descendência do Marechal Rondon. A participação do autor contemporâneo nos meios de comunicação nos permite saber que ele é jornalista da *Folha de São Paulo* e que é bisneto do indigenista Candido Mariano da Silva Rondon. Questionado a respeito da abordagem dada aos índios em *Nove noites*, ele responde que "não tinha nada previsto em relação à antropologia. Até porque a relação com os índios faz parte do meu passado. Tem até uma espécie de mito na família ligado ao assunto, que é o Rondon, meu bisavô" [CARVALHO, 2002a]. A foto, a profissão e a descendência são três informações autobiográficas que ligam o autor ao narrador-jornalista, oferecendo uma imagem refletida do escritor, facilmente reconhecida. Nesse sentido, podemos pensar esse primeiro reconhecimento do autor apolineamente, uma vez que Apolo é o deus do brilho, da aparência e da ilusão, simbolizando o mundo da representação, da forma, da individuação. Bernardo Carvalho inventa-se a si mesmo no romance, serve de molde para o narrador-jornalista, mas apenas no nível da aparência, pois não é ele, autor biográfico, quem se apresenta. Quando a autoficção espelha o autor, transformando-o em um duplo, em um personagem, está jogando apenas com a forma, com a imagem, sem nenhum aprofundamento psicológico capaz de asseverar ser a pessoa Bernardo Carvalho no espaço ficcional. Assim, o leitor que desconhece intimamente Bernardo Carvalho não será capaz de conhecê-lo através da imagem construída pelo narrador, ou melhor, esta imagem é antes ficcional, incapaz de assegurar a "verdade autobiográfica" sob os caracteres da obra. O romance não é, enfim, um reflexo da

subjetividade e interioridade do autor, utiliza apenas a sua figura como forma de personificação do narrador. Nesse sentido, é possível afirmar a presença do conceito nietzschiano de apolíneo, pois, nas palavras de Roberto Machado, “a pulsão apolínea diferenciadora cria formas e, assim, individualidades. O povo de Apolo é o povo das individualidades” [MACHADO, 2006: 206].

Ora, mas afirmei que o autor presente em *Nove noites* não é o indivíduo Bernardo Carvalho, não possui seu RG nem seu CPF. É aqui que entra, portanto, a antítese ao apolíneo pensada por Nietzsche. O pensador alemão vê no diosiníaco uma alternativa para o limite que o apolíneo apresentava, pois “ambos os impulsos, tão diversos, caminham lado a lado, na maioria das vezes em discórdia aberta e incitando-se mutuamente a produções sempre novas” [NIETZSCHE, 1992: 27]. Se para Nietzsche o apolíneo e o dionisíaco caminham lado a lado e se é possível apontar o apolíneo em *Nove noites*, deve ser possível, também, verificar o dionisíaco.

Se Apolo é o deus da luminosidade, da forma, da aparência, Dioniso, ao contrário, é o deus do caos. O leitor que aceitar o convite de iniciar uma investigação de modo a descobrir o que é ou não verdadeiro no romance, o que corresponde ou não à autobiografia de Carvalho, se perceberá num terreno labiríntico onde é impossível encontrar essas respostas. A forma do autor atribuída ao narrador-jornalista pela fotografia e pela coincidência da profissão e da descendência do Marechal Rondon paulatinamente torna-se turva e caótica, impossibilitando qualquer certeza a respeito das referências autobiográficas.

Sabe-se que Carvalho esteve entre os índios em sua infância – a fotografia é inequívoca, além de suas declarações em entrevistas que ratificam o signo extratextual –, mas as aventuras pelas quais o narrador-jornalista passa em companhia de seu pai nas desastrosas viagens de avião pelo centro-oeste brasileiro podem ser entendidas como *reais*? O leitor, com o conhecimento que a cultura midiática lhe permite ter sobre Carvalho, é capaz de saber se sua avó contava 107 anos de vida no momento do lançamento do livro? Pois a avó do narrador-jornalista tinha essa idade, como ele nos diz quando se prepara para ir embora da aldeia indígena onde estivera para colher informações sobre o suicídio do antropólogo. É possível saber se as pesquisas foram realmente realizadas e que todos os informes narrados no romance são verdadeiros? Manoel Perna realmente morreu afogado em 1946, de acordo com seus filhos? O pai de Carvalho de fato faleceu de uma doença rara, como o pai do narrador-jornalista? E ele foi enganado pela libanesa com quem se envolveu? Seria ela a única personagem inventada que poderia processar Carvalho? O autor, enquanto seu pai terminava seus dias no hospital, aceitou uma oferta de trabalho em Paris, como aconteceu com seu

duplo? A essas perguntas poderiam se juntar outras, todas sem resposta. A incessante tentativa de decifrar a verdade por trás do texto encaminha o leitor para uma zona caótica em que todas as respostas passam a ser duvidosas. À certeza apolínea que a fotografia dava da figura do autor, soma-se a indecisão em se confiar ou não no narrador-jornalista, ou melhor, o leitor crê na sua narração enquanto instância discursiva, mas permanece a dúvida quanto ao aspecto autoficcional. É inviável saber se o que o narrador-jornalista relata corresponde à vida empírica do autor Bernardo Carvalho; para o narrador-jornalista, a ficção começou quando botou os pés nos Estados Unidos, para o leitor, essa informação ajuda a desestabilizá-lo.

Do mesmo modo que o narrador-jornalista não alcançou a verdade a respeito da motivação do suicídio de Buell Quain, recorrendo para isso à ficção, o leitor que metalinguisticamente se predispuser a investigar o que é autobiográfico no romance também falhará, e recorrerá então à autoficção. Nesta, mais do que certezas a respeito da vida biográfica do autor, temos a criação do mito do escritor, que não é verdadeiro nem falso, afinal, como o próprio romance avisa, "a realidade é o que se compartilha" [CARVALHO, 2002:167].

O leitor que obsessivamente se interessar em distinguir ficção e biografia acabará por sair da literatura e adentrará numa leitura jornalística, historicista ou biográfica, e perderá o prazer do texto literário. É este que viabilizará a equivalência identitária entre autor e narrador, mas não de forma inequívoca, pois o autor que se presentifica na autoficção não é o autor biográfico, mas sua *persona*, seu alter-ego, enfim, seu mito. O autor autoficcional é também ficção, em última instância, talvez por isso Bernardo Carvalho tenha afirmado que não se sentiu exposto ao escrever *Nove noites*. Contra uma leitura "presa" aos dados autobiográficos, há uma cena que critica exemplarmente a busca desenfreada pela realidade e a intimidade narcísica e *voyeurista* de um tempo que assiste aos *reality shows* com interesse voraz: é o momento em que o narrador-jornalista, na sua obsessão incansável, chega ao asilo onde estivera o fotógrafo Andrew Parsons. Este foi quem teria dito pela primeira vez o nome de Buell Quain para o narrador-jornalista, no hospital onde esteve hospitalizado à espera da morte. Mavis Lowell, a responsável pelo asilo onde viveu o fotógrafo, assim despede o narrador-jornalista da entrevista recém-começada:

> Vocês no Brasil são muito mal-acostumados. A vida das pessoas deve ser respeitada, é de foro íntimo. É assunto delas, e só cabe a elas ou a seus familiares decidir torná-la pública. Não temos dinheiro, mas não é por nos faltar recursos que vamos desrespeitar a privacidade dos nossos velhos. Não precisamos nos rebaixar por um espaço na mídia [ibdi, p. 148].

A investigação obsessiva e fracassada do narrador-jornalista em saber o motivo do suicídio de Buell Quain é, em última análise, uma crítica a nossa sociedade midiática, ávida por conhecer a vida das celebridades e interessada sobremaneira pela exposição pública. Lembremos que Bernardo Carvalho se queixou, surpreso, de que muitos leitores o leram sem se dar conta da grande brincadeira proposta no romance. Como veremos no próximo tópico, "a arte tem *mais valor* do que a verdade" [NIETZSCHE, 1974: 36, grifo do original], isto é, reduzir a compreensão de um texto literário as suas convergências com o real é limitar o alcance da arte. Por isso, Carvalho preocupou-se em produzir um texto híbrido, mesclando a realidade reclamada pelos leitores com ficção, sem, contudo, discernir seus limites. Para Ana Cláudia Viegas, "a novidade aqui pressentida se nutre justamente de uma reconfiguração das relações entre ficção e real. Neste caso, mais do que evidenciar 'o quanto é fictício o texto ficcional', a narrativa insiste em nos dar pistas a respeito da ficcionalidade do que aprendemos a chamar de mundo real" [VIEGAS, 2004:138]. Finalmente, há em *Nove noites* o retorno do autor, mas quem é ele? Não é Bernardo Carvalho enquanto pessoa física, mas sim o complemento do escritor biográfico com seu ofício: a literatura.

4.2.1 O narrador autoficcional: tipologia

Após analisar de que maneira o autor utiliza os narradores de *Nove noites* para a construção de seu duplo, para a sua autoficcionalização, vale a pena dedicar algumas poucas linhas para situá-lo no horizonte dos narradores já devidamente estudados e conceituados. Walter Benjamin oferece um primeiro, esclarecedor e paradigmático ensaio sobre o narrador. Para ele, o narrador clássico é aquele que se vale da oralidade para passar a sua experiência. Seriam dois os modelos de narrador, de acordo com o pensador alemão. O primeiro é o marinheiro, que, viajando para outras localidades, adquire novas vivências e é capaz então de, ao incorporá-las a sua própria experiência, passá-las adiante; o segundo é o camponês, responsável por manter a tradição. Ambos os modelos têm na faculdade de intercambiar experiências o seu modo de narrar por excelência. Como estamos cada vez mais privados dessa faculdade, segundo Benjamin, a arte de narrar estaria em vias de extinção. O autor enumera vários motivos que concorrem para o fim do narrador clássico, dentre eles a informação e o romance.

Em linhas gerais, a informação é nociva à arte de narrar porque traz consigo explicações detalhadas sobre o fato noticiado, isto é, elimina a possibilidade do ouvinte atribuir significação à narrativa, que já é dada pronta; já o romance, porque a forma como o

romancista trabalha é solitária, segregada do mundo exterior, e, principalmente, porque é distante da tradição oral – o romancista, ao trabalhar com a palavra escrita, ajuda a matar o narrador clássico de que trata Benjamin. Nas palavras do autor,

> o narrador [clássico] retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se. 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. Escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites [BENJAMIN, 1994: 201].

Paradoxalmente, o romance contribuiu para a extinção do narrador. É preciso que se distinga com clareza, porém, o narrador clássico de que trata Benjamin, calcado na tradição oral, do narrador do romance, que em nada se assemelha ao primeiro. Silviano Santiago, aproximadamente 50 anos após a escritura do texto do alemão, procura clarear as questões levantadas em torno do narrador a partir dos contos de Edilberto Coutinho. Silviano trabalha com duas hipóteses iniciais: i) o narrador pós-moderno retira-se da ação narrada, semelhantemente a um repórter ou espectador. A sua narrativa se dá a partir do ponto de vista do observador, de quem adquire uma vivência não por sua própria atuação, mas pela observação do fato; e ii) tal como o narrador clássico, o narrador pós-moderno também transmite uma sabedoria, mas que é adquirida da observação, não de sua própria experiência. Nesse sentido, de acordo com Silviano Santiago, "ele é o puro ficcionista, pois tem de dar 'autenticidade' a uma ação que, por não ter respaldo da 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, 2002: 46-7]. Num primeiro momento, poderíamos aproximar o narrador autoficcional do pós-moderno, pois, como vimos, a verdade contida em *Nove noites* é também construção discursiva. O rastreamento da verdade no romance, seja a partir das cartas do narrador-missivista, seja através da experiência do narrador-jornalista, se dá no texto. Mas, para Silviano, o narrador pós-moderno é espectador de uma vivência alheia, e em *Nove noites* ambos os narradores falam de sua própria vivência, razão suficiente para distanciá-los do narrador pós-moderno.

Para Benjamin, são três estágios na evolução do narrador: i) o narrador clássico, que intercambia com seu ouvinte a experiência; ii) o narrador do romance, que se segrega e não mais fala exemplarmente de sua experiência; e iii) o narrador jornalista, que narra não a sua experiência, mas a de outrem a partir da observação. Nas palavras de Silviano, "Benjamin desvaloriza (o pós-moderno valoriza) o último narrador" [ibdi, p. 46]. A valorização deste

último narrador poderia ser mais um indício de estarmos nos aproximando do narrador-jornalista do romance, mas creio tratar-se tão somente de uma coincidência, pois, repito, a pesquisa narrada no romance pelo narrador-jornalista é fruto de sua relação empírica com a investigação – que se mistura com a memória de vivências do próprio narrador –, não se trata da simples observação distanciada do narrador.

Se por um lado, porém, o narrador-jornalista narra a sua vivência investigativa, por outro, o próprio caráter investigativo de sua pesquisa revela seu interesse pela observação da vida alheia, a vida de Buell Quain. Mas, como vimos, Bernardo Carvalho não escreveu uma biografia sobre o antropólogo, e sim um romance. E a construção do narrador com dados autobiográficos permitiu que *Nove noites* apresentasse uma característica que transcende o narrador pós-moderno defendido por Silviano: o narrador-jornalista, de observador-pesquisador da vida de Quain, adiciona a sua própria vivência para essa observação. Diria mais: ele convida o leitor para atuar como espectador também, mas não somente da vida do antropólogo suicida, mas, principalmente, de sua própria vida autoficcional. E a participação do leitor é ativa, conforme vimos anteriormente, ou seja, o leitor entra no jogo proposto pelo autor de maneira a também descobrir uma *verdade* por trás da narrativa. Para além do narrador pós-moderno pensado pelo crítico brasileiro, temos um narrador que se junta ao objeto observado e que, a partir de sua qualidade jornalística, mescla vivência e vitrine, isto é, permite que o leitor se interesse por ele enquanto personagem que vive uma vivência que não é só sua.

Silviano Santiago, na retomada que faz do ensaio de Benjamin, deixa claro que o filósofo alemão, ao defender o narrador clássico, não pretendia uma defesa anacrônica do mesmo, ao contrário, procurava realçar a beleza da narrativa clássica. Mas, com o surgimento do narrador do romance, foi preciso que se olhasse com atenção para essa novidade e que se apontassem os "problemas" advindos com ele. O narrador pós-moderno de Silviano surge como uma tentativa de adequação desse narrador aos novos tempos. Vinte e três anos se passaram da publicação do texto de Silviano e, como estamos sempre em processo de mudança e de evolução, foi preciso que um novo olhar acerca do narrador fosse proposto. Ana Cláudia Viegas oferece uma nova tipologia para o narrador na contemporaneidade, na era da velocidade, da informação, da internet. A autora procurará situar o narrador no cerne da escrita blogueira do século XXI[14].

---

[14] Ana Cláudia Viegas não limita sua análise do narrador contemporâneo em primeira pessoa aos *blogs*. Para ela, a autoficcionalização que se observa nos diários virtuais também é encontrada em romances, contos, crônicas, etc. Os *blogs*, porém, por suas próprias características de um novo espaço de labor literário na atualidade, merece uma atenção mais cuidadosa da parte da crítica.

O narrador dos *blogs* difere do da ficção da década de 80 porque, nas palavras da Ana Cláudia, "está no centro da ação narrada e constrói seus relatos breves, efêmeros a partir de acontecimentos banais, precários de seu cotidiano, mesclando experiência e ficcionalidade (...) sem esquecer os procedimentos de autoficcionalização que contribuem para a formação da *persona* do autor" [VIEGAS, 2008: 139]. Há aqui pontos de contato e de distanciamento entre os narradores de *Nove noites* e o narrador dos *blogs*. O mais óbvio é a mistura de experiência empírica e ficção no romance de Carvalho, resultando num texto autoficcional exemplar. O estilo cronístico comum nos *blogs*, no entanto, não se encontra no romance. Os *blogs*, normalmente, apresentam-se como textos curtos, procurando relatar acontecimentos ordinários da vida do autor. Via de regra, o narrador do *blog* é sempre em primeira pessoa, o que facilita a relação estabelecida entre narrador e autor, mas de forma indecidível, tal qual verificamos em *Nove noites*. Essa seria mais uma proximidade entre os narradores do romance e os dos *blogs*, principalmente porque, no *blog*, "embora registre acontecimentos, opiniões, pensamentos, como num diário, o blogueiro não afirma seu relato como 'verdadeiro'" [ibdi, p. 141].

É claro que *Nove noites* não é um *blog* e não utilizou fragmentos inicialmente trabalhados na rede mundial de computadores. O que nos leva, então, a procurar evidências do narrador blogueiro no romance de Carvalho? A razão é simples. Os *blogs* são um novo espaço de prática literária, na atualidade, com forte manifestação autoficcional. É, portanto, natural que encontremos semelhanças entre os narradores autoficcionais de Carvalho e os inúmeros narradores em primeira pessoa na internet. Uma nova característica da literatura praticada na internet e que merece um estudo mais sistemático é a participação do leitor na construção da identidade desse eu que se autoficcionaliza. A oportunidade que os *blogs* dão dos leitores emitirem suas opiniões sobre o texto recém *postado* gera um fenômeno curioso. O blogueiro poderia, a partir dos comentários de seus leitores, alterar o texto inicial, o que nos levaria a questionar de quem é, de fato, a autoria do texto. Do mesmo modo que Bernardo Carvalho convida seu leitor a participar ativamente do romance, nos *blogs* "o caráter ativo e criador de toda leitura se atualiza nos comentários trocados nos *posts*, nos *links* que levam de um *blog* a outro, numa escrita interativa, a diversas mãos, em espiral" [ibdi ibden]. Tanto no romance quanto no *blog*, o narrador necessita do complemento de seu trabalho pelo leitor, como se a narração só se tornasse completa com a participação deste.

Para finalizar essas breves considerações em torno do narrador, é possível afirmar que os narradores de *Nove noites* apresentam características afins com o narrador pós-moderno pensado por Silviano. O narrador-jornalista do romance não se retira da ação narrada, pois é a

sua própria vivência que embasa a narrativa, mas, ao mesmo tempo, a sua vivência só existiu em função da sua observação inicial da vida de Buell Quain. O narrador pós-moderno, para dar autenticidade à sua falta de experiência, recorre à verossimilhança, afinal ele sabe que o *real* é construção discursiva, tal como acontece em *Nove noites*.

Já o narrador blogueiro é similar aos de Carvalho por sua autoficcionalização. *Nove noites* se aproximaria dos *blogs* não formalmente, é evidente, mas tanto no romance como nos diários virtuais tem-se uma acentuada tendência para a autoficção. Os narradores desse romance, enfim, têm pontos de contato com os blogueiros no processo de invenção de si, na mitificação da figura do autor, que retorna definitivamente.

4.3 A estética autoficcional

Herbert Marcuse, em *A dimensão estética*, defende que a arte é completamente autônoma perante as relações sociais vigentes, ou seja, ela não está limitada pela realidade estabelecida, mas a contesta e, ao mesmo tempo, a transcende. A obra de arte, assim, "desafia o monopólio da realidade estabelecida em determinar o que é 'real' e fá-lo criando um mundo fictício que, no entanto, é 'mais real que a própria realidade'" [MARCUSE, 1977: 33]. A arte e a literatura, de acordo com Marcuse, criam uma nova realidade e é a partir dessa criação que elas alcançarão o *status* de arte, isto é, para que uma obra de arte (literária ou não) seja considerada como tal, ela precisa criar a sua própria realidade que, uma vez criada, mesmo posteriormente negada pela realidade estabelecida, tem força suficiente para permanecer válida.

Durante muito tempo a literatura foi estudada sob a luz de um pensamento que lhe conferia autonomia perante a realidade estabelecida, criando uma realidade própria e, portanto, independente e autônoma em relação a quaisquer signos referenciais, o que justificaria o estigma dos gêneros referenciais, como as crônicas, as autobiografias, as memórias, etc. Se a arte é capaz de criar a *sua própria realidade*, recorrer à realidade empírica seria uma desqualificação para a obra, incapaz de criar algo que deveria ser intrínseco a sua natureza. Vimos anteriormente que os formalistas desprezaram quaisquer informações extratextuais e mantiveram seu interesse apenas no que estivesse restrito ao texto, concordando com a ideia de que a literatura apresenta uma realidade própria, a única merecedora de atenção. Nesse sentido, a oferta de um texto rico em referências extratextuais seria a antítese do que se espera de um texto literário, artístico. A partir dessas reflexões,

julguei oportuno refletir sobre como a autoficção deve ser pensada esteticamente, no sentido de que, como vimos, ela é um texto, também, referencial.

Em *Nove noites*, um dos principais signos do romance é extratextual, trata-se da fotografia do autor na orelha do livro. A fotografia do autor de mãos dadas com um índio no Xingu afasta qualquer possível dúvida do leitor quanto à identidade do narrador-jornalista. Se a profissão e a descendência não foram suficientes para interligar Bernardo Carvalho ao narrador-jornalista, a coincidência da vivência entre os índios é demasiadamente forte para que o leitor desvende o enigma.

No romance, a fotografia é um signo extratextual capital para a formação de significados. Mas cabe uma ressalva aqui. Se de fato a foto é imprescindível para o romance, por que ela foi subtraída de sua edição de bolso? A resposta inicial e imediata seria a displicência do editor, que, preocupado em desonerar a edição, simplesmente retirou a fotografia. Mas o leitor da edição de bolso que desconhece a fotografia conseguirá associar com a mesma facilidade o narrador-jornalista ao autor? Mesmo que o romance consiga suprir textualmente a ausência da fotografia na orelha do livro, há a abertura, aqui, para uma nova leitura, menos evidente do que a primeira, o que possibilitaria falarmos em um duplo entendimento estético da obra. Mas, para essa dupla leitura, a participação do leitor é primordial, no sentido de que, se ele desconhecer os dados autobiográficos de Bernardo Carvalho, não será capaz de estabelecer uma leitura autoficcional, principalmente com a edição de bolso, que não contém a fotografia. Lembremos que o narrador-missivista insistia que as suas cartas só fariam sentido com a bagagem do próprio leitor...

Para que a autoficção tenha êxito na sua tarefa, isto é, na criação do mito do escritor, é preciso que o leitor contribua com 50 por cento das informações, conforme alertara o narrador-missivista. *Nove noites* é um romance traduzido para outras línguas, então, proponho um exercício imaginativo. Imaginemos que, em um país distante, um leitor que não saiba que Bernardo Carvalho é jornalista e bisneto do Marechal Rondon tenha em mãos a edição de bolso do romance. Esse leitor será capaz de efetivar uma leitura autoficcional? Parece-me que não. Diante da impossibilidade da autoficção se fazer presente para esse leitor, sua leitura obedecerá, portanto, à estética formalista, isto é, todo o romance será lido, entendido e interpretado como a mais pura ficção, sem qualquer alusão a referências extratextuais. E essa leitura formalista não será nem melhor nem pior do que a leitura que percebeu os dados autobiográficos no romance, ela será apenas diferente. Para que tenhamos uma estética autoficcional em sua plenitude, é necessária a contribuição do leitor, sem o qual o pacto autoficcional não será cumprido. Carvalho, em entrevista a Matheus Dias, já falava do papel

ativo que seu leitor deve ter, o que reforça o caráter ambíguo da autoficção, dependente da formação de significados dada pelo leitor.

Pensar a autoficção esteticamente requer que integremos o leitor para a formação de significados. Se no pacto autobiográfico de Lejeune o leitor tem uma função importante, no pacto autoficcional também, uma vez que a autoficção é um convite para uma grande brincadeira que só acontecerá com a pronta aceitação do leitor no jogo de esconde. Caso o convite não seja aceito, a autoficção cederá espaço para uma leitura formalista, ignorando todo e qualquer dado referencial, autobiográfico ou não.

Mas a edição de bolso de *Nove noites* apresenta as demais fotografias no interior do romance. Seria possível o leitor desconhecedor de Bernardo Carvalho desprezar as fotografias e manter uma leitura formalista? As fotografias são documentos incontestes da existência das pessoas retratadas, logo o romance apresentaria no ambiente da ficção provas irrefutáveis da vida *real* daqueles personagens. Sim, esse argumento poderia ser definitivo não fosse a força que a literatura, enquanto arte, possui. Uma leitura que se inicia à luz dos ensinamentos formalistas entrega-se a uma nova realidade, "mais real que a própria realidade", isto é, as fotografias contidas no interior do romance já não provocam a suspeita de se reportarem para pessoas "fora do texto", elas assumem sua função dentro mesmo daquela *nova realidade* e, nesse sentido, não se chocam com a realidade estabelecida. Arriscaria a dizer que, mesmo que o leitor conhecesse os personagens reais das fotografias, ele não hesitaria em prosseguir com uma leitura totalmente ficcional, tamanha é a sua autonomia perante a realidade. Lukács, a esse respeito, afirma que "surge aqui um velho e difícil problema da estética: a contradição aparentemente insolúvel pela qual tôda real obra de arte é algo único, incomparável, individual, e ao mesmo tempo só pode se tornar uma autêntica obra de arte *se realizar a sua lei interna*, que é um momento da lei estética universal" [LUKÁCS, 1968: 170-1, grifo meu]. O leitor não tem autonomia para interferir nessa lei interna da obra de arte, ele deve apenas aceitá-la e usufruí-la, uma vez que essa nova realidade é uma realidade sensível.

Temos, então, que um texto autoficcional oferece duas possibilidades de leituras: a primeira seria uma leitura ciente da brincadeira proposta pelo autor, obedecendo às referências extratextuais presentes na narrativa; a segunda seria uma leitura que ignoraria essas mesmas referências e estabeleceria uma leitura formalista para o texto. Desse modo, um texto autoficcional apresenta dois fins estéticos, a depender do grau de comprometimento do leitor.

Mas como responder à possível crítica do romance ser um texto pobre esteticamente por ser um texto referencial? Para Marcuse, um texto que copia a realidade sem transformá-la

recebe a alcunha de antiarte. Vejamos se essa pecha se aplicaria a *Nove noites*. Bernardo Carvalho escreveu este romance como uma resposta à demanda do público ansioso por histórias baseadas em fatos reais. Mas, como ele mesmo declarou, tudo não passou de uma armadilha para o público, os fatos reais apresentados no romance foram misturados com ficção de modo a ser impossível saber o que corresponderia à realidade e o que seria ficção. Como dito acima, essa foi a resposta crítica de Carvalho a nossa sociedade *voyeurista* e exibicionista. E, para Lukács, foi seu grande trunfo, pois "tôda obra de valor discute intensamente a totalidade dos grandes problemas de sua época" [LUKÁCS, 1968: 163]. É certo que Carvalho trouxe para a ficção o problema de um tempo fortemente marcado pela cultura midiática, pela sociedade do espetáculo, pela presença maciça, nos meios de comunicação, da intimidade e da apreensão da realidade graças à tecnologia, mas é igualmente certo que essa discussão não exime *Nove noites* da marcante presença de elementos referenciais no interior da obra. Ora, a realidade presente no romance, porém, não é uma cópia pura e simples do real, que justificaria a pecha de antiarte, de acordo com Marcuse.

Como dito anteriormente, é completamente impossível distinguir-se o que é ficção e o que é verdadeiro no romance. Por mais que se reconheçam características assumidamente autobiográficas em *Nove noites*, não é possível precisar se elas de fato aconteceram ou não, a começar pelas aventuras do narrador-jornalista entre os índios, que o assemelharia ao autor na citada fotografia da orelha do livro. Tentar decifrar o que corresponde à *verdade* é inviável, na melhor das hipóteses nos levaria para o reino das (im)probabilidades dionisiacamente caóticas. Portanto, *Nove noites* não é somente um romance baseado em histórias reais, mas, dialeticamente, é um romance que subverte o real e oferece ao público uma realidade outra, artística. Assim, é correto afirmar que a autoficção se distancia muito da autobiografia, pois o autor autoficcional não tem a "boa fé" do autobiógrafo[15], que pretende estar o mais próximo possível da realidade, produzindo um texto pobre esteticamente se tivermos como parâmetro a inventividade da ficção. A realidade presente na autoficção é antes uma realidade inventada, mitificada, fictícia. Portanto, não seria correto classificar *Nove noites* como antiarte porque, de acordo com Garaudy, "o real, em arte, é uma criação que transfigura, pela presença humana, a realidade cotidiana" [*apud* SODRÉ, 1968: 159], como acontece no romance.

Recapitulando, para que a autoficção alcance seu objetivo estético, ela depende da bagagem cognoscitiva do leitor, caso contrário será lida "apenas como ficção" e esteticamente

[15] Como vimos anteriormente, a "boa fé" do autobiógrafo não o exime de se distanciar dos fatos vividos no sentido de que seu texto é uma construção discursiva. Além disso, a fidelidade ao empirismo pode variar de um autobiógrafo para outro, oscilando, dessa forma, o grau de ficcionalização da autobiografia. A "boa fé" do autobiógrafo, aqui, é uma referência clara à teoria de Lejeune.

sua leitura será outra. Mas a contribuição do leitor não implica num texto que mereça o estigma de baixa literatura por causa das referências extratextuais porque elas não são “fiéis” à verdade, mas subvertem o conceito de realidade e de ficção. Pode-se dizer, portanto, que o objetivo estético da autoficção é o de manter a ambiguidade em torno das referências autobiográficas, sem ser possível, mesmo que o leitor reconheça as referências autorais, discernir o que é ficção e o que é realidade.

Uma outra questão, entretanto, merece ser investigada. Flávio Carneiro [2005], em seu ensaio “Das vanguardas ao pós-utópico: a ficção brasileira no século XX”, afirma que, na década de 70, era muito bem definido o adversário contra quem a literatura brasileira de então se insurgia: a ditadura militar. Com o fim da ditadura, esse inimigo deixou de existir e nenhum outro ocupou seu lugar. Desse modo, a literatura deixava de lado um aspecto combativo e revolucionário, pois politicamente o país parecia encaminhar-se para a normalidade; também não havia nenhum *ismo* a ser suplantado, isto é, não tínhamos nenhuma estética vigente que merecesse ser ultrapassada, como fizeram, por exemplo, os modernistas em relação ao parnasianismo. Para Carneiro, portanto, o que houve a partir daí foi uma transgressão silenciosa, sem nenhum projeto literário brasileiro definido. A partir dos anos 80, aparentemente conviveram em harmonia escritores os mais variados com seus projetos particulares, mas sem uma unidade nacional. Para o crítico, há espaço para qualquer tipo de literatura sem que estejam associadas sob um mesmo projeto estético.

Apesar da literatura brasileira pós ditadura militar não se arregimentar sob uma mesma ideologia estética, como apontou Flávio Carneiro, gostaria de chamar a atenção para o grande número de textos autoficcionais da atualidade, da chamada geração 00, dos mais variados e diversificados escritores. Se há de fato a ausência de um projeto comum, o que motivaria autores de gerações diferentes e de origens diversas a escreverem autoficção?

Arrisco a hipótese de que a autoficcionalização se dá na contemporaneidade porque a nossa cultura imagética com forte apelo pessoal encaminha os autores para escreverem sobre si. Benjamin já dizia que o homem está cada vez mais pobre na arte de narrar porque lhe falta o intercâmbio de experiências. Apesar do homem contemporâneo ter acesso à informação de todo o mundo em tempo real, seja através da televisão ou da internet, essa informação chega a ele sem que haja interação, diálogo, enfim, intercâmbio de experiências. Restaria para o escritor contemporâneo falar sobre si próprio na falta de matéria para sua ficção. Essa hipótese, no entanto, carece de maior pesquisa e aprofundamento, e deixo aqui a indicação para uma retomada futura do assunto. Fica, porém, a reflexão da autoficção ser uma consequência, no âmbito das letras, da cultura contemporânea fortemente marcada pela

espetacularização da vida íntima, já não mais restrita ao ambiente doméstico, mas, ao contrário, invadindo, cada vez mais, o espaço público. Para finalizar, se é possível arriscar a hipótese de que a autoficção se dá em função da ausência do intercâmbio de experiências, comum em nossa sociedade midiática de rápido acesso à informação, é possível também estender a hipótese e conjecturar que o grande número de narrativas em primeira pessoa da atualidade é o resultado da busca do narrador contemporâneo em narrar e trocar suas vivências, isto é, através dos relatos pessoais, autoficcionais ou não, o narrador do século XXI driblaria a dificuldade de intercambiar experiências e conseguiria, enfim, se comunicar e passar o seu recado.

Escrevendo sobre si em *Nove noites*, Bernardo Carvalho consegue transformar a sua biografia e os demais fatos reais em uma nova realidade, não mais limitada aos seus aspectos referenciais. Ele não apenas criou uma ficção a partir de vivências reais, mas baralhou realidade e ficção de tal forma que ambas deixaram de existir e formaram, juntas, algo novo, só reconhecível em sua literatura, que é, afinal, a mais verdadeira de todas as verdades. Quando o narrador-jornalista diz ao índio que ele não precisa se preocupar com sua pesquisa porque o passado não traria nenhuma consequência real, seria tudo inventado, esquece-se de que o romance é uma consequência real importantíssima e que é essa verdade que, no final das contas, interessa.

5 A AUTOFICÇÃO PARA ALÉM DE *NOVE NOITES*

Dentre os autores brasileiros contemporâneos, Bernardo Carvalho, devido à qualidade e à consistência de sua prosa de ficção, é um nome muito estudado pela Academia. Cresce o número de dissertações de mestrado e de teses de doutorado que contemplam o autor, além de ensaios e artigos publicados em revistas especializadas. Vale destacar, entretanto, que *Nove noites* é seu único romance autoficcional, dedicando seus outros títulos para diversificar sua temática. Carvalho não é o único escritor, porém, que escreve ou já escreveu autoficção, portanto este capítulo é dedicado à análise de alguns autores que também se autoficcionalizam. Como *Nove noites* já é, em certa medida, um romance bastante estudado pela Academia, abro espaço para refletir como a autoficção se apresenta para além de *Nove noites*.

Os autores selecionados, apesar de poucos, procuraram abranger a diversidade de estilos da literatura brasileira, contemplando escritores de gerações, estados e público diversos. O objetivo, aqui, não é analisar detalhadamente cada uma das obras escolhidas, mas deixar claro que a autoficção é uma prática vigente em nossa literatura. Também me interessou averiguar quais são os métodos de autoficcionalização empregados por esses autores, pois certamente divergem dos utilizados por Bernardo Carvalho. A entrada de cada um dos escritores obedeceu a um critério alfabético.

5.1 Do *blog* para a obra impressa: o percurso autoficcional de Clarah AVERBUCK

Máquina de Pinball, romance de estreia de Clarah Averbuck, oferece procedimentos de autoficcionalização muito particulares, por requererem uma averiguação inicial em um outro tipo de mídia. Antes da publicação em livro do romance, ele já circulava na *web* em forma de *blog*. A autora postou na internet trechos de seu romance à medida que o ia escrevendo e, também, aproveitou os melhores trechos de seu diário virtual e os editou pela Conrad Editora do Brasil. Seu primeiro romance é, portanto, uma bricolagem de textos escritos na internet e textos escritos com a finalidade da publicação impressa.

Como Clarah Averbuck é conhecida por fazer parte de uma “geração blogueira”, apesar de refutar o termo, pois não acredita em literatura de *blog* – para a autora ele seria

apenas um meio de publicação –, vale a pena analisar de que modo o *blog* favoreceria a autoficção[16].

O termo *blog* é composto da junção de *web* (página na internet) e *log* (diário de bordo). Desse modo, *blog* seria um diário íntimo na internet. Mas essa definição encerra em si algumas contradições. Como poderia um diário, que sempre foi entendido como um tipo de escrita que prima pela confidência, pelo segredo, pela não publicação, ser escrito na internet, para inúmeros leitores, conhecidos e desconhecidos? Que tipo de intimidade pode ser encontrado virtualmente, uma vez que o diarista sabe, de antemão, que o seu relato será lido e a sua intimidade se fará pública?

Diferentemente do diário tradicional, escrito em cadernos ou agendas e guardado com cuidado e longe de olhares indiscretos que desvendariam segredos inconfessáveis, os *blogs* não têm a preocupação de se ocultar de seus possíveis leitores; o diarista virtual, aprioristicamente, espera ser lido e estabelece com seu público uma interação que era impensada quando da escritura dos diários manuscritos. Seus leitores podem interagir com o diarista virtual através dos comentários, ferramenta capaz de transformar uma escrita até então solitária num texto escrito a quatro mãos ou mais, no sentido de que o blogueiro pode apropriar-se dos comentários e alterar seu texto inicial. Nos *blogs*, a participação do leitor é importante e adquire nova relevância, pois ele abandona a mera receptividade de uma leitura passiva e assume ares autorais, no momento que deixa o *seu* texto nos comentários e estabelece uma relação dialógica com o diarista virtual – e com os demais leitores que acompanham o *blog*, que também deixam seus comentários, "inaugurando uma era de intercomunicação coletiva, simultânea e hipertextual" [LOBO, 2007: 16].

É a partir desse novo tipo de comunicação entre autor e leitor, iniciada com os *blogs*, que podemos colocar em xeque a sinceridade do blogueiro, pois é pouco provável que as situações pessoais narradas sejam de fato tão pessoais assim – elas seriam, antes, uma intimidade encenada. É claro que podemos atribuir ao componente narcisista e exibicionista presente em nossa cultura contemporânea, que poderia ser um ingrediente motivador para que o escritor, ao escrever seu *blog*, se mostre sem pudor. Mas, acreditando nessa sinceridade a toda prova, nos distanciaríamos da (auto)ficção e nos aproximaríamos da autobiografia e, a meu ver, não é isso o que ocorre. Denise Schittine assim considera o caráter intimista dessa nova forma de escrita de si:

---

[16] Não pretendo encerrar uma discussão teórica em torno dos *blogs*, mas limitar sua abrangência ao interesse presente, que é a autoficção encontrada em *Máquina de pinball*, de Clarah Averbuck.

> Ao considerar o diário virtual, a primeira pergunta que se faz é: o que aconteceu com o segredo? É preciso, primeiramente, reconhecer que o blog surge como uma nova forma de escrita em que a qualificação "íntimo" (ou "secreto") não se aplica mais em seu sentido original. Esse paradoxo do íntimo aparece porque, em muitos casos, o caráter do que é escrito continua sendo o da revelação da intimidade, mas existe também a participação do público. Na rede, vários leitores podem se manifestar a respeito das angústias e dúvidas do diarista escrevendo *e-mails*, mandando cartas ou fazendo comentários [SCHITTINE, 2004: 77].

Pode-se duvidar da sinceridade do blogueiro porque um texto que contém colaborações de outrem já fugiria de uma verdade autobiográfica que poderia estar subjacente ao relato. Se o *blog* admite a participação autoral de seu (s) leitor (es), haveria mais de um eu se confessando na narrativa, afastando-se, dessa forma, da intimidade, estrito senso, do blogueiro.

Outro ponto a ser considerado, que também distancia o *eu* autoral do texto, é justamente a ciência que o autor tem de que será lido, dando-lhe a possibilidade de criar uma realidade imaginada, que não corresponde, de fato, a sua *verdade*. A intimidade presente no *blog* seria antes a de um alter-ego, de uma *persona*, de um mito, tal como vimos em *Nove noites*. Assim, por mais que se reconheçam dados facilmente imputados ao autor, o seu desenvolvimento textual foge da verificabilidade e incute a dúvida no leitor, incapaz de decidir se o que está sendo lido é ou não verdade. Ao contrário do que se observava nos diários manuscritos, que, sob a proteção da privacidade e do anonimato, permitiam que os diaristas se sentissem à vontade para escreverem suas verdades mais íntimas, resultando num texto essencialmente confessional, os diários virtuais mascaram a intimidade e apresentam uma realidade que, por mais que seja referencial, é fictícia. O espaço virtual é propício para o blogueiro exercitar sua criatividade e fazer de si um personagem híbrido, ambíguo, autoficcional.

Essas são algumas questões observadas no romance de Clarah Averbuck, mescla de um texto escrito na internet e de um texto pensado para ser publicado em livro. Mesmo que ele não fosse publicado de forma impressa, não é possível afirmar contundentemente que, enquanto diário virtual, ele estivesse mais próximo da biografia da autora, apesar do *blog* propiciar um tipo de escrita que simula a confissão do autor na voz do narrador.

Em *Máquina de pinball*, há vários momentos de fácil aproximação entre a narradora, Camila, e a autora, Clarah. Na dedicatória do livro, a banda de rock The Strokes figura entre aqueles a quem a autora dedica seu romance; neste, a narradora afirma que "ultimamente só escuto Strokes, banda que alguns incrédulos pouco visionários duvidavam que fosse estourar. Pra mim era óbvio, virei fã desde que ouvi o primeiro single, *The Modern Age*, simplesmente genial, meses antes que qualquer um por aqui tivesse idéia de quem seriam os rapazes"

[AVERBUCK, 2002: 15]. A relação com a música é outra característica afim entre narradora e autora, pois Clarah Averbuck tem uma atividade musical paralela a sua carreira de escritora. Como ela mesma declarou, é “50% música e 50% literatura” [AVERBUCK, 2007].

Se se quisesse brincar de detetive e procurar pistas capazes de aproximar Camila de Clarah, facilmente se reconheceria na narradora um *modus vivendi* da autora – a participação midiática de Clarah Averbuck facilita o reconhecimento. Sabe-se que Clarah, como Camila, adota um comportamento alternativo, inspirado na contracultura; tem predileção por autores como John Fante e Bukowski; é porto-alegrense; abandonou as faculdades de Letras e de Jornalismo; adora gatos etc. Como a autora, Camila, seu alter-ego, é reconhecida, no romance, por seu *blog*, quando Daniel, um fã, a interpela, dizendo-lhe que adora seus textos e lastima que são muito difíceis de acessar... Estas são apenas algumas poucas coincidências que permitiriam ao leitor associar narradora e autora. Mas, como já se verificou em *Nove noites*, a similaridade entre autor e narrador é apenas aparente, não sendo possível, a partir do que se encontra no texto, encontrar respostas cabais acerca da identidade do autor, ou melhor, as experiências vivenciadas pela narradora são apenas da Camila e em momento algum é possível afirmar que são também de Clarah Averbuck.

Como em Carvalho, aqui também a indecisão é a tônica para quem se ativer à referencialidade. Para reforçar a dúvida, ao fim da narrativa a autora revela que o romance “é mentira, mas é tudo verdade. Qualquer semelhança com a realidade não terá sido mera coincidência. Dúvidas, consulte um advogado” [AVERBUCK, 2002: 79]. O recado da autora ao seu público, ao término da narrativa, é intitulado de Máquina de pinball, que, de acordo com Camila, “tem que apertar os botões certos na hora certa pra ganhar” [ibdi, p. 70]. Trata-se, então, de um jogo? Como ocorre em *Nove noites*, parece que Clarah também se diverte brincando com suas referências autobiográficas num texto de ficção. Mas a única alternativa que o leitor tem de ganhar esse jogo, de apertar o botão certo na hora certa, é considerar o romance como sendo totalmente ficcional, mesmo porque é impossível saber o que é verdade ou não. A própria autora, em entrevista a Ramon Mello, quando questionada se Camila, seu alter-ego, se infiltra na sua vida, afirma:

> Sou eu. Não tem o que se infiltrar. Sou eu e é uma ficção. A partir do momento que está escrito, não interessa se é verdade ou não. As pessoas se preocupam muito com isso. Aconteceu ou não? As pessoas sabem o que eu deixo elas saberem. Eu só quero escrever e não me incomodem muito. Elas deviam ler e não se importar tanto [AVERBUCK, 2007].

Averbuck é taxativa na sua resposta. Sim, a Camila é ela, autora; e sim, o romance é ficção. O que ela parece querer dizer é que se utilizou como arquétipo para a criação de sua

personagem, mas que isso não faz de sua literatura um texto apenas referencial. Ele é, de acordo com Clarah, ficção, ou, se preferirmos, autoficção; afinal, mesmo que não se consiga distinguir realidade e ficção no romance, Camila é a *persona* de Clarah Averbuck.

O processo de autoficcionalização presente em *Máquina de pinball* passa por uma teorização sobre o que vem a ser o *blog* e como ele facilita que o blogueiro simule sua intimidade para o público. A escrita em primeira pessoa presente na internet requer um olhar atento para o sujeito que encena sua privacidade e constrói a sua identidade discursivamente, à espera de leitores que complementem o diálogo antes da publicação em forma impressa.

5.2 O mito de Milton HATOUM

Hatoum nos conta, em *Órfãos do Eldorado*, a história de Arminto Cordovil, jovem responsabilizado, pelo pai, pela morte de sua mãe, no parto. Arminto cresceu sem o amor paternal e, futuramente, quando tem a oportunidade de se vingar, põe a perder a fortuna que herdara, leva a empresa à falência e se desfaz de todas as propriedades adquiridas, vivendo o resto de seus dias na miséria.

Narrado em primeira pessoa por Arminto, a novela – escrita sob encomenda para a série Mitos, da editora escocesa Canongate – se passa no Amazonas e é repleta de um universo mítico, transformando a narrativa "num misto de história e mitologia em que memória e imaginação têm a mesma relevância" [JEHA, 2008: 151]. É nessa atmosfera que o leitor conhece Dinaura, jovem órfã que encanta e apaixona o narrador, desaparecida após uma primeira e única relação sexual. Teria ela ido para o Eldorado, a cidade encantada? Deixemos que o leitor responda essa pergunta e se encante com os demais personagens, como a Florita, empregada de Amando Cordovil e mulher com quem Arminto teve sua primeira experiência sexual, e Estiliano, amigo e advogado de Amando que, de certa forma, se responsabiliza em orientar Arminto quando de sua orfandade, pois, o que interessa, aqui, é menos o enredo da novela e mais o que justificaria a mesma a figurar como exemplar de um texto autoficcional.

O leitor que se dispuser a lê-la atrás de pistas autorais poderá se inquietar, pois a única semelhança entre o narrador e o autor é a Amazônia como sua terra natal. Muito pouco para justificar uma autoficção. Apenas ao final da narrativa, no posfácio, o autor afirma que a história mítica de Arminto fora ouvida, de seu avô, "num domingo de 1965, quando ainda não havia TV no Amazonas" [HATOUM, 2008: 105]. Hatoum confessa que adorava ouvir as histórias do avô e esta, em especial, por sua vez fora contada ao avô "por um homem tão velho que nem sabia sua idade" [ibdi, p. 206].

A autoficção em *Órfãos do Eldorado* é singular porque, diferentemente de *Nove noites* e *Máquina de pinball*, toda a história é narrada sem a participação textual do autor. Não há, nesta novela de Milton Hatoum, nenhuma referência que remeta diretamente ao autor; em momento algum da narrativa o leitor suspeita de possível alusão autoral, o que excluiria *Órfãos do Eldorado* do rol da prosa autoficcional. O que merece destaque é a necessidade de Hatoum, no posfácio, se fazer presente, confessando que a história criada não é sua, mas fora ouvida de seu avô, que, por sua vez, a ouvira de uma terceira pessoa. O que justificaria essa confissão do autor? Por que, após o ponto final da narrativa, ele se dirige a seus leitores para se fazer presente e rememorar sua infância, momento em que trava contato com a história dos órfãos?

Uma resposta satisfatória e decisiva, infelizmente, apenas o autor a poderia fornecer, mas existe a possibilidade dele buscar participar de alguma forma da trama, prática comum na literatura brasileira contemporânea. Ele, diferentemente de Carvalho e Averbuck, não faz de si um personagem de ficção no sentido de que não faz parte do enredo; sua participação é mais comedida. É claro que todo autor, ao escrever sua obra, se utiliza de sua experiência de mundo, de suas vivências, suas leituras, etc. Nem por isso, no entanto, é prática usual, entre os prosadores, ao término da narrativa, explicitar a fonte de seus textos[17]. Uma vez encerrada a obra, encerra-se com ela a motivação do autor, ou, se persistir a curiosidade de como ele construiu o texto, cabe ao leitor a tarefa de imaginar e/ou pesquisar qual foi o processo criativo empregado. Hatoum, fugindo à regra, afirma de onde tirou o mito do Eldorado.

Há, porém, outra possibilidade. É possível que o posfácio tenha sido uma exigência da editora, de modo a explicitar aos seus leitores a que mito o autor se refere, uma vez que Hatoum escreveu sob encomenda. Seja qual for a resposta, o fato é que, num e noutro caso, o autor passa a se fazer presente no texto. Talvez por isso, na folha de rosto, haja um alerta de que "*os personagens e as situações desta obra são reais apenas no universo da ficção; não se referem a pessoas e fatos concretos, e não emitem opinião sobre eles*" [HATOUM, 2008: 4, grifo do original]. Se lembrarmos da noção de pacto postulada por Lejeune, não compreendemos a necessidade desse aviso, uma vez que o leitor, ao se deparar com um texto de ficção, sabe previamente que não encontrará a "realidade". Ambas as intervenções – o aviso na folha de rosto e o posfácio – nos fazem pensar qual o motivo de tanto cuidado em

[17] No epílogo de *Macunaíma*, de Mário de Andrade – obra com a qual *Órfãos do Eldorado* dialoga –, a figura do autor também se faz presente para, ficcionalmente, explicitar a fonte de seu texto: "Tudo ele contou pro homem e depois abriu asa rumo de Lisboa. E o homem sou eu, minha gente, e eu fiquei pra vos contar a história. Por isso que vim aqui" [ANDRADE, 1992: 135].

torno de uma ficção. Se atinarmos que a novela trata de um mito, podemos desembaraçar o problema, pois “ele não vive na fronteira da verdade e da mentira, da realidade e da fabulação, do sono e da vigília?” [PINTO, 2008] Esse é o mito de Milton Hatoum.

Órfãos do Eldorado merece figurar nessa amostra de textos autoficcionais porque, numa narrativa que prescindiria, para sua verossimilhança, da figura autoral, mesmo assim ela se faz presente.

5.3 O universo multimidiático de Ivana Arruda LEITE

Dos livros analisados até aqui, apenas *Nove noites* apresentava signos extratextuais importantes para a formação de significados. As fotografias no interior da narrativa e a da orelha do livro ajudaram o leitor a formar uma imagem do autor, ciente de que havia algo a mais compondo a história além do texto. Verificou-se também que, em *Máquina de pinball*, se fez presente a interação da literatura com outra mídia: os *blogs* e o universo virtual, o que seria uma novidade na construção de uma identidade autoficcional. Ivana Arruda Leite, no divertido *Eu te darei o céu: e outras promessas dos anos 60*, apresenta um procedimento autoficcional que flerta com vários veículos de comunicação midiática, inserindo-se, assim, a contento no seio da cultura imagética da atualidade.

A primeira aproximação com uma escrita de si, no entanto, reside na escolha da autora em apresentar a sua compreensão de mundo dos anos 60 na voz da telemaníaca Titila. Com um capítulo para cada ano da década e um derradeiro para o ano de 1980, a narradora rememora os fatos marcantes de sua vida e, de quebra, pincela o que de mais importante aconteceu no Brasil e no mundo. Formalmente, o livro é, dentre os que integram o *corpus* deste estudo, o que mais se assemelha a uma autobiografia, no sentido de que obedece a uma linearidade temporal; o leitor acompanha o crescimento de Titila e as transformações pelas quais ela passa, desde sua infância no interior de São Paulo até sua maturidade como repórter fotográfica na capital.

Acresce-se ao texto, no início de cada capítulo, como uma espécie de epígrafe representando um fato marcante referente a cada ano que se inicia, um recorte de notícia de jornal, o primeiro empréstimo midiático utilizado pela autora. É certo que literatura e imprensa sempre caminharam de mãos dadas, haja vista a publicação em folhetins de nossos escritores, ainda no século XIX, ou os romances-reportagem, na década de 70, maneira encontrada pelos romancistas de fugirem da censura militar. A apropriação das notícias por Ivana, no entanto, ganha muito em originalidade, pois elas conferem ao texto uma alternância

entre o ponto de vista particular da narradora e um ponto de vista geral, comum a toda a população, da qual ela faz parte. Mais do que simples epígrafes para os capítulos, "no seu conjunto, os recortes funcionam como uma história paralela, iniciada com as festas de inauguração de Brasília e terminando com a conquista do tricampeonato mundial de futebol (no epílogo, lembra-se o assassinato de John Lennon)" [CARNEIRO, 2005: 261]. As doze notícias que compõem a novela podem ser lidas, portanto, como uma narrativa à parte, evidenciando o que de importante aconteceu nesse intervalo de tempo aos olhos de Titila.

Em quase todas as páginas do livro, há fotografias e gravuras que ilustram a narrativa, segunda apropriação da autora de um outro tipo de informação midiática. As imagens são bem representativas do universo televisivo que fascina a narradora, pois, como ela mesma admite: "A televisão era o meu mundo encantado. Não tinha diversão, passeio ou brincadeira que me divertisse mais" [LEITE, 2004: 15]. A respeito da fascinação que a televisão desperta na jovem Titila, temática constante em toda a novela, Ana Cláudia Viegas afirma que "a cultura do livro, paradigma da modernidade, vai-se hibridizando com outros suportes, de modo que a literatura do presente se mescla às linguagens cinematográfica, televisiva, da publicidade, do *videoclip* e ainda à circulação de textos via *internet*" [VIEGAS, 2009]. Os textos literários, na medida em que os vários *media* se intercomunicam, importam para as páginas impressas suas características.

Dentre todos os meios de comunicação, a televisão é, seguramente, a mais influenciadora, dado o seu alcance e a sua acessibilidade. Sobre a rapidez da sucessão de imagens televisivas, Viegas lembra que, com a invenção do controle remoto, os telespectadores se adaptaram a uma nova forma de audiência, capaz de acompanhar mais de um programa ao mesmo tempo, de modo a tornar a já rápida troca de imagens muito mais veloz e mais superficial, pois fica quase impossível reter todas as informações veiculadas na telinha. *Eu te darei o céu: e outras promessas dos anos 60* reflete a rapidez presente na televisão, não só porque Titila é uma telemaníaca inveterada, mas, principalmente, porque

> a indiferenciação e o nivelamento das imagens veiculadas pela televisão fazem com que o interesse de Titila se desloque rapidamente de Hebe Camargo a Yuri Gagarin, de Che Guevara a Dana de Teffé (uma milionária carioca assassinada misteriosamente), de modo que seu texto zapeie entre realidade e ficção, público e privado, geral e particular, tornando esses limites indistinguíveis no universo mítico das celebridades [VIEGAS, 2004: 3].

Os interesses e a maneira pela qual Titila pula de um assunto a outro assemelham-se ao *zapping* de um telespectador diante da televisão, importando para a literatura o hábito adquirido em outro veículo midiático. No caso dessa novela, procedimento muito feliz e bem

realizado, pois quem melhor do que Titila para nortear sua visão de mundo de acordo com a rapidez das imagens trocadas diante do aparelho televisor?

Dentre as várias fotografias que compõem a novela, há uma em especial que merece destaque: a foto da autora fantasiada com a mesma fantasia utilizada por Titila, aproximando autora e narradora, procedimento similar ao encontrado em *Nove noites*. Como o livro trata das memórias de Titila, antes mesmo dessa fotografia já seria possível identificar algumas coincidências entre autora e narradora, mas um leitor que desconhecesse a biografia de Ivana Arruda Leite não perceberia as referências. A foto, porém, não deixa mais dúvidas. Titila e Ivana são a mesma pessoa, o que não significa, claro, que todo o relato de Titila é verídico e se refere à autobiografia da escritora. É possível aproximá-las apenas apolineamente, sem qualquer certeza sobre o que é narrado. Se quiser averiguar com mais profundidade a vida da autora, o leitor saberá que ela nasceu em Araçatuba, em 1951 (dados fornecidos no próprio livro, ao término da narrativa), do mesmo modo que Titila. Isso, no entanto, é tudo, salvo uma pesquisa mais detalhada a que se submeta o curioso leitor. A mesma idade e as memórias de Titila são suficientes para incutir a dúvida no leitor, indeciso se deve acreditar se tratar de uma autobiografia ou de memórias ficcionais, pois "as lembranças de Titila são também as da geração de Ivana, o que coloca a narrativa no *entrelugar* da autobiografia e da ficção" [VIEGAS, 2004: 3, grifo do original].

Para finalizar, a grande novidade de *Eu te darei o céu: e outras promessas dos anos 60* é apresentar o eu autoficcional inserido na cultura multimidiática da qual fazemos parte. Vimos no terceiro capítulo que a participação midiática do escritor contemporâneo é decisiva para o retorno do autor; logo, nada mais apropriado para uma autoficção do que uma narradora tiete e uma novela subdividida em três narrativas: a textual, a jornalística e a imagética.

5.4 A fusão autoficcional de Marcelo MIRISOLA

Marcelo Mirisola reuniu, em *O homem da quitinete de marfim*, as crônicas que publicou no site da AOL em 2004. As crônicas são um gênero que, normalmente, refletem a voz do próprio cronista, sem um mascaramento deste por trás de um narrador. Desse modo, nos mais de quarenta títulos componentes da seleção de Mirisola, temos a *sua* opinião a respeito dos temas tratados. O autor aproveita o espaço para reclamar das injustas exclusões de prêmios literários, da falta de convite para participar da FLIP, da mediocridade, a seu ver, inconteste da nossa produção ficcional, dentre outros protestos, atirados em todas as direções.

O que se percebe, no conjunto das crônicas, é uma unidade temático-estilística, que permite o reconhecimento de todas sob uma mesma assinatura. Do mesmo modo que Mário de Alencar foi capaz de adivinhar a autoria de uma crônica de Machado devido ao seu estilo, qualquer uma das crônicas publicadas em *O homem da quitinete de marfim* é também facilmente imputada a Mirisola. Seu estilo escrachado e iconoclasta faz-se presente, inclusive, na orelha do livro, assinado pelo próprio "mestre do insuportável".

Mas, se as crônicas são a expressão do pensamento do cronista, em que medida é possível falar em autoficção na sua produção cronística? A minha hipótese é a de que o autor cria uma *persona* tão acentuada, forjando para si uma identidade que se mistura indissociavelmente a sua ficção, que mesmo nas crônicas não sabemos se quem fala é o autor ou seu alter-ego. Dito de outro modo, os narradores de seus contos e de seus romances assumem um travestimento tão intenso de suas referências autobiográficas, que, mesmo num texto que *a priori* seria a tradução dos pontos de vista do autor, fica-se sem saber se são de fato de Marcelo Mirisola ou se trata do prolongamento de seus narradores ficcionais. Mirisola autoficcionaliza-se a tal ponto que parece perder a sua identidade enquanto pessoa física, deixando seus leitores sempre na dúvida sobre quem fala, seja na sua ficção, nas crônicas, ou ainda em entrevistas.

Tanto na sua prosa de ficção como em suas crônicas, sua postura se repete. Um exemplo é sua conta bancária publicada com a finalidade de corrigir a injustiça de sua não premiação em concursos literários. Em "Crônica para Antônia", ele escreve: "Anotem, todos vocês, o número da minha conta: Itaú, ag. 0189 c/c 48227-6. Nem vou cobrar do Fabrício Carpinejar porque ele escreveu a orelha do meu *Bangalô*. De qualquer forma, a conta está aí. Na próxima coluna digo quem teve vergonha na cara e me devolveu o dinheiro" [MIRISOLA, 2007: 148]. Em *Joana a contragosto*, sua conta bancária reaparece. Inúmeros outros exemplos poderiam ser arrolados aqui de modo a evidenciar o jogo proposto pelo autor em se confundir com seus personagens. Luciene Azevedo, a esse respeito, assinala que "a confusão entre o autor, pessoa física, e a persona fictícia é estimulada todo o tempo, desde cartas publicadas como contos e assinadas com o nome do autor, até a introdução de vários componentes biográficos, repetidos em textos diversos e mesclados à parafernália ficcional" [AZEVEDO, 2004: 77].

A dúvida poderia ser desfeita com a participação midiática de Mirisola. Nesse caso, seus leitores *veriam* quem realmente é o autor. Porém, não é isso o que ocorre. Ele parece saber muito bem como iludir o público e, assim, mesmo em entrevistas, mantém a máscara e desestabiliza qualquer possível tentativa de clareamento sobre sua identidade. Do mesmo

modo que o autor se inventa em sua ficção, em entrevistas ele também se desdiz, afirmando que suas respostas eram, na verdade, mentiras. Cria, assim, uma aura de mistério em torno de si próprio, impossibilitando que o leitor saiba ao certo quem é Marcelo Mirisola. Sobre uma pergunta feita a respeito da adaptação de seu livro *O herói devolvido* para o teatro, por Mário Bortolotto, se o Marcelo da cena corresponderia ao seu alter-ego, ele responde: "Claro que sim! Não existe ficção. Eu parto da minha realidade. Ali, tem a realidade do Mário quando ele se defrontou com meu texto surgindo: a realidade da cena; a realidade dos atores. Mas o ponto de partida foi meu: minha vida" [MIRISOLA, 2002].

É certo que a sua biografia é a matéria-prima para a sua ficção, mas, a meu ver, Mirisola autoficcionalizou-se tão incisivamente, em todos os seus textos, que não sabemos mais quem é ele, ou melhor, ele é o que sua obra revela. Para Luciene, "no caso de Marcelo Mirisola essa tarefa foi tomada a pulso por ele mesmo. A preocupação em criar um perfil de autor tão polêmico quanto seus próprios textos é evidente em várias entrevistas. (...) Mirisola dedicou-se com afinco a criar lendas sobre si próprio" [AZEVEDO, 2004: 81].

Essa autoficcionalização desmedida pode indicar um empobrecimento de sua literatura, no sentido de que o conjunto de sua obra não apresentaria novidade entre um texto e outro, ou, ao contrário, evidencia a sua genialidade, como o nada modesto autor costuma afirmar.

5.5 A redenção autoficcional de Cíntia MOSCOVICH

Por que sou gorda, mamãe? é um romance autoficcional típico: sua narradora em primeira pessoa guarda inúmeras semelhanças biográficas com a autora – a começar pela profissão – e estas não fornecem nenhuma certeza a respeito da veracidade dos fatos. O leitor permaneceria indeciso, ao longo de toda a narrativa, se à voz da narradora poderia ser atribuída a própria autora, ou melhor, mesmo que se estabeleça uma equivalência entre ambas, o que é narrado fugiria do diapasão da verdade autobiográfica, de acordo com a estética autoficcional, interessada em criar e manter a ambiguidade.

Livro sem nenhum recurso extratextual[18] para complementar a narrativa e confundir mais o público, como foi o caso de *Nove noites* e *Eu te darei o céu: e outras promessas dos*

[18] *Por que sou gorda, mamãe?* não contém fotografias, ilustrações ou recortes de jornal, signos que aumentariam a ambiguidade textual, porém o romance apresenta dedicatória e agradecimentos, que ajudam a despertar a mesma "confusão" no leitor.

anos 60, *Por que sou gorda, mamãe?* brinca com as referências autobiográficas apenas textualmente. Na primeira página do livro, no prólogo, a narradora diz:

> Depois, trato de purificar a memória em invenção. Mas só depois daquele ponto final. Porque meu ofício é exclusivamente escrever – o que significa erro em cima de erro –, há um livro para ser escrito. Usar-me como matéria de ficção: aí está a única forma de saber o que foi, porque preciso saber o que foi para o novo começo [MOSCOVICH, 2006: 13].

A primeira pista autoficcional do romance serve para apontar o motivo de sua inclusão dentre os sete livros analisados neste capítulo. Cíntia Moscovich, inicialmente, inspirou-se na *Carta ao pai*[19], de Kafka, para escrever a sua "carta à mãe". Seria um diálogo aberto com sua mãe, de maneira a expurgar seus ressentimentos e exorcizar seus demônios numa tentativa de superar, psicanaliticamente, possíveis diferenças.

Todavia, a autora não conseguiu escrever sobre si, sentia uma espécie de bloqueio que a impedia de realizar a sua tarefa de escrever uma carta a sua mãe do mesmo modo que Kafka escrevera a seu pai. A solução encontrada por Cíntia Moscovich para esse impasse foi recorrer à ficção. A partir do momento que a mãe de seu romance não fosse mais a *sua* mãe, ela conseguiria finalizar a obra. Ainda no prólogo, encontramos a justificativa: "Talvez por isso tenha me dedicado à ficção, que é a última possibilidade de juntar um fato a outro e tornar íntegro o partido e o faltante. A ficção é cimento de unir as partes. De casar o avulso e o desconexo. Cinza e poeira, a ficção talvez as transforme no sólido da pedra" [ibdi, p. 18].

Por que sou gorda, mamãe? é exemplar de um texto que, para falar sobre a verdade, recorreu à (auto)ficção – este é mais um caso em que a ficção supera a realidade. Após as páginas do prólogo, encontram-se várias coincidências autobiográficas (faculdade de Letras e de Jornalismo, o ofício como escritora, o judaísmo, etc.), mas a "liga" entre essas coincidências é que se torna incerta. À mãe destinatária da narradora corresponde Geni Moscovich, mãe da autora? Se o leitor não pode ter certeza sobre a personagem a quem a narradora se dirige em toda a obra, como confiar nas referências do romance? Os irmãos de Cíntia chamam-se Henrique Moscovich e Jairo Moscovich, mas os irmãos da narradora chamam-se Hersh e Yacov e não têm sobrenomes. Do mesmo modo que é possível apontar várias semelhanças entre autora e narradora, são também encontradas disparidades no tocante à autobiografia de Cíntia Moscovich, caracterizando, assim, a autoficção.

No epílogo, há uma recuperação do que fora anunciado no prólogo. Diz a narradora:

---

[19] O site da autora (http://www.cintiamoscovich.com/site/index.htm) contém resenhas que abordam a inspiração em Kakfa. Vide "Carta à mãe", de Berta Waldman, e "Viver engorda", de Manuel da Costa Pinto.

> Até aqui, tratei de purificar a memória em invenção; a única forma de saber o que foi, porque precisei saber o que foi para um novo começo – até que o mesmo fim derradeiro, universal e inescapável seja a única verdade que reste e que faça nada mais restar.
> Um epílogo. Truque narrativo. Truques narrativos não devem ser aparentes. Truques narrativos são mentiras esfumaçadas a ponto de parecer verdade.
> Um epílogo, portanto. [MOSCOVICH, 2006: 241].

A ficção, na obra de Cíntia Moscovich, estaria entre o prólogo e o epílogo? Estes teriam sido reservados para que a própria autora se justificasse da ficção utilizada como redenção para sua carta à mãe? Ou é tudo mentira, truque narrativo? Na falta de respostas definitivas, o leitor entrega-se à divertida batalha da narradora em perder vinte e dois quilos adquiridos,

> pois pouco importa que consiga ou não exumar a verdade dessa massa pretérita. Importa muito menos que o livro seja bom. Importa é saber: na passagem do tempo, o branco e o límpido do bom e da verdade vão se matizando até alcançar a nódoa cinzenta e baça e informe do que não significa absoluta e rigorosamente nada [ibdi, p. 13].

5.6 O autor e seu duplo: o *work in progress* de João Gilberto NOLL

Berkeley em Bellagio é o nono romance de Noll e o primeiro em que seu protagonista é nomeado. Em seus romances anteriores, ele era sempre anônimo, apesar de guardar características próprias, o que, de acordo com Flávio Carneiro [2005], não era motivo de monotonia, mas de expectativa, pois o leitor aguardaria qual seria a sua novidade em relação aos livros anteriores. Nesta obra de Noll, uma das novidades é justamente seu nome – João. O nome próprio não é, entretanto, a única coincidência entre autor e narrador. Inúmeras outras surgem ao longo da narrativa, como a cidade de Porto Alegre, o magistério, o convite para lecionar literatura brasileira na universidade de Berkeley e o recebimento de uma bolsa para escrever um livro em Bellagio, dentre outras. Assim o narrador se refere à "séria tarefa a que se propôs", ao aceitar a bolsa: "um livro que se produz quase sozinho – é só sentar à frente do meu *laptop* e pronto, lá vem a história que eu não conhecia ainda, é isso, a história que eles querem que eu faça (...)" [NOLL, 2003: 70].

Este romance se desenvolve à medida que Noll vivencia sua experiência como bolsista em Bellagio, isto é, o livro seria escrito concomitantemente aos fatos narrados; a cada nova experiência do autor na Itália, o narrador prossegue com sua narrativa, com seu "livro *in progress* que teimava em não avançar, temendo talvez que o autor tivesse de dizer ao fim e ao cabo o que nunca conseguira revelar antes nem nos livros nem na vida (...)" [ibdi, p. 25]. Como vimos no terceiro capítulo, para Barthes o escritor moderno e seu texto nascem ao

mesmo tempo, mais uma razão para justificar a morte do autor sobre a qual falava o francês. Aqui, autor autoficcional e texto nascem juntos, uma vez que a experiência autoral é narrada *in loco*, ou melhor, a escrita de Noll encena uma concomitância entre escritura e vida, entre texto e experiência, semelhante a um diário.

Essa simultaneidade representada em *Berkeley em Bellagio* ajuda a entender a alternância das vozes em primeira e em terceira pessoa no romance. Para Diana Klinger,

> a escrita do romance não é senão a indagação do sujeito da escrita. O narrador se refere a si próprio ora em primeira pessoa ora em terceira pessoa, deslocamento que parece traçar o movimento de aproximação e afastamento entre a(u)tor e personagem, construindo um sujeito que oscila entre "atuar" e o "representar" [KLINGER, 2007: 59].

Qualquer possível aproximação com uma autobiografia é desfeita não apenas pela constante substituição das vozes do narrador, mas principalmente porque uma escrita autobiográfica é retrospectiva, isto é, primeiro se vive para depois se narrar, ao passo que neste romance de Noll vivência e escritura são conjuntas – o texto que se constrói para o leitor

> não é senão o próprio livro que estamos lendo, aquele que o *autor* (e não o narrador) escreve em Bellagio, de maneira que assistiríamos a um (ilusório, é claro) *work in progress*, numa estrutura recursiva e paradoxal, na qual uma parte (o projeto do narrador) contém o todo (o romance que estamos lendo)" [ibdi, p. 58, grifo do original].

Dessa maneira, é o próprio autor – João – o personagem que nos conta como o livro se escreve. Sua dificuldade em começar a escritura do romance, tarefa adiada a todo o momento, desconstrói, de acordo com Diana Klinger, o mito do gênio romântico, mas, por outro lado, cria um novo mito, o do escritor autoficcional. Como em todos os livros analisados neste estudo, por mais evidências que se apresentem entre autor e narrador, é impossível saber se o que João narra correspondeu de fato a sua vivência em Bellagio. E isso não é o mais importante. A incerteza gerada pela autoficção é a evidência de que não se pode mais, na contemporaneidade, falar em sujeito pleno. Ele agora é fragmentado, sem a unidade presumível que a autobiografia conferia, por exemplo.

Berkeley em Bellagio, dentre os textos autoficcionais componentes deste estudo, exemplifica como o autor autoficcional está intimamente atrelado a sua obra; neste romance de Noll, temos uma interação *en abîme* na qual o autor se presentifica porque escreve seu livro, que, por sua vez, só pode ser escrito graças à presença autoral.

5.7 As histórias mal contadas de Silviano SANTIAGO

Escrever uma análise concisa sobre *Histórias mal contadas* é uma tarefa difícil, porque cada conto, além de ser autônomo em relação aos demais, fornece material para muita discussão. Para uma leitura autoficcional, porém, objeto deste estudo, poderia assinalar a obviedade das características autobiográficas dos narradores dos cinco primeiros contos, que compõem a primeira parte do livro, como exemplos suficientes para se falar em autoficção. São narradores que, como o autor, iniciaram um doutorado em literatura francesa na França, começaram a vida acadêmica lecionando nos Estados Unidos, também exercem a atividade de escritor, dentre outras semelhanças. A respeito da utilização de dados empíricos como matéria para a literatura, o narrador de "Bom-dia, simpatia" regozija-se de "como é gostoso poder trabalhar a experiência de vida com a liberdade do oleiro que molda o barro com as mãos. As palavras se deslocam do fato real, ganham as asas da imaginação e, como os aviões da esquadrilha da fumaça, fazem piruetas caligráficas pelo céu azul da glória" [SANTIAGO, 2005: 94]. Esse ponto, ao mesmo tempo próximo e deslocado dos fatos reais, é comum a todos os textos autoficcionais que verificamos até aqui.

Todavia, a inclusão de *Histórias mal contadas* neste estudo foge das referências patentes do escritor. Na segunda parte do livro, as sete histórias apropriadas que completam a coletânea apresentam uma novidade no que diz respeito aos procedimentos autoficcionais analisados até o momento.

Em "Todas as coisas à sua vez", conto escrito em homenagem aos 50 anos da morte de Graciliano Ramos, o autor assume a voz do "notável escritor", num exercício de pastiche semelhante ao de *Em liberdade*. É ciente de sua produção bibliográfica anterior que o leitor conseguirá perceber a recorrência da reverência a Graciliano. É claro que não se pode falar em autoficção devido à retomada do tema, mesmo que o romance e o conto estejam em primeira pessoa, mas, como o próprio Silviano declarara, à medida que ele lê um texto, este passa a ser *seu* texto, do mesmo modo que ele assume a identidade dos personagens das obras que lê. Pergunta o autor, em palestra realizada no Departamento de Letras da PUC-Rio:

> Os relatos da (minha) experiência de vida não se dariam numa *man's land* chamada literatura, onde montei e toco a fábrica de manequins? Nesta, são manufaturados tantos e muitíssimos outros manequins de palavras, que se referem à minha imagem especular primeira e dela se distanciam por me levarem a incorporar rostos e experiências que, parecidos aos meus, não são iguais a eles? [SANTIAGO, 2004: 246].

Se a leitura de uma obra literária é suficientemente intensa para personificar no leitor as características dos personagens, o que dizer quando o autor faz de um outro escritor seu próprio personagem? Graciliano, tal como Silviano, criou um número grande de personagens, com suas personalidades e subjetividades próprias, cuja criação partiu do mesmo ponto: a criatividade e a experiência do autor. Ao ler as histórias de Graciliano, Silviano absorve para si o aprendizado de sua literatura, devolvendo-as ao autor de *Infância*, agora acrescidas da experiência do próprio Silviano. Ao escrever um conto em homenagem ao modernista, assumindo a sua voz, Silviano Santiago confunde-se com seu homenageado, de maneira a revelar-se no texto, nem que seja sob a experiência literária.

Em "Hello, Dolly!", a presença autoral ainda é velada. Após endereçar uma carta a Walter Benjamin, filósofo de quem Silviano é leitor e admirador, reclamando da perda de sua aura – clara referência ao texto clássico "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica" –, o remetente assina como "seu velho amigo". Dizer que é o autor o responsável pela escritura da carta é possível e igualmente arriscado. É possível porque a produção bibliográfica de Silviano, principalmente se nos concentrarmos em seus textos críticos, dialoga muito com Benjamin, o que justificaria uma carta ao alemão; arriscado porque textualmente não se observa nenhuma referência direta e explícita ao escritor, salvo ele também ser benjaminiano e pós-moderno, como o autor da carta.

Mais do que procurar dados biográficos que aproximem o autor do missivista, é mais producente se verificar a perda da aura da qual este se queixa no contexto contemporâneo, além da quebra de limites entre o público e o privado, e da espetacularização da intimidade. Queixa-se o missivista de que, com a perda de sua aura, agora ele é "cara de um, focinho de muitos" [SANTIAGO, 2005: 154]. Leonor Arfuch [2002] já alertava que o interesse do público por histórias pessoais, autobiográficas, residia na identificação encontrada entre pessoas aparentemente tão diferentes e singulares, mas que encontram pontos de interseção entre si. Os meios de comunicação facilitam essas proximidade e identificação, de maneira a que seja interessante especular a vida alheia. Pode-se atribuir uma veia crítica, no conto, à pluralidade de subjetividades que acabam por se igualar. Assim a carta se encaminha para o fim, à espera de uma resposta de Benjamin para a crise de identidade que a perda da aura teria provocado:

> Pergunto-lhe, meu caro Walter: Sou homem, depois desse falimento? Não é a minha própria identidade que está sendo manuseada por profissionais incompetentes? Será que outro que não eu conseguirá me representar tão bem quanto eu me represento nas minhas crises de angústia, na montanha-russa da minha depressão e nos meus piques de euforia? [ibdi, p. 156].

É também em formato epistolar o conto seguinte, “Conversei ontem à tardinha com o nosso querido Carlos”. A carta, endereçada a Mário de Andrade, é sobre uma outra carta escrita por Mário para Carlos Drummond de Andrade. Vale lembrar que, via de regra, a correspondência é um tipo de discurso que “presentifica” o emissor, ou seja, é um veículo de comunicação direta entre dois sujeitos, sem o mascaramento de um narrador ficcional.

Silviano Santiago ocupou-se da correspondência de ambos, por isso seu narrador pode afirmar que “[foi] indiscreto, lendo a você por cima dos ombros de Carlos”[20] [SANTIAGO, 2005: 167]. Este conto, entretanto, é mais explícito do que os anteriores, fornecendo em seu interior dados autobiográficos, como a formação de professor e a cidade natal de Formiga, em Minas Gerais. Do mesmo modo que Silviano incorpora para si as leituras das obras como sendo suas, aqui o narrador dirige-se a Mário comunicando que “com o seu sim, com o seu não (...), a descoberta que fiz pesa, vale, a incorporo, já é minha e vou fazê-la render nos meus escritos futuros. Ando pensando em escrever um romance que se chamará *Uma história de família*. Lá v. virará personagem, sob o nome de tio Mário” [ibdi, p. 169]. A presença autoral é, pois, explícita.

As atividades docente e literária de Silviano o fazem íntimo de Mário de Andrade, sem falar que a própria leitura da correspondência andradina – gênero textual bastante particular – convida Silviano a participar de sua intimidade, motivando-o a também escrever-lhe uma carta. Já próximo de concluir, o narrador diz que “ao fim desta carta, já não sei se estive falando de você e do Carlos, ou de mim mesmo todo o tempo” [ibdi, p. 170]. A declaração de Silviano que vimos acima sobre a incorporação de suas leituras para a formação de sua experiência pessoal ajuda a se entender a dúvida do narrador. Talvez se possa dizer que, para falar de Mário e de Drummond, fosse preciso que ele [o autor] falasse também de si. Diferentemente da carta escrita a Benjamin, nesta ele assina como Silviano. Percebe-se um diálogo, em sua obra, com vários escritores (Graciliano Ramos, Mário de Andrade, Walter Benjamin, Carlos Drummond de Andrade), o que reflete, também, sua interação profissional.

“Caíram as fichas”, último conto do livro e o último selecionado para esses breves comentários, retoma uma prática usual na literatura de Silviano: o pastiche. Este conto seria a reunião de dezenove fichas escritas por Mário de Andrade para orientá-lo sobre a conferência que o papa do modernismo brasileiro faria no aniversário de vinte anos do movimento. Antecede as fichas um texto introdutório e explicativo com a função de atestar sua “veracidade”, isto é, uma espécie de preâmbulo com o objetivo de dar uma sustentação

[20] Silviano organizou, em livro, a correspondência entre Mário e Drummond, o que justificaria, também, sua intimidade.

verossímil às fichas de Mário. O leitor, ao encerrar essa introdução, recebe a seguinte informação: “Pela cópia e pelas notas de pé de página, Silviano Santiago” [SANTIAGO, 2005: 171]. Essa informação ajuda na confusão provocada por Silviano, porque sua atuação profissional como pesquisador de literatura brasileira é condizente com a proposta apresentada no conto.

Além de seu nome como responsável pela cópia e pelas notas de pé de página, a vida profissional do autor é suficiente para dar credibilidade às fichas de Mário, ou melhor, para criar a interrogação na cabeça do leitor, indeciso se deve atribuir as fichas ao conferencista ou ao autor. A linguagem utilizada pelo narrador, a contextualização num cenário muito bem conhecido pelo professor e crítico de literatura Silviano Santiago, os comentários explicativos entre colchetes no interior da narrativa e as notas de pé de página colaboram para que os escritos ficcionais de Silviano confundam-se com as anotações de Mário. O conto encerra-se com a declaração [do autor?] de que “nunca [foi] tão sincero”.

Histórias mal contadas é um livro dividido em duas partes, na qual à primeira corresponderia a autoficção “clássica”, recheada de dados autobiográficos que não explicam a biografia do autor; a segunda contém procedimentos autoficcionais singulares, nos quais Silviano se vale de sua compreensão e prática de literatura para se mesclar aos contos indissociavelmente.

ÚLTIMAS PALAVRAS

A inclusão da autoficção no rol dos textos sobre a escrita de si requer que a situemos no contexto da cultura midiática do século XXI. É através da participação do autor em programas de televisão, em lançamentos de livros, em feiras literárias, em congressos e palestras, etc. que ele deixará de ser incógnito e adquirirá, aos olhos do público, uma imagem identitária. Seus leitores, a partir de discursos outros para além do literário – que ajudarão na formação de um único discurso autoral –, se interessarão em ouvir o que os autores têm a dizer, de maneira a não mais se sustentar a morte do autor decretada pelos estruturalistas e formalistas.

O retorno do autor se dá, na atualidade, não como garantia última da verdade textual, mas como provocação e, principalmente, como crítica à noção de verdade e de sujeito. O sujeito que retorna, na autoficção, não é mais linear como o era o da autobiografia, e sim multifacetado, ambíguo e híbrido. Por mais que ele se construa com referências autobiográficas, estas não são suficientes para assegurar uma verdade inquestionável do relato; ao contrário, são estas referências as responsáveis pela desestabilização de qualquer possível verdade autobiográfica – a verdade que se cria seria antes textual, ou seja, o escritor pós-moderno, ao se inventar na autoficção, funda um mito de si, que, por ser mito, não é verdadeiro nem falso.

A impossibilidade de se chegar ao sujeito na autoficção é uma crítica à espetacularização da intimidade em nossos dias. Assistimos hoje a uma proliferação de *reality shows*, *talk shows*, autobiografias, memórias e toda uma vasta gama de lançamentos cujo foco principal é a primeira pessoa. O crescente avanço tecnológico alimenta o interesse do público pela realidade íntima da população, motivada em ter acesso ao até então inacessível: a vida privada burguesa. Essa demanda do público motivou Bernardo Carvalho a escrever *Nove noites*, mas ele mesclou, no romance, realidade e ficção, de maneira a enganar, perversamente, o leitor.

Relatos autoficcionais, entretanto, já são uma prática bastante comum e difundida entre nossos escritores. Diversos prosadores brasileiros têm se valido da autoficção em sua literatura, seja em romances, contos ou crônicas. A recorrência do tema sugere uma saída encontrada, na contemporaneidade, à previsão pessimista benjaminiana de que a arte de narrar está em vias de extinção. Aparentemente, a ausência de intercâmbio de experiências sobre o qual falava o filósofo alemão propiciou uma nova maneira dos narradores se comunicarem:

ficcionalizando suas experiências pessoais. Desse modo, alia-se à crítica ao anseio por histórias baseadas em fatos reais a própria narração sobre si – os escritores atuais buscariam narradores em primeira pessoa capazes de performar uma realidade autoficcional como estratagema para driblar a crise da narração prevista por Benjamin.

Seja como crítica ao interesse do público por histórias baseadas em fatos reais e pelo *voyeurismo* e exibicionismo próprios de nosso tempo, seja como maneira encontrada da arte de narrar não sucumbir à falta de intercâmbios de experiências, a autoficção deve ser lida, em toda a sua diversidade de variados escritores com procedimentos autoficcionais específicos, como um texto que não pretende encerrar em si uma verdade definitiva, mas, ao contrário, interrogar se existe, de fato, uma verdade a ser alcançada, a começar por problematizar a noção de sujeito.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*: o herói sem nenhum caráter. Belo Horizonte: Villa Rica Editoras, 1992.

ARFUCH, Leonor. El espacio biográfico contemporâneo In: _____. El espacio biográfico. Buenos Aires: Fondo de Cultura Econômica, 2002. p. 49-66.

ARISTÓTELES. Da arte poética In: _____; HORÁCIO; LONGINUS. *Crítica e teoria literária na antiguidade*. Tradução de David Jardim Jr. Rio de Janeiro: Ediouro, 1989. p. 11-57.

ASSIS, Machado de. *Esaú e Jacó*. São Paulo: Globo, 1997.

_____. *A semana*: crônicas (1892-1893). Edição, introdução e notas de John Gledson. São Paulo: HUCITEC, 1996.

_____. *Correspondência*. Coligida e anotada por Fernando Nery. Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre: W. M. Jackson INC. Editores, 1946.

_____. *Memorial de Aires*. São Paulo: Klick Ed., s/d.

AVERBUCK, Clarah. Importa o que está escrito. Disponível em: <http://www.osarmenios.com.br/2007/10/%E2%80%9Cimporta-o-que-esta-escrito%E2%80%9D-entrevista-com-clarah-averbuck/> 22 out. 2007. Entrevista concedida a Fabíola Hauch e Rodrigo de Andrade. Acesso em: 10 jan. 2010.

_____. Personagem de si mesma. Disponível em: <http://wwwb.click21.mypage.com.br/MyBlog/visualiza_blog.asp?site=clickinversos.myblog.com.br&primpost=m52Tk87Jje4go30em8IT7104172728IRYHH3H0PF&inframe=T>. 4 out. 2007. Entrevista concedida a Ramon Mello. Acesso em: 10 jan. 2010.

_____. *Máquina de pinball*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2002.

AZEVEDO, Luciene. *Blogs*: a escrita de si na rede dos textos. *Matraga*, Rio de Janeiro, ano 14, n.21, p. 44-55, jul./dez. 2007.

_____. Um tempo de cães. A magnificência da sordidez: Marcelo Mirisola. In: *Estratégias para enfrentar o presente*: a *performance*, o segredo e a memória: literatura contemporânea no Brasil e na Argentina: dos anos 90 aos dias de hoje. 2004. 206 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, p. 76-87.

BARTHES, Roland. A morte do autor e Da obra ao texto In: _____. *O rumor da língua*. São Paulo/ Campinas: Brasiliense/ Ed. Da Unicamp, 1988. p. 65-78.

BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. A Estética In: _____. *Estética*. Tradução de Mirian Sutter Medeiros. Petrópolis: Vozes, 1993. p. 95-192.

BENJAMIN, Walter. A fotografia; Tipos de iluminação; Espelhos In: _____. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora da UFMG; São Paulo: Imprensa oficial do Estado, 2006. p. 579-731.

_____. *Magia e Técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v. 1).

_____. Paris do Segundo Império In: _____. *Charles Baudelaire*: um lírico no auge do capitalismo. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 9-101.

BERGAMIM, Claudia Regina. *Nove noites*: o discurso do narrador e a construção do personagem na ficção contemporânea. 2006. 81f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária, PUC-SP. São Paulo.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica In: FERREIRA, Marieta de Moraes ; AMADO, Janaína (org.) *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1996. p. 183-191.

CAMPBELL, Colin. A ética romântica In: _____. *A ética romântica e o espírito do consumismo moderno*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001. p. 243-282.

CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

_____. A vida ao rés-do-chão In: _____ et al. *A Crônica*: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Campinas, SP: Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992. p. 13-22.

_____. *Formação da literatura brasileira*: momentos decisivos. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

CARNEIRO, Flávio. *No país do presente*: ficção brasileira no início do século XXI. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

CARVALHO, Bernardo. O desamparado na cidade era eu. *O Globo*. Rio de Janeiro, 4 mar. 2009. Entrevista concedida a Miguel Conde.

_____. Paiol literário. *Rascunho*. Disponível em: <http://rascunho.rpc.com.br/index.php?ras=secao.php&modelo=2&secao=45&lista=0&subsecao=0&ordem=1504>. Curitiba, ago. 2007. Disponível em. Acesso em 4 de agosto de 2009.

_____. *Nove noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. Edição de bolso.

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

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

_____. A trama traiçoeira de Nove noites. Disponível em: <http://www.eduquenet.net/novenoites.htm>. 23 set. 2002a. Entrevista concedida a Flávio Moura. Acesso em: 3 nov. 2009.

_____. *Teatro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. Gays não leem romances. *Revista Junior*, São Paulo, n. 10. Entrevista concedida a André Fischer.

DAMIÃO, Carla Milani. *Sobre o declínio da sinceridade*: filosofia e autobiografia de Jean-Jacques Rousseau a Walter Benjamin. São Paulo: Loyola, 2006.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, s/d.

DENSER, Márcia. O mestre do insuportável. Disponível em: <http://www.cronopios.com.br/site/noticias.asp?id=2552>. 6 jul. 2007. Acesso em: 16 jan. 2010.

DIAS, Ângela Maria. Ficção brasileira contemporânea e experiência urbana In: _____. *Cruéis paisagens*: literatura brasileira e cultura contemporânea. Niterói: EdUFF, 2007, p. 15-24.

FERNANDES, Diego. *Máquina de pinball*. Disponível em: <http://www.screamyell.com.br/literatura/clarah.htm>. Acesso em: 10 jan. 2010.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. *Novo dicionário Aurélio*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Tradução de Araújo Nabuco. São Paulo: Abril Cultural, 1970.

FOKKEMA, Douwe W. Impossibilidades pós-modernistas: convenções literárias em Borges, Barthelme, Robe-Grillet, Hermans e outros In: _____. *História literária*: modernismo e pós-modernismo. Lisboa: Vega, s/d. p. 59-91.

FOSTER, Hal. *The return of the real*. Cambridge, London: The MIT Press, 1996.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens, 1992.

FRANÇA, Júlio. *O narrador ético*: experiência e sabedoria nas crônicas do século XIX. 2001. 78 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói.

GABEIRA, Fernando. *O que é isso, companheiro?* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

HATOUM, Milton. *Órfãos do Eldorado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. Milton Hatoum encara o desafio da novela em "Órfãos do Eldorado". Disponível em: <http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/2008/03/18/milton_hatoum_encara_o_desafio_da_novela_em_orfaos_do_eldorado_1233064.html>. 18 mar. 2008. Entrevista concedida a Jonas Lopes e Luciana Araujo. Acesso em: 13 jan. 2010.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Um eu encoberto In: _____; VENTURA, Zuenir; GASPARI, Elio. *70/80 Cultura em trânsito*: da repressão à abertura. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. p. 181-185.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas In: _____. *Dialética do esclarecimento*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. p. 113-156.

HUYSSEN, Andreas. Introdução; A cultura de massa enquanto mulher – o "outro" do modernismo In: _____. *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.

ISER, Wolfgang. Atos de fingir. Tradução de Luiz Costa Lima e Heidrun Krieger Olinto. In: _____. *O fictício e o imaginário*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

JEHA, Julio. Do Eldorado a Manaus In: *O eixo e a roda*: revista de literatura brasileira. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2008. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Eixo%20e%20a%20Roda%2017/10-Resenha-Julio%20Jeha.pdf>. Acesso em: 13 jan. 2010.

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

LEITE, Ivana Arruda. *Eu te darei o céu e outras promessas dos anos 60*. São Paulo: Editora 34, 2004.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*: de Rousseau à internet. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

LILENBAUM, Patrícia Chiganer. Por que sou gora, mamãe?, de Cíntia Moscovich: a pergunta que não quer calar. *Matraga*, Rio de Janeiro, ano 14, n. 21, p. 189-192, jul./dez. 2007.

LIMA, Luiz Costa. Bernardo Carvalho e a questão do ficcional In: _____. *Intervenções*. São Paulo: Edusp, 2002. p. 273-284.

_____. Júbilos e misérias do pequeno eu. In: _____. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

_____. Sob a face de um bruxo In: _____. *Dispersa Demanda*: ensaios sobre literatura e teoria. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981. p. 57-123.

LOBO, Luiza. *Segredos públicos*: os blogs de mulheres no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

LUKÁCS, Georg. *Introdução a uma estética marxista*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

_____. O romantismo da desilusão In: _____. *Teoria do romance*. Lisboa: Editorial Presença, s/d. p. 129-154.

MACHADO, Roberto. Nietzsche e a representação do dionisíaco In: _____. *O nascimento do trágico*: de Schiller a Nietzsche. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p. 202-246.

MARCUSE, Herbert. *A dimensão estética*. Tradução de Maria Elisabete Costa. São Paulo: Martins Fontes, 1977.

MEYER, Augusto. O homem subterrâneo In: _____. *Machado de Assis, 1935-1958*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958. p. 195-199.

MIRANDA, Wander Melo. A ilusão autobiográfica. In: _____. *Corpos escritos*. São Paulo: Editora Edusp; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992. p. 25-41.

MIRISOLA, Marcelo. *O homem da quitinete de marfim*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

_____. Entrevista com Marcelo Mirisola (para o extinto Arte & Política). Disponível em: <http://hellbar.blogspot.com/2007/09/entrevista-com-marcelo-mirisola-para-o.html>. 12 set. 2007. Concedida a Miguel Rosário. Acesso em: 16 jan. 2010.

_____. *Joana a contragosto*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

_____. O herói devolvido. Disponível em: <http://www.cronopios.com.br/site/noticias.asp?id=2552>. 28 ago. 2002. Entrevista concedida a Renata Airoldi. Acesso em: 16 jan. 2010.

MORICONI, Italo. Circuitos contemporâneos do literário: indicações de pesquisa. *Gragoatá*, Niterói, n. 20, p. 147-163, 1º sem. 2006.

MORIN, Edgar. A integração cultural In: _____. *Cultura de massas no século XX*: neurose. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997. p. 13-85.

MOSCOVICH, Cíntia. Disponível em: <http://www.cintiamoscovich.com/site/index.htm>. Acesso em: 18 jan. 2010.

_____. *Por que sou gorda, mamãe?* Rio de Janeiro: Record, 2006.

_____. Entrevista a Dudu Oliva. 22 set. 2006. Acesso em: 18 jan. 2010.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Acerca da verdade e da mentira*. Tradução de Heloísa da Graça Burati. São Paulo: Rideel, 2005.

_____. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

_____. O nascimento da tragédia no espírito da música In: _____. *Obras incompletas*. Coleção Os Pensadores. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1974. p. 13-36.

NOLL, João Gilberto. *Berkeley em Bellagio*. São Paulo: Francis, 2003.

OLINTO, Heidrun, Krieger. Pequenos ego-escritos intelectuais In: CARDOSO, Marília Rothier; COCO, Pina (Orgs.). *Palavra*. Rio de Janeiro: Editora Trarepa, 2003.

PEREIRA, Lúcia Miguel. O Conselheiro Aires In: _____. *Machado de Assis*: estudo crítico e biográfico. Rio de Janeiro: José Olympio, 1955. p. 242-252.

PIMENTEL, A. Fonseca. Graciliano Ramos e Machado de Assis In: BRAYNER, Sônia (org.). *Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977. p. 238-243.

PINTO, Júlio Pimentel. Órfãos do Eldorado, de Milton Hatoum. 17 mar. 2008. Disponível em: <http://paisagensdacritica.wordpress.com/2008/03/17/orfaos-do-eldorado-de-milton-hatoum>/. Acesso em: 13 jan. 2010.

PINTO, Silva Regina. Desmarcando territórios ficcionais: aventuras e perversões do narrador In: NUÑEZ, Carlinda Fragale Patê (org.). *Armadilhas ficcionais*: modos de desarmar. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003.

PLATÃO. *A república*. Tradução de Leonel Vallandro. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1966.

RAMOS, Graciliano. *Infância*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

_____. *Angústia*. Rio de Janeiro: Record; São Paulo: Martins, 1975.

SANTIAGO, Silviano. *Histórias mal contadas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

_____. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

_____. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

_____. *Carlos & Mário*. Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2002.

_____. Retórica da verossimilhança In: _____. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 29-48.

SARLO, Beatriz. Contra as mimeses: esquerda cultural, esquerda política In: _____. *Tempo presente: notas sobre a mudança de uma cultura*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. p. 231-236.

SCHITTINE, Denise. *Blog*: comunicação e escrita íntima na internet. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

SENNA, Homero. Revisão do Modernismo In: BRAYNER, Sônia (org.). *Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977.

SENNET, Richard. As tiranias da intimidade. In: _____. *O declínio do homem público*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 411-415.

SOARES, Celiza. Território ocupado: real e ficção em Bernardo Carvalho. In: DEALTRY, Giovanna; LEMOS, Masé & CHIARELLI, Stefania (orgs.). *Alguma prosa*: ensaios sobre literatura brasileira contemporânea. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007. p. 27-38.

SODRÉ, Nelson Werneck (org.) *Fundamentos da estética marxista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

STIERLE, Karlheinz. *A ficção*. Tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Caetés, 2006.

SÜSSEKIND, Flora. Ficção 80 dobradiças & vitrines In: _____. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

_____. Tal naturalismo, quais romances? In: _____. *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

VIEGAS, Ana Cláudia. Escrita ao rés do chão: quanto vale a literatura do presente? In: II Simpósio Internacional de Letras e Linguística, 2009, Uberlândia.

_____. Experiência e espetáculo na escrita de si contemporânea In: CHIARA, Ana; ROCHA, Fátima Cristina Dias (orgs.). *Literatura brasileira em foco*: o *eu* e suas figurações. Rio de Janeiro: Casa Doze, 2008. p. 137-149.

_____. O retorno do autor: relatos de e sobre escritores contemporâneos In: VALLADARES, Henriqueta Do Coutto Prado (org.). *Paisagens ficcionais*: perspectivas entre o eu e o outro. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

_____. A invenção de si na escrita contemporânea In: JOBIM, José Luís e PELOSO, Silvano (org.). *Identidade e literatura*. Rio de Janeiro: Casa Doze Edições; Instituto de Letras da UERJ; Roma: Universidade de Roma La Sapienza, 2006. p. 11-24.

_____. Diários na rede: escrita contemporânea entre vida e obra, tela e página. *Matraga*, Rio de Janeiro, ano 12, n. 17, p. 141-55, jan./dez. 2005.

_____. Ficção e realidade na literatura brasileira contemporânea: fronteiras. *Gragoatá*, Niterói, v. 9, n. 16, p. 133-42, jan./jun. 2004.

_____. Folheando telas, zapeando páginas: interações entre a literatura brasileira contemporânea e a televisão In: *Signos em rotação*: a literatura e outros sistemas de significação. Anais do II ENLETRARTE – Encontro Nacional de Professores de Letras e Artes, Campos dos Goytacazes, CEFET, Campos dos Goycatazes, 2004.

WATT, Ian. A experiência privada e o romance In: _____. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 152-180.

WELSCH, Wolfgang. Estetização e estetização profunda ou: a respeito da atualidade do estético nos dias de hoje. Tradução Álvaro Valls. *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*, Porto Alegre, v.1, n. 1, p. 8-22, jun.1990.