



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Adriana Oliveira de Arruda

**A ficção de si mesmo:**

**Da dissolução dos sujeitos à autonomia da narrativa**

Rio de Janeiro

2013

Adriana Oliveira de Arruda

**A ficção de si mesmo:  
Da dissolução dos sujeitos à autonomia da narrativa**



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: Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Orientador: Prof. Dr. Gustavo Bernardo Galvão Krause

Rio de Janeiro

2013

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

A779	<p>Arruda, Adriana Oliveira de. A ficção de si mesmo: da dissolução dos sujeitos à autonomia da narrativa / Adriana Oliveira de Arruda. – 2013. 75 f.</p> <p>Orientador: Gustavo Bernardo Galvão Krause. Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.</p> <p>1. Sujeito (Filosofia) na literatura - Teses. 2. Alteridade - Teses. 3. Análise do discurso narrativo – Teses. 4. Literatura e antropologia – Teses. 5. Autobiografia - Teses. I. Bernardo, Gustavo, 1955-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">CDU 82-94</p>
------	---

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação desde que citada a fonte

---

Assinatura

---

Data

Adriana Oliveira de Arruda

**A ficção de si mesmo:  
Da dissolução dos sujeitos à autonomia da narrativa**

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: Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Aprovada em 24 de abril de 2013.

Banca Examinadora:

---

Prof. Dr. Gustavo Bernardo Galvão Krause (Orientador)  
Instituto de Letras - UERJ

---

Prof.<sup>a</sup>. Dra. Cláudia Almeida  
Instituto de Letras - UERJ

---

Prof. Dr. Rodrigo Duarte  
Departamento de Filosofia - Universidade Federal de Minas Gerais

Rio de Janeiro

2013

## **DEDICATÓRIA**

Ao que é “flores, árvores, monte, sol e luar”, porque é dessa maneira singular – jamais da convencional – que se revela a mim.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família pelos momentos alegres e pelo apoio constante mesmo quando tudo vai mal.

Aos amigos queridos – meus “chatos prediletos” – que ajudam a suportar a carga pesada e que, não sem certo esforço, compreendem os atrasos e as ausências em prol da intensa dedicação e estudo para a conclusão deste trabalho.

Aos colegas da Academia, com quem pude compartilhar dúvidas, receber instruções e trocar experiências que certamente contribuíram para a maturação dessa pesquisa e para meu enriquecimento profissional e pessoal.

Agradeço intensa e imensamente ao meu orientador Gustavo Bernardo por todo incentivo, paciência, companheirismo e carinho desses anos. Impossível imaginar um encontro mais feliz e proveitoso.

À amada Universidade do Estado do Rio de Janeiro, da qual me despeço, já saudosa, após os quase dez anos de formação – não apenas acadêmica, mas de projetos, expectativas e de sonhos.

Agradeço ao amor e à fé (em si mesmo, na vida): molas propulsoras que nos levam adiante sempre, sem medo nem vontade de olhar para trás.

A todos os escritores, poetas, filósofos e ensaístas cujos trabalhos nos fomentam desejos, nos provocam e nos transformam em *outro* – real ou ficcionalmente.

Não importa saber se a gente acredita em Deus:  
o importante é saber se Deus acredita na gente.

*Mario Quintana*

## RESUMO

ARRUDA, Adriana Oliveira de. *A ficção de si mesmo: da dissolução dos sujeitos à autonomia da narrativa*. 2013. 75 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

A proposta deste trabalho é analisar a forma como se estabelecem as relações de construção de sujeitos ficcionais em alguns romances selecionados. Embora saibamos que haja diversas reflexões que poderiam ser extraídas quando tratamos a respeito de assuntos como literatura, ficção, sujeito, e alteridade e as “egoescritas” (as “escritas de si”), optamos pelo recorte que abarca os mecanismos de construção dos sujeitos ficcionais e as interpenetrações dos conceitos literários aplicados a estes dentro de determinados romances – nomeadamente, *Trilogia de Nova York*, *O filho eterno*, *Nove noites* e *A morte em Veneza* –, sem, contudo, ignorar esse mesmo recorte quando se refere à poesia e até mesmo ao ensaio, esses últimos tendo Fernando Pessoa como índice máximo da “alterpoesia” através do heterônimo António Mora. Abordaremos as formas de representação desse sujeito que se constitui a partir da ficção, deixando “rastros” que apontam para a figura do autor do romance, expondo ao leitor os labirintos e interseções entre a literatura e a ficção, a autobiografia, a autoficção, entre outras discussões.

Palavras-chave: Sujeito ficcional. Alteridade. Escritas de si

## ABSTRACT

The purpose of this paper is to examine how relationships are established construction of subjects in some fictional novels selected. Although we know that there are several considerations that could be drawn about when dealing with subjects such as literature, fiction, subject and otherness and "egoescritas" (the "written itself"), we decided to cut that includes mechanisms for construction of subjects interpenetration of fiction and literary concepts applied to those within certain novels - notably *New York Trilogy*, *The eternal Son*, *Nine nights* and *Death in Venice* - without, however, ignore that same cut when it comes to poetry and even in the same essay, the latter having Fernando Pessoa as maximum index of "alterpoesia" through heteronym Antonio Mora. We will discuss the forms of representation of this subject that is constituted from fiction, leaving "footprints" that point to the figure of the author of the novel, making the reader raises questions about labyrinths and intersections between literature and fiction, autobiography, self-fiction, among other discussions.

Keywords: Subject fictional. Otherness. Writes itself

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
1	<b>AUSTER – QUINN, WILSON E MARK WORK: A TRÍADE DE EGOS. O EU DO MUNDO É DIFERENTE DO EU QUE ESCREVE? ...</b>	14
1.1	<b>Notas sobre o inventar-se e a ficção</b> .....	14
1.1.1	<u>Auster autor, narrador e personagem: níveis de realidade distintos</u> .....	16
1.1.2	<u>Os personagens de Quinn</u> .....	19
1.1.3	<u>A concreta experiência de se fazer ficção e a ficção do nome</u> .....	22
1.2	<b>A lógica do caos e a tentativa de ordenamento externo</b> .....	26
2	<b>AS ESCRITAS DE SI: O CONTAR-SE COMO FERRAMENTA DE CONSTITUIÇÃO</b> .....	30
2.1	<b>Breve panorama histórico da origem das escritas de si</b> .....	30
2.2	<b><i>O Filho Eterno</i>: resgate autobiográfico ou construção autoficcional?.....</b>	34
2.3	<b>O romance <i>Nove Noites</i> e o universo da autoficção</b> .....	40
3	<b>A CRIAÇÃO LITERÁRIA E AS DISCUSSÕES SOBRE ALTERIDADE</b> .....	43
3.1	<b>Alteridade em <i>A morte em Veneza</i></b> .....	44
3.2	<b>A maldição da alteridade</b> .....	51
4	<b>A AUTONOMIA DA LINGUAGEM E A REALIDADE DA ARTE COMO ELABORAÇÃO ESTÉTICA</b> .....	53
5	<b>"E FAÇAMOS DEUS À NOSSA IMAGEM E SEMELHANÇA": NOTAS SOBRE O DEUS FICCIONAL EM FIM DE CASO</b> .....	58
5.1	<b>Deus, o homem e a ficção</b> .....	58
5.2	<b>Sobre o Deus pessoal</b> .....	60
5.3	<b>Da necessidade do transcendente</b> .....	64
6	<b>CONCLUSÃO</b> .....	67

**REFERÊNCIAS** ..... 72

## INTRODUÇÃO

Este trabalho tem o objetivo de discutir os mecanismos de construção dos sujeitos ficcionais a partir dos romances elencados, a saber: *A trilogia de Nova York* (Paul Auster), *O filho eterno* (Cristóvão Tezza), *Nove noites* (Bernardo de Carvalho) e *A morte em Veneza* (Thomas Mann). Além disso, confrontaremos esses romances com a produção poética de Fernando Pessoa, através principalmente do heterônimo António Mora.

Compreendemos que os autores estudados utilizam, de formas variadas, as escritas de si, conferindo aos romances elementos autobiográficos ou referências diretas à sua própria figura. Dessa maneira enredam o leitor, levando-o a questionar em que ponto se inicia a ficção e termina o factual e, até mesmo, a ter dúvidas se há uma possível dissociação entre um e outro. Daí, se desdobram as discussões a respeito de conceitos como o fingimento poético, a despersonalização, as escritas de si, a alteridade, a simulação e a performance. Esses autores não apenas escrevem as tramas mas também misturam-se a elas, confirmando o "retorno do autor" à cena da escrita. Muito mais que uma figura esvaziada, ele se mostra presente e mais: requer seu lugar.

O capítulo 1 mostrará os entrecruzamentos entre ficção, realidade empírica e psiquismo literário. Discutiremos as formas como Cidade de vidro, primeiro tomo de A trilogia de Nova York, constrói um "eu" que se desdobra sobre a figura de seu autor, Paul Auster. Ele cria seu protagonista, Daniel Quinn, dando-lhe a profissão de escritor, com idade semelhante à sua (à época da escrita), morando na mesma cidade. Como se não bastasse, ele se inclui direta e nominalmente na trama, criando um personagem homônimo a ele, também escritor, "jogando" com o leitor através das semelhanças com sua história pessoal. Através da profusão de sentidos de A trilogia de Nova York, discutiremos os níveis de realidade pelos quais o romance transita, alternando-os e chegando ao ponto último da metaficção numa história que se desdobra sobre ela mesma, num labirinto que mistura fantasia e realidade na vida de um escritor de romances policiais que decide fazer ficção de si mesmo.

No capítulo 2, fazemos um breve panorama diacrônico sobre as escritas de si, suas origens, os primeiros estudiosos e as possíveis teorias que justificam seu surgimento. Relacionado diretamente a esse tema, analisaremos O filho eterno, da autoria de Cristóvão Tezza, romance marcadamente autobiográfico. Apesar da possibilidade de comentar detidamente as referências expressas da vida do autor, encontramos no romance muito mais elementos relevantes de análise. O protagonista também é escritor de livros (tal qual Cidade

de vidro) e, como Tezza, se vê diante da chegada de um filho portador da síndrome de Down. Para além da aparência confessional, a escrita aponta também para a autoficção, ou seja, para a recontação de uma história verídica, que se mescla com elementos ficcionais. Esses elementos, ao mesmo tempo em que apontam para a figura do autor, revelam a escrita como ato performático. Ainda nesse capítulo, fazemos uma ponte com *Nove noites*, de Bernardo de Carvalho. O romance é construído unindo as cartas de um jovem antropólogo, que morou na aldeia Xingu e se suicidou na volta para sua terra natal, e os relatos dos jornais da época.

Pretendemos assim reforçar a fronteira imaginária que distingue a ficção da realidade.

O capítulo 3 traz *A morte em Veneza* para pensar como a alteridade se faz presente pelas escritas de si. Com base no romance de Thomas Mann, daremos continuidade às discussões sobre a despersonalização dionisiaca e poética (iniciadas no capítulo primeiro), bem como levantaremos possibilidades sobre os processos de criação artística e poética, nos debruçando sobre os conceitos platônicos de *epistémè* e *theía dýnamis*. Analisaremos a urgência de estabelecer a "outridade" poética para a construção do romance, seja ele autobiográfico ou não, tornando necessário ao poeta sair de si, fazer-se outro, não de maneira apenas ficcional ou figurada, mas pela experiência concreta de estar "em outra pele", de dar lugar efetivo à alteridade para a formação de uma obra significativa. O desfecho do romance de Mann aponta para os riscos das possíveis consequências dessa desassociação em busca do ideal estético que põe o fazer artístico na beira do abismo.

O capítulo 4 faz reflexões sobre a representação da realidade na arte em geral. Partindo do princípio de que a arte tem origem e fim em si mesma, a compreendemos não como uma representante, mas sim como uma fundadora do real. Discutiremos que, apesar das escritas de si se valerem do experimentado como "material temático", a palavra – tal como a arte – é que tem autonomia sobre si mesma e não o contrário. Ela é a responsável por fundar realidades, derrubá-las e fazê-las novas a partir de si mesma. Para tanto, trataremos de uma pequena, porém expressiva, parte da produção de Fernando Pessoa, –o ortônimo, no poema "Isto", e de seu heterônimo António Mora em "O homem criou a obra de arte". A partir dos dois escritos, observaremos como a questão das escritas de si se relaciona com o *métier* artístico no que diz respeito à representação da realidade pela arte e discutiremos a palavra como ferramenta da dissimulação poética.

O autor de um texto carrega consigo a imanência criacionista e, sob esse olhar, pode se assemelhar a Deus no que diz respeito à autoria de uma obra. Essa ideia é discutida no capítulo 5: "E façamos Deus à nossa imagem e semelhança". Assim como o autor delinea

cada um de seus personagens como lhe convém, da mesma maneira pode fazê-lo com a figura de Deus que, como alertou António Mora, é "o primeiro grau de abstração humana". Nesse capítulo, usamos como base para a discussão o romance *Fim de caso*, de Graham Greene. Nesse romance, os protagonistas "criam" seu Deus assim como o autor literário cria seu texto: empregando suas constatações pessoais, imprimindo nele as vivências e características que lhe vêm à mente, o que leva a desconsiderar a possibilidade de uma existência divina autônoma, vinculada apenas com o que pensamos ou achamos que "Ele" deva ser. Daí surge a ideia do Deus pessoal, capaz de inadvertidamente eliminar a existência de uma entidade que sobreviva por si mesma, independente do querer de seu "criador". Para sobreviver, Deus depende tanto do homem quanto um romance de seu autor.

Assim, através das reflexões e temas descritos, mostraremos a literatura como labirinto de interpenetrações entre vida e obra, realidade e ficção, autoficção e realidade. Desse modo, nos abrimos para um território que evoca no leitor, ao mesmo tempo, maravilhamento e suspeição.

## 1 AUSTER - QUINN, WILLIAM WILSON, MARK WORK: A TRIÁDE DE EGOS. O EU DO MUNDO É DIFERENTE DO EU QUE ESCREVE?

### 1.1 Notas sobre o inventar-se e a ficção

“Criar é correr o grande risco de se ter a realidade.” Assim Clarice Lispector aborda a ficcionalização como uma forma possível de se obter o real. O eu poético cambia-se em muitos, reconstrói sua personalidade, assume nova voz, novo nome (como no caso da heteronímia ou da pseudonímia) e transmuta-se em outro, buscando identidades ficcionais. É no encaço dessa busca e através da ficção que possivelmente se pode chegar a uma realidade mais “real” e intensa, já que todas as realidades são, em sua essência, produtos ficcionais.

A necessidade de reinventar a realidade e torná-la ficção, dando lugar a uma realidade própria, suspensa, subvertendo os conceitos primários, não é necessariamente uma ideia nova. Desde Homero, a ficcionalização do sujeito assume formas variadas. As tradições ancestrais já representavam a despessoalização do sujeito através dos ritos de iniciação e das festas em homenagem a Díonisos, consagrado como deus do teatro pela maestria no fingimento e transmutação. Não havia anulação de identidades, mas sobreposição de muitas delas, alternando as máscaras entre o riso, a picardia, a seriedade, o tormento. O jogo de identidades é o mote do artista dionisíaco (Ceia, 2012). A respeito do fenômeno da despessoalização, podemos compreendê-lo de duas formas: a despessoalização dionisíaca e a poética. A primeira podemos compreender como uma manifestação “psicológica, espiritual” (Ceia, 2012), tendo como consequência a adoção de pseudônimos, a criação de identidades imaginárias milimetricamente diferentes de si mesmo e, em última instância, a criação de heterônimos. Na despessoalização dionisíaca, o “eu mesmo” chega a ser o oposto do “eu criado”, fazendo-se *outro*. Nela, o poeta é até deixar de ser: “tudo tem direito a ser, até o que não pôde ser jamais” (Zambrano, 2001: 22). Todavia, quando se fala de despessoalização poética, fazemos alusão aos mecanismos de criação poético-literária elaborados a partir da ideia de um autor que poderá fazer-se de outro, contudo, sem assumir *personas* múltiplas no ambiente exterior à obra. Podemos dizer que é essencialmente um recurso poético-literário de criação de identidades ficcionais inerente ao fazer artístico, vez que a atividade de criar personagens, por si só, já inclui o exercício forçoso de experimentar algum nível de alteridade. O “produto” da despessoalização poética só existe no e a partir do romance ou poema. Essa *persona* sobrevive somente através da ficção, pois aquela resguarda a identidade original do seu criador.

A palavra *ficção*, a partir do latim clássico, recebe um duplo significado: *fictio* como “invenção”, “criação” ou, ainda, como “mentira”, “fraude” (Costa Lima, 1969:8). Assim, a definição sobre o termo assume concepções variadas, muito especialmente no universo literário. Como já observamos, a concepção de ficção como “mentira” pode ser um equívoco, uma vez que esta se apresenta, muitas vezes, como “mais real do que o real”, tal como quando o literato constrói a personalidade fixa de seu personagem principal, mas vacila ao ser perguntado “quem é você?”. Na impossibilidade de dizer-se, recorre a todo tipo de subterfúgio ou definições metonímicas que, além de não explicarem, levantam outras questões ainda mais discutíveis e complexas. Nota-se que o personagem ficcional é dotado de contornos muito mais bem definidos, mais seguros, mais “reais” do que muitos – ou todos – de nós. É a ficção que nos “empresta” essa carga de realidade da qual somos essencialmente carentes, seja a partir da identificação ou mesmo da negação, ao estudarmos um personagem que acreditamos ser (será mesmo?) tão milimetricamente diferente de nós mesmos que nos encontramos pela exclusão. Sabemos ser mais fácil descobrir o que se é subtraindo o que não se é, já que, a partir das negativas, chega-se às afirmações. Só se concebe o que é na exclusão daquilo que não é. A afirmação sobre si nasce de uma negativa, uma vez que “reflete a tendência a tomar aquilo que somos como sendo a norma pela qual descrevemos ou avaliamos aquilo que não somos.” (Silva, 2012).

Dessa maneira, é descartada a concepção da ficção como algo maléfico; podemos compreendê-la como elemento antropologicamente necessário à constituição da personalidade. É a experiência literária que possibilita ver-se outro, sê-lo e reconhecer-se a si mesmo – seja lá quem ou o que for, uma vez que “a catarse promovida pela ficção desnuda esse paradoxo da identidade” (Krause, 2010:47). E mais que isso: permite sermos vários e reconhecer-nos nessa multiplicidade de egos, sem – na maioria dos casos, decerto – adentrar às patologias esquizoides, tornando o necessário exercício de sair de si, além de saudável, prazeroso e frutífero.

C.S. Lewis (apud Krause, 2010:185) compara a prática de o homem ser “apenas ele mesmo” a viver numa prisão, pela escassez de possibilidades de vida; para escapar dessa prisão, é preciso ver pelos olhos do outro, estar em outra pele, sob diferentes contextos. Ele concebe a individualidade, não obstante um privilégio, como uma chaga, uma ferida, pela dor e pela negativa de possibilidades várias que estão presentes a todo instante no universo da ficção, uma após as outras e outras se sobrepondo a essa uma, sem cessar. A literatura (não qualquer literatura, mas *a grande*) torna-se a eterna responsável pela permissão da

manutenção dessa individualidade e, ao mesmo tempo, pela possibilidade de experimentar-se, tal como afirma C. S. Lewis: “Mas lendo a grande literatura, torno-me mil homens e ainda permaneço eu mesmo. Como o céu noturno no poema grego, vejo com uma miríade de olhos, mas ainda assim sou eu quem vê.” (apud Krause, 2010:187)

### 1.1.1 Auster autor, narrador e personagem: níveis de realidade distintos

Em *Cidade de Vidro*, Paul Auster trabalha com o imperativo do acaso na narrativa. Sem erro, ele – o acaso – é o responsável imediato pelo desenrolar da história. Se o ponto inicial da trama é um telefonema recebido durante a madrugada – gerado pelo possível engano de um insone – é a partir dele que Quinn (que é Work e Wilson) assume sua impostura, tornando-se Auster (o personagem, não o autor). O narrador diz que “bem mais tarde, quando ele já se sentia capaz de refletir sobre as coisas que lhe aconteceram, chegaria à conclusão de que nada era real a não ser o acaso.” É ele, o acaso, que torna possível a tessitura da trama e o que lhe dá corpo. Noutro momento, ele reforça essa afirmativa, declarando predileção pelo acaso, devido à ausência da necessidade do *porquê* dos fatos. Ele nos faz lembrar que o cerne da narrativa é, em si, *o que* aconteceu – a história em si – sendo de menor importância os *porquês* de haver sido assim. Como ele mesmo diz, pode ser que houvesse a possibilidade de um desfecho diferente ou – retomando os exemplos de Édipo e Antígona – os acontecimentos já estivessem, desde sempre, determinados. Porém, “a questão é a história em si e não cabe à história dizer se ela significa ou não alguma coisa”, já que é regida por leis específicas e estruturas autônomas, justificando-se por si mesma.

O vocábulo ‘acaso’, do latim *a casu*, tem exatamente o mesmo sentido na língua portuguesa, isto é, ‘por acidente’, ‘fato ou circunstância eventual, inesperada’, e é o agente propulsor da tragédia. É ele – em uma de suas faces, que provoca as consequências do destino inexorável, a *moira*, do grego Μοῖρα, elemento chave da tragédia grega, que anuncia a fatalidade como elemento presente contra o qual não se pode lutar; não se tem armas contra o imponderável, cabendo tão somente rendermo-nos a ele. Tal como Édipo, que acreditava evitar a concretização da profecia do Oráculo ao fugir de Corinto e por isso migrou rumo ao lugar de sua desgraça, Quinn nada pôde fazer face às vicissitudes irremediáveis do destino.

“Foi um número errado que começou tudo, o telefone tocando três vezes, altas horas da noite, e a voz do outro lado chamando alguém que não morava ali.” Assim o narrador inicia o capítulo. Nesta primeira vez, ao ouvir uma voz “diferente de qualquer outra que ele já tinha ouvido” desejando falar com o senhor Paul Auster, da “Agência de detetives Auster”,

Quinn interrompeu a ligação após esclarecer o engano. Em seguida, lamentou não ter continuado a “brincadeira”. O homem certamente procurava solução para algum crime e deles Quinn pouco sabia na vida “real”. Toda sua construção ficcional se devia a leituras do mesmo estilo e à sua criatividade de escritor. Não havia nada de vivências empíricas em suas histórias que justificassem o relativo sucesso de vendas do detetive Work. Ou seja, o ofício de Quinn fora meramente imaginativo, como cabe à escrita de ficção. É curioso observar a descrição do narrador acerca do papel do detetive e surpreendentemente notar como o relato das atividades se encaixa também ao ofício de escritor: *“O detetive é quem olha, quem ouve, quem se movimenta nesse atoleiro de objetos e fatos em busca do pensamento, da ideia que fará todas essas coisas se encaixarem e ganharem sentido.”* Em seguida, equipara o detetive e o leitor – e observamos que se pode estabelecer o mesmo paralelo com a dupla escritor-leitor: *“Com efeito, leitor e detetive são permutáveis. O leitor vê o mundo através dos olhos do detetive, experimentando a proliferação dos detalhes desse mundo como o visse pela primeira vez.”*. Exatamente como faz o escritor.

As várias facetas do impoderável preenchem os labirintos de *Cidade de Vidro*, fazendo-se mais concretas do que a trama em si e do que seu personagem principal, de vez que o próprio Quinn compreende-se como produto ficcional. Pelo pouco crédito na realidade de sua existência pessoal, Quinn faz-se vários, ora através de sua escrita, ora em suas relações pessoais. A respeito dele, nem mesmo o narrador diz ter muito a contar. Informa que os detalhes a respeito não tinham “muita importância” e que sobre ele nem tudo se sabia; aos poucos, vai discorrendo sobre as informações que considera relevantes. O que se sabia de mais “interessante” é que Quinn tinha trinta e cinco anos, era autor de livros “de mistério”, morador de Nova York e que sua mulher e filho haviam falecido anos antes, deixando-o só. A partir de sua retomada na carreira de escritor, adotou o pseudônimo William Wilson para assinar seus livros.

A figura de Wilson é insípida. Sua validade se dava apenas nas capas dos livros de mistério e na formalidade da caixa postal por onde se comunicava com os agentes da editora na qual publicava seus livros. Sua existência era completamente desvinculada da figura de Quinn; eram como *personas* distintas – cada qual convivendo com sua própria essência e jamais permitindo interseções uma com a outra. Por isso, nenhuma das obras publicadas trazia qualquer biografia ou foto do autor. Jamais concedia entrevistas, aparecia em lançamentos ou tinha qualquer ligação autoral com o produto de seus dias de trabalho.

Apesar de ser Wilson quem assinava as obras, era a figura de Max Work (o personagem detetive dos romances que Quinn escrevia) quem despertava fascínio em Quinn.

Atento, esperto e dotado de grande perspicácia, apenas a Work, dentre os três, se poderia atribuir uma existência própria. Nas aventuras livrescas escritas por Quinn, aquele se destacava: enfrentava perigos, desvendava crimes, arriscava a vida, mas, ao final – tal como reza a “cartilha” dos grandes romances policiais –, o herói saía ileso e satisfeito por ter solucionado o crime e punido os culpados. Enquanto Quinn transfigurava-se cada vez mais numa figura difusa, nebulosa, eclipsada, já que vivia só, “não tinha mais amigos” nem quem desse por sua falta, Work, através dos seus feitos, ganhava a cada momento mais expressão, tornando-se real. O “produto” era real; o autor, não: “Tinha, é claro, muito tempo atrás, parado de pensar em si como uma pessoa real. Se ele agora, por pouco que fosse, vivia no mundo, fazia-o somente à distância, por intermédio da figura imaginária de Max Work.” (AUSTER, 1999: 15).

Daniel Quinn, o escritor, destituído de toda a pretensa supremacia sobre a obra, faz-se produto dela, existindo por meio da ficção, subvertendo a lógica sequencial criador-criatura e assumindo uma atitude “contra-teológica” (Barthes, 2004:70). Roland Barthes usa a terminologia “contra-teológica” por alusão à perspectiva do autor como “Criador”, no sentido mais absoluto da palavra, remetendo à teoria criacionista que nos aponta Deus como autor supremo, fundador do que há. Ele, o autor, é o responsável pela gênese do texto; é ele quem pronuncia o “Haja!” que dá vida à sequência de histórias e existências por meio das quais a trama é construída.

No caso de *Cidade de vidro*, Paul Auster – ele mesmo, o autor – desmistifica o “potencial criador” quando se imiscui na trama, confundindo-se com ela, o que faz com que passe a não poder desfrutar de uma existência plena senão mediante a própria história e os personagens a quem dá vida. Assim, ele marcha na mesma direção de Daniel Quinn, anulando-se como autor, convertendo-se em personagem, esvaecendo o primado de sua personalidade autoral. Como afirma Gustavo Bernardo, “a realidade do autor como pessoa se esfuma quando ele se torna personagem de suas próprias histórias”; e cita Waugh: “Quanto mais o autor ou autora aparece, menos ele ou ela existe. Quanto mais o autor ou autora alardeia sua presença no romance, mais notável é sua ausência fora dele.” (apud Krause, 2010:184).

Auster reafirma a superação de sua morte através de sua presença no romance. Não nos esqueçamos de que é através de um telefonema no meio da noite à procura de Auster que a trama acontece. A partir daí, seu nome é citado em diversos momentos do livro, até que o personagem central decide ser “ele mesmo”, ou seja, Paul Auster. Observe que Daniel Quinn

também é um autor de livros policiaiscos que, ao ver sua vida meio parada, resolve “divertir-se um pouco”, fazendo-se outro, o que vem a se tornar um jogo mais sério do que o esperado. Apesar dos revezes, ele mantém a impostura até o fim. O autor, assim, está “morto, superado pelo que conta ou representa” (Krause, 2010:108). Quando me valho dessa afirmação de Gustavo Bernardo, refiro-me a ambos os autores: Quinn, que se metamorfoseia em outro, e Auster, que de autor vira personagem.

Citando William Gass (apud Krause, 2010:136), que também utiliza a metáfora da criação literária como uma obra teocosmogônica, esse “apagamento” do autor cria “mundos sem deuses”, ou seja, toda a referência de ato de “suficiência criacional” é perdida. Uma vez que o autor, “o Criador” do texto, passa a ser, também ele, ficcional, seu leitor, por conseguinte, igualmente o é – fato esse que não lhe tira o valor; é justamente o oposto: “O espectador [entenda-se nesse caso, leitor] na verdade se liberta das causas suficientes, onipresentes e onipotentes e da narrativa realista”, permitindo crer-se ficção, no sentido mais amplo que a expressão pode ter.

### 1.1.2 Os personagens de Quinn

A trama forma um jogo de espelhos que burla a “verdade” da narrativa, impulsionando o desejo da busca de pistas por parte do leitor. Quem lê se detém nas desconfianças, similaridades e intertextualidades provocadas pela teia de referências que se confundem na estrutura do romance. Se Quinn é Auster, quem é Auster? Logo, Quinn é Work, que também é Wilson.

A escolha do controverso personagem de Edgar Allan Poe, William Wilson, é uma das marcas metaficcionalis mais marcantes da narrativa. No conto homônimo de Poe, Wilson é um homem atormentado desde a infância pela figura de um *duplo* de caráter, feição e temperamento opostos aos seus. O simples fato de terem o mesmo nome, segundo ele, é “pouco digno de nota, pois [...] o meu era um desses nomes cotidianos que parecem [...] ter sido, desde tempos imemoriais, propriedade comum da multidão”. A explicação da homonímia é curiosamente tendenciosa, uma vez que o narrador nos informa adiante que aquele não era seu nome de fato. Ele somente o classifica como “título de ficção, não muito diferente do verdadeiro”. Ora, se por um lado, nesse extrato, Wilson se observa como pertencente ao “todo” de uma sociedade, já que seu sobrenome – característica primária de identidade, mas não da subjetividade – poderia ser comum a quem quer que fosse (uma

multidão não referencial), por outro, este não é nem mesmo seu nome verdadeiro, logo, elemento meramente ficcional.

O *outro* Wilson usava como ferramenta principal seu “intolerável espírito de contradição” para manter permanente oposição ao Wilson narrador. Desde os tempos de colégio, ele se vê diante da imagem desfigurada de outro eu, que milita em oposição a ele. Todo o relato fantástico aponta para uma figura e seu duplo; Poe constrói uma narrativa de combate na qual os comportamentos antagônicos são reforçados pela presença de um outro eu e essa possibilidade é apontada em todo o conto: o poder fazer-se *outro*. É preciso deixar clara a ineficiência da tentativa de domínio sobre esse outro, que pode – tal qual o outro Wilson ou mesmo Work – destacar-se na assunção da “realidade” do *um* (o eu que concorre com o *outro*).

Ao longo de *Cidade de vidro*, compreende-se a empatia existente entre Quinn e a ficcionalidade. O narrador reforça que Quinn nutria grande admiração por seu detetive, Max Work, frente à figura insabida de Wilson – pseudônimo adotado na assinatura dos livros e nas relações e transações editoriais. A forte presença da figura de Work era capaz de anular a autenticidade e a personalidade do próprio Quinn, tornando-se mais estável e autônoma do que o indivíduo que a criou. O narrador admite Quinn como um boneco animado de seu próprio personagem, incapaz de uma existência sedimentada. A legitimidade da figura de Wilson se cria ao se estabelecer como “ponte”, tornando possível a travessia de Quinn para um *outro* eu mais constante e seguro: o eu ficcional de Max Work.

Ao longo dos anos, Work se tornara muito próximo de Quinn. Enquanto William Wilson permanecia uma figura abstrata para ele, Work cada vez mais adquiria vida. Na tríade de egos que Quinn se transformara, Wilson servia como uma espécie de ventríloquo, o próprio Quinn era o boneco e Work era a voz animada que conferia um propósito àquela empresa. Se Wilson era de fato uma ilusão, justificava, no entanto, a vida dos outros dois. Se Wilson de fato não existia, era no entanto a ponte que permitia a Quinn passar de si mesmo para Work. (p. 12)

O narrador nos direciona, novamente, ao labirinto de egos de Quinn, reforçando a ideia de que a ficção exige solidez para sua narrativa – a vida “real”, não. Se Quinn não passa de uma fisionomia de caráter, vontades e desejos pálidos, Work sobressai ditando regras, investigando crimes. Dotado de um exagerado vigor de personalidade, convertendo-se no agente de si mesmo, autônomo diante da figura do autor. Ele, inclusive, demonstra extrema destreza para lidar com situações que embaraçam seu criador, provocando discrepância entre o processo criacional e produto gerado por ele.

É fato sabido que a ficção tende a formar indivíduos estáveis psicológica e moralmente, capazes do extremo domínio de si mesmos e de personalidades fixas e sólidas. O detetive teria “necessariamente de ser real. A natureza dos livros exigia isso.” (p.15). O autor assume ares de personagem, restrito aos desejos de sua criação e submisso a ela, ciente de que o grau absoluto de autonomia e domínio de si só é possível durante a ficção. Personagens ficcionais são inteiros, completos, bem arranjados; todas as suas aventuras são milimetricamente calculadas, não havendo possibilidade de cair no ridículo, na falha ou fracasso gratuito. Sua personalidade mantém-se fixa; seu ânimo, inabalável, até que finde a narrativa. Se há insucessos e tropeços, no caso do “mocinho” são parte do plano do autor para movimentar a trama e torná-la mais excitante, criando expectativa para o feliz desfecho final. No caso do “vilão”, as aparentes vitórias e acertos serão substituídos pelo malogro final, como paga pelos seus maus atos. Nessa lógica, obviamente, não se incluem os homens “reais”, tremendamente fracionados, falíveis, mutantes. A casmurrice de Quinn se opõe à desenvoltura de Max Work, a ponto de se alocarem em mundos “diferentes” – aquele no ostracismo e este, Work, no mundo “dos outros”, ou seja, o mundo “real”:

Enquanto Quinn se havia permitido apagar-se, retirar-se para os confins de uma vida estranha e hermética, Work por sua vez continuava a viver no mundo dos outros, e quanto mais Quinn parecia se apagar, mais persistente se tornava a presença de Work neste mundo. Enquanto Quinn tendia a sentir-se deslocado dentro da própria pele, Work se mostrava agressivo, eloquente, muito à vontade em qualquer lugar onde fosse parar. As mesmas coisas que traziam problemas para Quinn não traziam a menor dificuldade para Work. (p. 15)

Quinn dita a independência de Work para além de seus livros policiais? Ou Work é quem a requiere? Nessa troca, o autor faz-se ficção, tornando-se fluido, disperso, diverso e múltiplo em seus vários *eus*. A despeito de seus personagens, Quinn “não se considerava autor daquilo que escrevia”, logo, “não se sentia responsável pelos livros”, o que é o mesmo que reconhecer uma existência autônoma da ficção para além da realidade, como se os personagens fossem dotados de uma essência real, e o que possibilita essa essência é a linguagem.

A possibilidade de fazer-se outro é consoladora para Quinn. Não bastaria fazer-se vários através do universo ficcional: a concreta experiência de se fazer ficção é dada pelo acaso, pelo telefonema em que uma voz monocórdia procura Paul Auster, detetive particular. Quinn, após ter dito tratar-se de engano, numa outra ocasião, assume o lugar do procurado. A voz está à procura do detetive para tratar de alguém que supostamente irá tentar matá-lo e, após marcarem um encontro na manhã seguinte, Quinn viu-se tomado por algo como um

transe. Ali aconteceria a transmutação de Quinn para a assunção da personalidade de Auster. Se antes a duplicidade era afirmada pelo nome contido nos livros, a partir de quando atendeu à solicitação da voz, dizendo “Pois não. É Auster quem está falando.”, a investidura do nome se deu pela palavra.

Na manhã seguinte, como num estado de completa abstração, viu-se fazendo “uma boa imitação de um homem que se prepara para sair de casa”, tomando banho, fazendo a barba, executando todo o ritual que Auster faria se houvesse atendido ao telefonema e aceitado o trabalho investigativo. O narrador afirma que ele, apenas, pareceu “suspeitar” do que estava fazendo: “Parece que estou saindo de casa”, falou para si mesmo. ‘Mas se estou saindo, para onde exatamente estou indo?’, tendo somente se rendido – mas ainda não sem suspeitar do que de fato ocorria – ao embate final com a realidade quando chegou ao saguão do prédio indicado no telefonema: “Se isto está de fato acontecendo, então é melhor ficar de olhos abertos.” (p.19)

### 1.1.3 A concreta experiência de fazer-se ficção e a ficção do nome

O que segue é o encontro com Peter Stillman, um homem com deficiência mental e motora, vítima de seu pai, que fez dele objeto de experiência de confinamento durante os primeiros doze anos de vida. Stillman tem um discurso irregular, pleno de repetições e com deslocamentos da pessoa do discurso; ora usa o “eu” para tratar de si, ora o “ele”, chamando-se a si mesmo do lugar de outro pela utilização da terceira pessoa. Fazendo frequentes divagações sobre o seu caso e sua vida, Stillman afirma repetidamente: “*Meu nome é Peter Stillman. Este não é meu nome verdadeiro.*”, para, em seguida, sustentar: “*Pouco a pouco me ensinaram a ser Peter Stillman. Disseram: você é Peter Stillman. Obrigado, respondi.*”, para, mais tarde: “*Ele comia com as mãos. Me desculpe. Quero dizer, Peter comia. E se sou Peter, tanto melhor. Quero dizer, tanto pior.*” (pág. 23 e 24), duvidando de seu nome e pondo em xeque suas convicções acerca de si mesmo.

Nesse e em outros trechos, Stillman realiza um discurso que aponta para um forjar de consciência, imputado a todos socialmente, quando afirma que o “ensinaram” a ser quem é. Sua adaptação ao “sistema” é difícil por ter sido tirado do “quarto escuro” aos doze anos de idade – após a fase de aquisição da linguagem e adaptação social. Em diversos momentos, ainda que sem sentido, repete a palavra “Obrigado”, indicando que as mesmas pessoas que o ensinaram a falar após ter saído do cativeiro também o ensinaram a agradecer (recurso que ele

utiliza indiscriminadamente) – do mesmo modo que fazemos com nossos filhos, quando crianças.

Em dado momento, confunde sua pessoa com a do pai, de mesmo nome, enfatizando que esse atributo é mero detalhe, portanto, reconhecendo o nome como mais um elemento facilmente arrolável no quesito ficção, e, por conseguinte, não representativo do sujeito: “Durante treze anos o pai ficou longe. O nome dele também é Peter Stillman. Esquisito, né? Que duas pessoas possam ter o mesmo nome. Não sei se é o meu nome verdadeiro. Mas não acho que ele seja eu. Nós dois somos Peter Stillman.” (pág. 26)

Com essa fala, Stillman destaca a problemática do nome como agravante da percepção do individual. Ao tratarmos de objetos ou mesmo de pessoas, a nomeação reduz a natureza do sujeito e ignora sua totalidade. Com o sentido do nome nos objetos, surge a tentativa de estabelecer uma ideia geral a respeito da natureza de determinada “coisa”, reduzindo-a. Assim, ao pronunciar a palavra garfo (em português; em francês, *fourchette*; em espanhol, *tenedor*; em inglês, *fork*), tenho em mente um objeto fabricado com três ou quatro dentes, de metal (nobre ou não) ou plástico, usado para levar o alimento à boca. Em se tratando de literatura, cabe a mim, se sou autor, tão somente nominar *garfo* e deixar as suas particularidades (se de ouro, de três ou quatro dentes; se usado ou novo; com haste de madeira ou acrílico) a cargo da imaginação criativa do meu leitor, sem explicá-lo detidamente (a não ser que se faça necessário), sem, contudo, esperar que o garfo traçado em minha mente seja o mesmo que ronda os pensamentos de meu leitor, já que a simples palavra evoca uma série de possibilidades.

Se, no caso dos objetos, a nomenclatura é falha e induz ao erro, quando se trata de pessoas pode ser ainda mais vaga, pois define e estabelece natureza para aquilo que não é, mas está *em devir*. A nomeação pessoal indica ao meu interlocutor que, ao pronunciar “pequeno João” (ou “petit Jean”, “Juanito” ou “little John”), estou me referindo a um indivíduo do sexo masculino, jovem (ou de baixa estatura). Entretanto, o nome é apenas mais uma ficção. Stillman, portando deficiências mentais e cognitivas pelo retardo com o convívio social, tem dificuldade em compreender o fenômeno da homonímia, o que faz com que ele e o pai tenham o mesmo nome sem, contudo, serem a mesma pessoa.

Fato semelhante ocorre com o filho de Auster (o personagem), que revela estranhamento ao ser apresentado a Quinn. Ambos têm o mesmo nome: Daniel. Naturalmente, assim como todas as crianças dessa idade, não há o entendimento da homonímia. Cada uma delas pensa – em relação ao nome ou mesmo à sua personalidade – ser única no mundo. O

mesmo acontece com Stillman pela falta de convívio com a sociedade, tendo, assim, a noção de exclusividade própria de uma criança de cinco anos.

- Daniel – disse para o menino – este é Daniel. – E para Quinn, com o mesmo sorriso irônico: – Daniel, este é Daniel. O garoto soltou uma risada e disse:
- Todo mundo é Daniel!
- Isso mesmo – disse Quinn. – Eu sou você e você é eu.
- E isso fica rodando e rodando a vida toda. – gritou o menino, abrindo os braços e saindo em disparada, correndo em volta da sala como um giroscópio.”
- [...]
- Até logo, Daniel! – disse ele, caminhando rumo à porta. O garoto olhou para Quinn do outro lado da sala e riu outra vez:
- Até logo para mim mesmo! – disse ele.
- Auster o acompanhou até a porta. Falou:
- Vou ligar assim que o cheque for compensado. Seu nome está na lista telefônica?
- Sim – respondeu Quinn. – Sou o único. (pág. 115 e 116)

Essa emblemática passagem reflete a discussão do tema da subjetividade na trama. A partir dela, entendemos a personalidade como algo não particular, ordinariamente comum a todos, mas sim como algo ligado à *alteridade*, à possibilidade de ser outro, transmutar-se, experimentar-se em outra pele, vestir e depor as máscaras. Assume-se ser outro para, talvez, mais tarde, voltar-se ao mesmo até transmutar-se novamente, tal qual a figura do giroscópio, tão bem empregada no diálogo anterior, que reflete várias faces, vários ângulos e não guarda jamais a unicidade.

Saramago, em *A segunda vida de Francisco de Assis*, concebe a temática do nome como algo que “carrega” o nominado consigo, devido a sua força expressiva ou até mesmo metafísica. Em determinado trecho da peça, “Não digas meu nome. Deve-se ter muito cuidado com os nomes das pessoas. Chama-se por um nome, e ele leva consigo a pessoa que o usa, mesmo não querendo ela.” (Saramago, 1987:179)

As teorias descritivistas acerca dos nomes próprios foram esquadrihadas por filósofos como Russell e Ferle, Wittgenstein e Strawson e todas elas, seja a mais rudimentar ou a mais “sofisticada” (Costa, 2012:188) associam o nome próprio à descrição. Nas discussões do primeiro grupo, o entendimento do nome próprio é dado por um único significado, enquanto no do segundo esse determinante permite uma gama de significações diferentes. Sem cair no extremismo de supor que todo nome próprio pode (ou deve) ser associado a uma descrição específica, é sabido que cada um deles faz referência a um elemento ou a um ser do mundo real. Dessa maneira, assim como quando tratamos do *garfo*, também os nomes próprios fazem uma indicação a respeito do quesito individualidade, já que apontam um objeto ou alguém

específico, embora saibamos que nem “tudo pode ser expresso por meio de descrições”, visto que “Representações táteis, visuais e auditivas nunca são totalmente resgatáveis em palavras.” (idem)

Ele ainda nos oferece um personagem que transpassa o romance, pois é composto por um jogo de espelhos. Nele, o autor do livro é personagem, também escritor. No breve trecho em que Quinn finalmente se encontra com o Paul Auster de "Cidade de vidro", o segundo hesita, para e se mostra pensativo; diz estar reconhecendo o nome *Daniel Quinn* de algum lugar. Enfim, Auster se lembra de que Quinn, há tempos atrás, escrevera poemas. O homem confirma, dizendo que já não os escreve há muito tempo, fazendo referência direta ao período sabático em que o autor se sentiu "incapacitado" para escrever poesia (seu último poema foi escrito no final da década de 1970). O personagem-autor da ficção assume o nome do autor do livro, num intenso jogo metaficcional, fazendo a ficção desdobrar-se sobre si mesma sem sê-lo, apesar de já ter adotado dois outros nomes, em “ficções” distintas: uma delas, literária (despersonalização poética) e a outra, em sua vida cotidiana (despersonalização dionisíaca).

A mesma discussão a respeito dos espelhos cabe a nós na análise do romance. Ao analisarmos *Cidade de vidro*, utilizamos as versões em inglês e, mais detidamente, a em português. O jogo de espelhos cabe, também, na tarefa de traduzir uma obra para um idioma alheio ao ambiente criacional da mesma. Identicamente ao autor de *Cidade de vidro*, que se desdobra em vários, o tradutor da obra exercita-se como outro, tomando o lugar das diversas *personas* presentes no texto. Sobretudo, a do narrador, de quem toma emprestada a voz, elaborando frases, construindo reflexões e associações que sejam pertinentes ao idioma para o qual aquele produto é destinado. Nessa tarefa, é mister fazer-se o mesmo e, concomitantemente, o diverso pela exigência da atividade de tradução. O tradutor é, em suma, o novo escritor que se desvela aos olhos de quem lê, já que traduzir requer, obrigatoriamente, (re)escrever - no sentido mais amplo do vocábulo. A relação litigiosa que há entre os diversos idiomas provoca incompreensões, mal-entendidos, perversidades linguísticas que caminham para a barbárie e vulgaridade semântica (vez que a sintática é preocupação frequente durante a tradução, a maior incidência de equívocos pode ser encontrada nesta do que naquela). Assim, compreendendo que "cada língua tem seus modos de dizer", concebemos o tradutor como mais um acréscimo da fala do autor (e do narrador) de um texto, e, com isso, alcançamos novas possibilidades dentro do romance.

A trama rompe com a expectativa da individualidade. Não há conceitos ímpares e as tríades de sentido estão presentes a todo o momento; nos nomes, nos personagens, nas expressões. O narrador nos conta que a expressão “*private eye*” incomoda a Quinn,

perseguindo-o por se fazer em três vértices: o *eye* (“olho”, em inglês) significando o detetive, olho atento, observador, do qual nada pode escapar; o *eye* cujo som é o mesmo de “I” (“eu”), a pessoa cujo sujeito específico requer individualidade ao falar de si; e, por fim, o “olho físico” do escritor, que observa o mundo, tentando retirar dele o material para sua arte ou para suas reflexões. Em nada há a unicidade de concepção; antes, cada uma delas é duas, três ou múltipla. Nesse pensamento, o “*eye*”, olho, é o observador que vê não apenas no sentido físico, mas aquele que “usa” a si mesmo (o “*I*”) para ver os outros; como se o seu “*I*”, seu “eu interior”, servisse de espelho para o que vê seu olho físico, tornando cada um de nós espelhos uns dos outros. O escritor – que pode ser metaforizado pela figura do detetive, aquele que investiga, perscruta, o que vai além daquilo que é aparente, trivial – usa ainda mais esse recurso de se ver através do outro. Ele, usando sua literatura, ajusta os espelhos de acordo com as palavras, mascarando, atando e desatando nós, expondo a figura humana ao cúmulo da mesmice e da banalidade, reduzindo-nos a cópias uns dos outros.

As realidades de *Cidade de vidro* não extremamente frágeis. Como bem sugere o título, a cidade – entenda-se, as pessoas e personalidades – são, todas, de vidro, tão frágeis, que, a um simples golpe, se espatifam, fenecem. Concomitantemente, a escolha do nome indica a propriedade da transparência do vidro, que não é a coisa em si, mas reflete como se fosse, reproduzindo realidades novas, infinitas, mas não necessariamente legítimas, assim como na *Alegoria da caverna*, de Platão.

## 1.2 A lógica do caos e a tentativa de ordenamento externo

A narrativa aparentemente caótica de “Cidade de vidro” esmerila os pensamentos e ações de Quinn. Mais do que a descrição dos fatos, essa narrativa nos revela o intenso quadro mental de pensamentos de um autor que decide se fazer personagem de uma história da vida real. O fluxo de pensamentos de Quinn é governado pelo ato de caminhar. Desde o início da narração, nos é dito que na sua rotina avança durante horas pela cidade de Nova York, de maneira aleatória, sem destino, já que “*o movimento é a chave da questão, o ato de colocar um pé adiante do outro e se abandonar ao fluxo do próprio corpo.*”(p.10). Caminhar, para Quinn, é, ao mesmo tempo, uma intensa incursão a si mesmo, não necessariamente em busca de respostas, mas como tentativa de reconhecimento interior, e também a dissociação do pertencimento às origens, lugares.

A cidade de Nova York é um emaranhado de diferentes caminhos, avenidas, ruas, *boulevards*; a profusão de itinerários é grande e as possibilidades de se chegar a um determinado local por rotas distintas são quase infinitas. Cada esquina tem interação com outra parte da cidade, de maneira que a sensação que Quinn tinha durante a caminhada é a de estar perdido. Não apenas na cidade, mas também dentro de si. Paul Auster utiliza a metáfora da cidade como figuração para o pensamento, assim como René Descartes fez na segunda parte de seu *Discurso do método*. Descartes se questiona se a edificação de uma cidade por muitos engenheiros tem a mesma beleza e precisão daquela que teve poucos como artífices, da mesma maneira como é mais estável o pensamento dos que tiveram poucas influências. O uso da metáfora não se dá ao acaso. A intimidade de Paul Auster – o autor – com a literatura filosófica francesa é conhecida e a alegoria se torna perfeita quando o narrador se refere à cidade como um “labirinto de caminhos intermináveis”, tal qual o pensamento humano.

O ato de caminhar pelas ruas rompe com a “divisão interior-exterior” (Barbalho), como se Nova York e Quinn fossem um só. Andando pela cidade, ele caminhava dentro de si, descobria-se, desobrigava-se da necessidade de pensar e tornava-se, essencialmente, um olhar observador, já que tinha a sensação de não estar no mundo: “*O mundo estava fora dele, em volta, à frente, e a velocidade com que o mundo se modificava sem parar tornava impossível para Quinn deter-se em qualquer coisa por muito tempo.*”(p.11) Enxergando-se de fora, Quinn tinha a possibilidade de encarar a si mesmo, como se, ao enxergar a cidade – múltipla, desvinculada, difusa, caótica –, se desse de cara consigo mesmo em cada esquina, da mesma maneira: sendo tudo e não se detendo em nada.

Ao chegar em casa, teve a sensação familiar de vestir a roupa dos outros, como há vinte anos, quando, por não ter dinheiro, seus amigos lhe davam suas roupas para vestir. A essa ação simples – a de vestir uma roupa emprestada – vem associada outra mais complexa: a de entrar na pele do outro. Parece que há uma representação metafórica entre a roupa e a essência do ser. Melhor dizendo, como se não houvesse *a essência*, mas sim tão somente as roupas que vestimos conforme uma situação conveniente. Se o personagem ao mudar de roupas transmuta-se em outro, ao se vestir com a “roupa” do outro (por “roupa”, compreendemos o nome, personalidade ou mesmo seu uso literal), cambia-se em outro, em outros. No dia anterior, ele atendera ao telefonema, comparecera ao apartamento do então desconhecido Peter Stillman e aceitara o caso, inclusive, recebendo um cheque nominal como adiantamento.

A impostura levou Quinn a assumir uma tentativa de ordenamento das coisas, algo como o desejo de buscar uma lógica para o caos – porventura, uma provável compensação

pela desordem interna. São atitudes simples, corriqueiras, que dão certa ideia do despertencimento vivenciado por ele desde cinco anos atrás, quando sua mulher e seu filho morreram em um acidente. Talvez estivesse agindo como supunha que Auster pudesse agir naquelas situações. Entre elas, a necessidade de “*aprender a olhar o relógio com mais frequência*” (p.45). Outra, mais complexa, se desenvolve no ato de comprar um caderno para anotações, o caderno vermelho. Depois de voltar da papelaria, ele limpou a mesa, ficou nu, abriu o caderno, escreveu as iniciais de seu nome (D. Q., para Daniel Quinn) na primeira página e se pôs a iniciar as anotações no caderno. O ato de assinar seu nome verdadeiro depois de cinco anos é enigmático. Muito especialmente por todo o ritual que o cerca naquele momento, ou seja: a atitude de se despir, manter-se nu e organizar a mesa para que nela coubesse o caderno vermelho revela a iminente morte de Quinn e o nascimento de Auster. Na anotação do caderno, Quinn afirma ser essencial que se tenha plena consciência de quem se é (como numa completa aceitação da personalidade distinta) para não se diluir em outros, ou, ao menos, tentar manter a mínima suposição de seu caráter verdadeiro, para, por fim, encerrar o capítulo, escrevendo: “*Tudo que posso dizer é o seguinte: ouçam-me. Meu nome é Paul Auster. Este não é meu nome verdadeiro.*” (p. 50). A partir daquele momento, Quinn se transformara em Paul Auster, entrara em sua pele.

A ideia central de Daniel Quinn não é a faculdade de, apenas, assumir ser outro, abandonar a si mesmo e se tornar diferente, mas a perpétua mutação, de um para outro, do outro que volta ao primeiro, para uns, de muitos para nenhum. Desvela-se o autor que se faz personagem, do personagem que tem vida autônoma, independente de quem o escreveu e, assim sendo, do autor que sobrevive por meio de suas criações. O narrador esclarece um constante movimento de se pôr e se dispor do personagem que se é, levando a mutabilidade a seus extremos sem que, contudo, essa tarefa seja executada de maneira superficial, frívola. É quase como uma experiência transcendental, mística, mas reversível:

O efeito de ser Paul Auster, Quinn começara a notar, não era de todo desagradável. Embora possuísse o mesmo corpo de antes, a mesma mente, os mesmos pensamentos, tinha a impressão de que, de algum modo, ele fora retirado de dentro de si mesmo, como se não tivesse que andar para lá e para cá com o fardo da própria consciência. [...] Ao mesmo tempo, sabia que tudo era uma ilusão. [...] estava apenas fingindo e poderia voltar a ser Quinn quando bem entendesse. (p. 61)

Utilizando recursos como a homonímia, concomitância de datas, locais e fatos que relembram a vida do próprio autor, Paul Auster (que à época em que escreveu o romance

tinha a mesma faixa etária, morava no mesmo bairro do personagem e dividia com ele a profissão) constrói a sua trama, a qual sugere muito mais do que aponta.

O final da história é ainda mais extravagante. O narrador do romance se volta para si, discursando em primeira pessoa e se dizendo amigo de Auster. Anteriormente, havia sido comentado sobre o sumiço de Quinn e o narrador que, até então, se mostrava onisciente, passa a duvidar do paradeiro do protagonista, indo procurá-lo no apartamento de Stillman, junto com Paul Auster. Chegando lá, encontra o caderninho vermelho de Quinn, oferece ao amigo, que o recusa. A figura do caderno se assemelha ao recurso de afiançar a veracidade da história a partir de um manuscrito encontrado em algum lugar remoto. É algo como uma prova testemunhal de que o descrito realmente ocorreu. Apesar disso, o narrador esclarece que, no caderno, está contida parte da história e que qualquer incoerência é de sua responsabilidade. Esse trecho mantém o constante jogo entre real e ficção; o autor, ao mesmo tempo em que nos apresenta um relato inverossímil, aponta para a tentativa de comprovação da realidade através de um objeto encontrado que serviria como prova.

Nesse labirinto incansável de trilhas de coincidências, de sugestões que inspiram a autobiografia e de jogos metaficcionalis apurados, *Cidade de vidro* instaura uma tensão literária singular ao expor a fragilidade do conceito de realidade na literatura e, com ela, a fragilidade também dos sujeitos e das personalidades. Inspirado em um personagem “real” que assume a identidade de um desconhecido e se vê entre o plano da ficção e da realidade, o autor – ou autores – vão pouco a pouco descobrindo que a ficção pode ser mais palpável que o empírico e que a concretude dos fatos se delineia não pelo que se viveu, mas, sim, pelas permissões que a palavra pôde conferir ao *eu* do discurso.

## 2 AS ESCRITAS DE SI: O *CONTAR-SE* COMO FERRAMENTA DE CONSTITUIÇÃO

“...tenho medo de dizer, porque no momento em que tento falar, não só não exprimo o que sinto como o que sinto se transforma lentamente no que eu digo.”

(*Perto do coração selvagem*<sup>1</sup>)

### 2.1 Breve panorama histórico da origem das escritas de si

Muito embora outros escritores tenham se utilizado dessa modalidade de escrita para construir sua obra, Michel Foucault foi o primeiro filósofo a teorizar de forma mais completa sobre a problemática da “escrita de si” (“L’écriture de soi”). Assim ele denominou o tipo de texto que tem as vivências e impressões do próprio autor como assunto principal. Frequentemente será utilizada por ele a denominação “escritas de si” dessa maneira, ou seja, no plural, como se percebe no título do capítulo. A preferência se justifica pelo conhecimento da diversidade com que esse gênero pode se apresentar (diários, cartas, autobiografias, biografias, livros de confissão, obras autoficcionais, entre outras).

Apesar de Foucault ter apresentado já em 1983 os estudos mais aprofundados sobre o assunto, Gustav Hocke, na década de 1960 (apud Barcellos) já escrevera sobre as implicações do sujeito na narrativa. Ele atribui a origem dessa escrita aos persas (2000 a 1500 a.C.), que tinham o hábito de anotar os fatos diários “como forma de conservar tudo o que poderia ser considerado marcante para o seu tempo”. Por este motivo, Foucault a interpreta (a partir de Plutarco) com função *etopoiética*, à medida que “é um operador da transformação da verdade em *ethos*.” Tal prática foi absorvida pelo Império romano, sob a forma de “autobiografia política.” (Hocke, 1963<sup>2</sup>)

Importante lembrar que a concepção da escrita pessoal é ampla o suficiente para que encontremos apenas traços elementares nos textos dessa época em comparação com o que conhecemos hoje. Muito disso se deve à pouca definição do que se conhecia por individualidade ou subjetividade à época. Caímos na brincadeira criacionista (“Quem nasceu primeiro: o ovo ou a galinha?”) ao tentarmos analisar se a escrita pessoal surgiu pelas

<sup>1</sup> LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996

<sup>2</sup> Gustav Hocke publicou *Das europäische Tagebuch*, em 1963. As referências foram retiradas de Barcellos, 2009.

incurções do sujeito em novos saberes, através de leituras, conversas, trazendo consequências morais e éticas, pois o surgimento dessa escrita é “indissociável da consolidação do capitalismo e do mundo burguês” (Arfuch, 2010:37), ou se a própria escrita – o desejo de desvelar-se a si mesmo – instaurou a urgência do surgimento desse “gênero”. O que se sabe é que a escrita íntima é uma “necessidade cultural” (Calligaris, 1998:16), uma vez que reforça a afirmação da verdade na discussão de si.

A prática se estendeu à cultura greco-romana, permanecendo na Idade Média com os autores monásticos, cujos textos vieram colaborar com a instauração de um sujeito individual, porém ainda não desvinculado dos temas da coletividade. Um dos textos gênese da chamada “escrita de si” é *A vida de Antonio*, de Santo Antanásio. Nessa obra, o autor concebe o texto pessoal como um “par de olhos”, de maneira que “[...] não se escreve aquilo que não se teria coragem de fazer em público” (Mijola apud Arfuch, 2010:60). À época, a intenção primordial era a escrita com caráter expiatório e epifânico, de intenção disciplinadora. Enquadra-se nesse exemplo também as *Confissões* de Santo Agostinho, um “típico relato de conversão” que, apesar de contribuir firmemente com a prática de um *eu* que insiste em participar do discurso, ainda está muito distante do que se pode entender por subjetividade, vez que se encontra mais voltado à construção da “autobiografia de todo cristão” (Mijola apud Arfuch, 2010:60). Nas *Confissões*, Santo Agostinho narra as dificuldades e dúvidas que permeiam a vida dos que querem “permanecer na fé” sem, contudo, perder o caráter doutrinário e coletivo.

Citando Epícteto, Foucault concebe a escrita de si como um exercício pessoal de meditação e autoconhecimento, com o papel de “domesticar” os próprios ânimos e se autoesquadrinhar, vez que a escrita “desempenha o papel de um companheiro, ao suscitar o respeito humano e a vergonha”, pois “aquilo que os outros são para o asceta numa comunidade, sê-lo-á o caderno de notas para o solitário”. (Foucault, 1992:129). Michel Foucault tem conceitos muito particulares a respeito da escrita pessoal. Dentre eles, a divisão entre a *ethopoietique* e *hypomnematas* (“prótese mnemônica”; “memória material”) e o descredenciamento desse tipo de escrita do “rol” das escritas autógrafas. Sendo ambas escritas de uso diário, mas público, instrumento de consulta frequente, o filósofo não as considera como “escritas de si” (são os livros de contas, cadernetas individuais, registros públicos), pois, segundo ele, são pessoais, mas não “dizem de si”. Têm a intenção de registrar o ouvido, o dito, o falado, mas não se constituem como narrativas pessoais, embora sejam válidas para que se possa conhecer o *éthos* do homem à época citada: “Trata-se, não de perseguir o indizível, não de revelar o que está oculto, mas, pelo contrário, de captar o já dito; reunir

aquilo que se pôde ouvir ou ler, e isto com uma finalidade que não é nada menos que a constituição de si.” (1992: 131)

Barcellos diverge de Foucault, já que considera que tais textos se aproximam do “processo de constituição do *eu* e da identidade”. Ora, se na pretensa seleção dos fatos que outrem possa considerar relevante ou não se usa a subjetividade, não se pode negar que, de uma forma ou de outra, tais textos dizem, também, sobre quem os selecionou, de maneira que (direta ou indiretamente, na triagem dos fatos considerados importantes) há a construção do *eu*. Essa posição é da mesma natureza daquela que concebe o entendimento de que toda escrita é, de uma forma ou de outra, autobiográfica, vez que é formada por inúmeras eleições presentes naquele texto, seja no âmbito sintagmático ou paradigmático.

Já na Grécia antiga se considerava a prática do cuidado de si, mas o foco principal se dava na “natureza humana em geral” (apud Barcellos), não partindo da subjetividade, da individualidade, mas, sim, do conjunto. O período renascentista nos ofereceu a mais próxima concepção da “literatura da subjetividade” (idem). A partir dele, cria-se a imagem do *eu* vista como ser particular, individual, o que deu suporte para o surgimento do diário íntimo. A França absolutista pretendeu abafar os *Ensaïos* de Montaigne e toda sua carga de expressividade individual através do regime de Luís XIV que condenava qualquer prática em torno do culto de si, por ser um regime teocêntrico e concentrado na figura do rei.

A chegada do Iluminismo trouxe à tona as escritas pessoais, antes representativas do caráter confessional e religioso. Elas retornam ao “eu” como tema central, provocando uma sondagem nas instâncias mais íntimas do indivíduo. Hocke cita os principais pilares históricos que fundaram esse tipo de escrita: “Le moi s’affirmait dans sa spécificité absolue. La Révolution française, la Déclaration des droits humains avaient amené un bouleversement radical de la conscience de soi.”

Na escrita feminina, a vertente confessional assume novas características pela incorporação de assuntos pessoais, mas direcionada claramente para a interação pública e social, retratando temas que passam pela vida doméstica – criados, maridos e filhos –, porém sem ignorar a esfera social e política. Apesar do histórico papel secundário feminino e da pretensa “alienação” no que diz respeito aos temas exteriores à vida doméstica, percebe-se nesses relatos um “Senso acurado de observação [...], mas ainda recalcitrante em termos de confissões e segredos.” (idem) Exemplo desta última afirmação é a completa ausência da abordagem dos temas sexuais e eróticos nessa fase.

Segundo Heyden-Rynsch, a escrita diarística é “fenômeno tipicamente europeu, pela conjuntura de formação da individualidade presente nesse continente”. A formação da sociedade europeia tem caráter mais propenso ao individualismo e, apesar de o hábito do isolamento e do silêncio (inerentes à prática da escrita de si) serem um “estado até então não habitual” (Arfuch, 2010:40), é esse o continente em que mais desponta a percepção da singularidade, elemento absolutamente alheio às civilizações orientais e indígenas, largamente concentradas na coletividade.

A prática da escrita de si exige colocar-se no texto, exercer a personalidade, o gênio, expor-se; há a necessidade de se construir e se desconstruir para que a escrita forme o novo que virá. E esse novo é o elemento construtor, indispensável ao próprio texto. Diferentemente de Santo Agostinho, as *Confissões* de Rousseau inauguram a prática da escrita autorreferencial. O *eu* não é somente quem “fala” dentro do texto, mas aquele que pensa, hesita e vai se constituindo pelo ato da escrita (Bakhtin, 2003). Soa como se não houvesse a existência desse alguém “prévio”, mas sim a de um *ser* que se vai moldando pelo ato criativo. Ou, ainda, uma existência anterior – fragmentada e puída – que se vai pondo em *devir*, reforçando a natureza pragmática da escrita.

Não há referência externa para a construção do texto; a referência é a si mesmo. O autor elabora um texto no qual sua vida e suas memórias são matéria contingente. Rousseau se sabe pioneiro em sua empreitada de retratar não o homem “em geral”, mas a si mesmo, dispondo de toda sua singularidade. E é na originalidade da proposta de buscar o retrato do homem “único” que ele assume a autonomia de poder se dirigir a Deus, atuando, ao mesmo tempo, como testemunha e réu. Dialogando em confronto direto com o divino, Rousseau destrói o caráter iconoclasta da confissão – tida como sacramento restrito ao ambiente eclesiástico e mediado pela figura do padre – e a condição religiosa ou epifânica da relação homem-Deus.

As *Confissões* oferecem ao leitor a visão da alteridade de que trata a escrita pessoal. Ao se revelar ao olhar do outro, o autor deixa de ser ele mesmo e permite a quem lê que o conceba pelas suas próprias tintas, tornando-o outro. Ciente desse frenético *devir*, Rousseau declara: “Je ne vaux pas mieux, au moins je suis autre.”

Ao tratar sobre a escrita diarística, Pierre Pachet a considera como instrumento para avaliar os “estados meteorológicos da alma humana”, de modo que chega a chamá-los de “barômetros da alma”. Além disso, seus estudos apontam para o retorno ao ideário cristão no que diz respeito à escrita de si, pois, segundo ele, esta é um potente elemento de autoexame e aperfeiçoamento moral.

Embora, em linhas gerais, a escrita pessoal seja associada ao desvelamento da personalidade de seu autor e, portanto, dotada do caráter verídico, nela é frequente a tensão contar *x* ocultar. Ambos os estados se sobrepõem no texto tal qual em uma arena (Lejeune). O que não é dito pode ser sugerido e o leitor não está de posse das respostas para todas as questões suscitadas pelo texto. Dessa maneira, ele vai preenchendo as lacunas, completando o que falta, ignorando as possíveis incoerências em nome do “pacto autobiográfico”. Para Lejeune, a verdade autobiográfica não está inserida no texto em si, mas na decisão que o leitor assume ao adotar o relato como verdadeiro. No pacto autobiográfico, o silêncio não apenas é resolvível como desejável, já que se torna “valioso por ser eloquente”. (Lejeune, 2008:58). Através do pacto, o leitor cumpre seu papel ao atribuir ao relato um sujeito agente, real, em conformidade com as informações de que dispõe *a priori*. Essas referências são de cunho extratextual e não pertencem diretamente ao campo do lido, mas do sabido.

A exemplo dos argumentos de Foucault, os gêneros autobiográficos interagem com a *persona* do narrador à medida que podem ser vistos como próteses da memória, registrando a experimentação do que se poderia ter vivido. Quando lidamos tão somente com a possibilidade do que se viveu, entendemos esse tipo de escrita também como um conjunto de ações performáticas, nas quais o sujeito – autorreferencial e centrado em suas percepções – limita-se a representar suas vivências tingindo-as com as tintas que lhe convier. Essa via de trânsito do privado para o público tanto pode ser um real desnudamento através da escrita quanto “apenas um acontecimento textual”. Sobre essa vertente, trataremos mais adiante.

## **2.2 O Filho Eterno: resgate autobiográfico ou construção autoficcional?**

“O novo romance de Cristóvão Tezza é uma exposição emocional e tocante.” O comentário de Cadão Volpato está presente na contracapa da 10ª edição do romance *O Filho Eterno*. Pelo que se observa, Cadão engrossa o grupo dos que, exageradamente, chegam a refutar a classificação de “romance” para o texto, acreditando-o fortemente autobiográfico. E é partindo desse princípio que o jornalista tece seu comentário que, querendo ou não, irá sugerir ao leitor a atentar para as concomitâncias entre a vida do autor e sua obra. Tezza tem um filho portador da síndrome de Down. Não sem razão, seu nome (também) é Felipe. Ainda assim, *O Filho Eterno* vai muito além do clichê imediato da associação vida e obra, na famigerada busca por justificar a segunda em virtude da primeira. O texto é denso, complexo, circula longe do extremismo de uma revolta cega contra um destino que lhe foi mau; transita

pela confusão e a decepção de alguém que ainda nem se acostumou à sua nova condição de pai e tem de se deparar com a inexorável condição de pai de um filho com síndrome de Down.

Como citamos anteriormente, “o pacto autobiográfico” (Lejeune) implica a identificação do personagem com a vivência pessoal daquele que escreve o texto, seu autor. Entretanto, Lejeune sustenta a teoria da “coincidência” entre as duas vidas – a do autor e do personagem –, já que o primeiro apenas faz “o relato retrospectivo em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, acentuando sua vida individual, particularmente a história de sua personalidade” (Lejeune, 1975:14). A tarefa de associar (ou não) essas duas “existências autônomas” é do leitor, através de um entrecruzamento de informações, sua mundivivência e conhecimento prévio (se houver) da trajetória daquele que supostamente diz “eu”. O que corresponde a dizer que a identidade presente no romance é difusa.

Tezza não fala sobre ele mesmo. As edições anteriores do livro traziam uma epígrafe em que o autor esclarecia que aquele relato era parte constituinte de suas memórias. Não se sabe a razão, mas nas últimas tiragens do romance esse pré-texto foi retirado. Difícil saber o motivo, mas é inegável que a ausência desse “esclarecimento” aumenta o interesse pelo tratamento do tema por ele mesmo; faz com que este vá muito além dos queixumes de decepções existenciais e do interesse folhetinesco que leva a um movimento de leitura rasteira, vazia, inspirada pela curiosidade do leitor e suas impressões particulares. A perda da epígrafe abandona o pessoalismo e eleva as discussões para a categoria do “universal”; não obstante, reforça o enigma que instiga a fronteira entre transposição memorialística e autoficção.

A interpretação de quem é Tezza o “eu” dessa enunciação fica a cargo de quem o lê, de quem tem informações anteriores sobre aquele suposto *eu* que se manifesta no discurso. Essa referencialidade é mais “colada” ao leitor partícipe do pacto do que necessariamente a quem escreve, dado que o pacto é um contrato “de identidade selado pelo nome próprio”. E para esse “eu” que se manifesta no texto não cabe atribuir uma existência fidedigna que possa afiançar ao leitor que esteja de “posse” da individualidade do autor. Este só se revela àquele na dimensão de sua escrita e no que esta lhe permitir se retratar: “O autor não é uma pessoa. É uma pessoa que escreve e publica. Em cima do muro entre o fora do texto e o texto, é a linha de contato entre os dois.” (Lejeune, 1975:23)

Assim como no caso de *O Filho Eterno*, é impossível dissociar as autoescritas das definições de experiência e de vivência pessoal. O vocábulo *experiência* é de origem latina (*ex-periri*) e traz noção de “conhecer”, “provar”, “viver”. Embora esses termos sejam frequentemente arrolados como sinônimos, Walter Benjamin discute a separação entre

*experiência (Erfahrung)* e *vivência (Erlebnis)*. Segundo ele, a primeira é a experiência real, experimentada e absorvida, todavia, sem uma ação racional, consciente que lhe confira forma, compreensão, que lhe permita a possibilidade de encontrar “restos” depois de passada. A *erfahrung* é tão somente a travessia que nos impinge a caminhar, sem uma consciência metódica do ato em si. A *erlebnis* pode ser compreendida como a problematização do fato e sua sistematização para a motivação da escrita. O que equivale a dizer que a experiência por si mesma não é o bastante para a alavancada de um processo de construção da literatura pessoal. O evento trazido pela *erfahrung* pode ou não ser transvalorado para a *erlebnis* a fim de se constituir em uma proposta de escrita esquematizada. Esses são dois mecanismos de percursos mentais que mostram haver nesse tipo de escrita muito mais do que divagações e interpretações memorialísticas. Não obstante sabermos o tanto de si que o autor transpassa para a literatura testemunhal, é válido compreender que ela é feita de um engendrado sistema de base.

Na introdução sobre a escrita de si, discutimos os fundamentos pelos quais ela pode ser desencadeada. A rigor, talvez a que mais reúna “adeptos” seja a que instaura o caráter “terapêutico” da escrita autobiográfica. Na *Autobiographie* de Sor Juana de los Angeles, madre superiora do Convento das Ursulinas de Loudun (comuna francesa localizada ao sudoeste de Paris), datada de 1644, ela declara que a escrita lhe teria sido recomendada como combate às possessões de que era acometida. Foi-lhe dito que escrever a curaria, à medida que lhe traria de volta o “exercício do autocontrole e a captura desse *eu* extraviado em forças obscuras.” (Arfuch, 2010:43). Essa visão compreende a escrita como dotada de um poder potencialmente curativo das mazelas humanas. Tal concepção pode ser levantada como hipótese que justificaria o desejo de Tezza utilizar esse tema como material para seu romance. Se o texto autógrafa é ferramenta de autoexame, sua construção talvez seja uma das mais ricas possibilidades de análise ontológica.

O *eu* do texto de Tezza circula pelos sujeitos de representações mais ambivalentes na literatura: o sujeito empírico, o personagem, o narrador e o autor. Não se pode afirmar que (no romance) qualquer um deles tenha correspondência nem que se formem pares nesse jogo narrativo. O labirinto se torna ainda mais intrincado quando sabemos que o personagem-narrador é, também, escritor de livros. As referências, apesar de flagrantes, não podem ser tomadas como imediatas, visto que, se assim entendermos, julgaremos a dependência da exterioridade factual para a construção narrativa; algo como se a literatura carecesse de algo para além de si mesmo (algum elemento sabidamente de natureza empírica) que lhe dê forma. Entendemos que a escrita de si constrói, por ela mesma, um caráter narrativo que tem

autonomia e existência próprias; este sujeito independe de uma verdade referencial que lhe confira crédito. Indo ao cerne da questão, ainda que possamos associar a “realidade” aos fatos da enunciação, é a linguagem – e não uma verdade *apriorística* – a responsável pela instauração da realidade, como destaca Benveniste: “É em e pela linguagem que o homem se constitui como sujeito, porque só a linguagem funda na realidade, na sua realidade, que é a do ser, o conceito de ‘ego’”. (Benveniste apud Arfuch).

Se não temos qualquer dúvida de que Tezza pôs a si mesmo em seu romance – de maneira direta ou indireta, vez que todo texto, autobiográfico ou não, carrega consigo muito de seu autor –, é preciso compreender a posição limítrofe da narrativa pessoal, já que “recriar um processo, baseando-se na sua existência, não é o mesmo que vivê-lo.” (Costa Lima, 1969: 19). Dando continuidade ao raciocínio de Costa Lima, o processo criacional literário inspira mecanismos e habilidades muito próprios, quase totalmente encerrados na singularidade literária, que é autossuficiente. Não basta ao autor apenas a transposição verbal de um processo histórico ou de um testemunho que se baseia na vida como vínculo. A narrativa depende da palavra, que é ambígua, dotada de valorações diversas e entrecruzamentos sintáticos. Comparada ao “suplicio do mestre”, como escrevera Olavo Bilac em “A um poeta”, a atividade poético-literária, que tem a *palavra* como alicerce, se resigna às suas intransigências e busca romper a fronteira do indizível, do irrepresentável. Nos momentos em que a palavra se mostra centrada em si mesma, vez que a linguagem só pode falar dela mesma (Duque-Estrada, 2009:19), ou inflexível, é preciso que o autor retome “sua observação sobre o mundo.” (Costa Lima, op. cit.). Destarte, há a desmistificação do autor que supunha ser “o proprietário” da palavra, aquele que fala, para uma nova compreensão de que a linguagem é quem fala por si mesma através de uma impessoalidade prévia (...)” e consegue “atingir aquele ponto em que só a linguagem atua, “performa”, e não “eu”” (Barthes, 2004:185)

O protagonista de Tezza se vê enredado mesmo durante o parto num jogo mimético de representações sociais que não condizem com seu ânimo interior. A hesitação sobre como deveria se comportar, a intensa preocupação com futilidades (o cuidado com o para-lamas do Fusca) e a dúvida ao preencher o campo “profissão” na ficha hospitalar, deverão ser suplantados por uma encenação apropriada àquele momento. A figura “magra e semovente”, o “alguém provisório” a partir dali carecia de assumir o posto de pai, de provedor e, para tanto, dá início a uma representação teatral da austeridade de um homem em sua posição:

Como o diretor de urna peça de teatro indicando ao ator os pontos da cena: sinta-se assim; mova-se até ali; sorria. Veja como você tira o cigarro da

carteira, sentado sozinho neste banco azul, enquanto aguarda a vinda do seu filho. Cruze as pernas. Pense: você não quis acompanhar o parto. (p. 13)

O pai está ciente de que todos ali desempenham gestos performáticos, não naturais. O uso dos “títulos sociais” é mais uma das marcas de performance a que o autor se refere. Tezza não atribui nome a nenhum dos personagens, senão a Felipe. Todos os outros são “o pai”, “a mãe”, “a filha”, “a mulher”, “a irmã”. O narrador só se refere a Felipe como “o filho” na construção semântica de oposição à figura do “pai”, nos embates existenciais de que trata o romance. Essa analogia pode ser estendida à própria literatura memorialística, em que fatos “relembrados” podem ser tão somente atos performativos e criação de “ficções verbais”:

É um papel que representamos, o pai angustiado, a mãe feliz, a criança chorando, o médico sorridente, o vulto desconhecido que surge do nada e nos dá parabéns, a vertigem de um tempo que, agora, se acelera em desespero, tudo girando veloz e inapelavelmente em torno de um bebê, para só estacionar alguns anos depois – às vezes nunca. Há um cenário inteiro montado para o papel, e nele deve-se demonstrar felicidade. Orgulho, também. Ele merecera respeito. Há um dicionário inteiro de frases adequadas para o nascimento.” (p. 10)

Schechner conceitua *performance* como “toda atividade feita por um indivíduo ou grupo na presença de e para outro indivíduo ou grupo” (apud Klinger, 2007:54) e essas ações é que garantem a identidade dos atores e que fazem com que haja certa estabilidade em meio ao caos. Pelo reconhecimento da falência de controlar o incontrolável (as situações do parto e do nascimento, embora possam ser assistidos por um profissional, por sua natureza latente ainda fogem da previsibilidade e da expectativa de controle de quem quer que seja), cada um assume seu papel na busca de ordenar o que está além da esfera do humano, do razoável. Assim, se tenta ordenar o imponderável como se para não abrir lugar ao imprevisível.

O constante fluxo de pensamentos no qual o “Pai” está inserido dá abertura para divagações sobre a relativização das figuras, dos sentimentos e, por conseguinte, de si mesmo. Ainda que o narrador ignorasse o fato à época, a digressão sobre o que é um filho se revela quase como uma premonição catastrófica da atividade paterna, que o surpreendeu como uma ideia de filho absolutamente diferente do esperado: “Um filho é a ideia de um filho; uma mulher é a ideia de uma mulher. Às vezes as coisas coincidem com a ideia que fazemos delas; às vezes não.”, distinguindo veementemente o que se pode chamar de “a realidade dos fatos” da conjectura e do plano das ideias, situando-os em polos paralelos.

O narrador lida com a crueza dos fatos, demonstrando, se não um rancor, a acidez presente na decepção, que traz um gosto amargo à boca dos que foram atraídos pelo acaso. A tentativa de ordenar a vida através da performance falhou, restando apenas a decepção pela situação que fugiu à regra, contrariando o “script” que deveria ter sido mantido. A sistematização das informações e dos processos pelos quais teria que passar após o nascimento (especialmente a necessária “explicação” da condição do menino aos amigos, que justificava uma pesquisa na enciclopédia) refletem a torrente de pensamentos, tentativas de organização e arrolamento diante de um estado completo de desordem interna, emocional. A ironia com que trata a si mesmo e ao mundo se revela em pensamentos desconexos e ordinários que não têm relação direta com o problema em questão. Pode-se crer que o fluxo de pensamento pelo qual o autor se deixa levar (transita entre a aparência do Príncipe Charles e os conhecimentos baratos de enciclopédia de bolso) seja a válvula necessária para a absorção do fato.

A narrativa crua e a fereza na escolha vocabular dão ao romance uma natureza de acerto de contas entre o pai e o filho. E, de maneira menos intensa, mas não menos dramática, entre o homem e todos aqueles que o cercam: a mãe – que determinadas vezes assegura ser a responsável por lhe dar um filho mongoloide; os amigos – que o constroem ao sentirem pena deles, ainda que através do olhar, por gerar uma criança com síndrome de Down; e muito especialmente ao “filho”, que vê como figura intrusa em sua vida, absurdamente deslocado e presença constante da necessidade de adaptação (de ambos), dependência eterna e do “fracasso” genético. O narrador não demonstra qualquer constrangimento ao chamar o filho de “pequeno monstro”, “aberração cromossômica” ou coisa do gênero. Há a urgência do dizer e nenhum pudor ou remorso nisso. As palavras escolhidas não são usadas com cinismo ou irritação, mas refletem o movimento de se desdobrar em outro e ver a situação com a mesma frieza e falta de escrúpulos que um *outro eu* veria.

Em certos momentos, o relato se aproxima bastante da maldade cotidiana que comenta o “defeito” alheio sem qualquer piedade ou complacência quando o detentor do defeito não está por perto. O pai sai de si mesmo e não se vale da autopiedade nem de expressões eufemísticas para falar sobre o filho. Ele destaca todos os entraves sociais e pessoais que serão trazidos pela chegada de uma criança com necessidades especiais e o reflexo desses cuidados na rotina familiar. Tudo isso sem cair no sentimentalismo exacerbado nem na apelação melodramática. A figura do filho é ferida cálida, uma imposição de alguém que se faz presente, exige adaptações para si e para todo o universo que o cerca. Olhando para a criança, percebe que “a contingência do ser é um fato” (p. 49) do qual não se pode fugir.

### 2.3 O romance *Nove Noites* e o universo da autoficção

Ainda que de forma diferente à de *Cidade de vidro* (todavia ainda sob o viés da autoficção), observaremos como se desenrola o tema da autoficção no romance *Nove Noites*, de Bernardo de Carvalho. A trama gira em torno das reflexões de um jornalista que decide morar numa aldeia Krahô, na região do Xingu, estado do Tocantins, a fim de desvendar a morte de um jovem antropólogo americano, morto anos antes.

A história da morte é verídica. Carvalho soube dela através de uma reportagem da *Folha de São Paulo* que citava o suicídio de Buell Quain, promissor antropólogo de 27 anos que morava naquela região realizando pesquisas com a tribo Krahô. Quain, sem motivo aparente, se retalhou e se enforcou diante de vários índios que o acompanhavam de volta à cidade para que tomasse o avião para o estado da Carolina, em 1939.

Partindo de um fato praticamente desconhecido por grande parte da população, Carvalho constrói seu romance mesclando realidade e ficção, misturando-se à trama e tornando impossível descobrir quais elementos pertencem à “categoria” dos fatos e quais são pura ficção. Enquanto Tezza utilizou a “egoescrita” para fiar as teias de seu romance, cuja motivação parte de dentro para fora, Carvalho fez o caminho inverso. Para a “confeção” da obra, pesquisou fontes e jornais da época sem, contudo, encontrar solução efetiva para o caso. O material principal para a construção do romance são as cartas de Quain, depoimentos registrados e uma entrevista com um companheiro de pesquisa com quem o antropólogo conversou e trocou experiências ao longo de nove noites – daí o título. Apesar de tentar conferir certa motivação jornalística ao romance, nada há de certeza nele senão o fato da morte do jovem antropólogo. Assim, a partir de um fato exterior, ele constrói a trama para, em seguida, incursionar por seus meandros. Obviamente, não podemos supor que esse processo de fato ocorra com a regularidade descrita, já que, de forma caótica e aleatória, autor, tema, memórias, personagem e realidade se encontram pulverizados de maneira desordenada na produção das autoescritas. Ademais, é necessário ressaltar a dificuldade de mensurar o “nível de autenticidade” do relato das cartas de Buell Quain. Como sabemos, esse tipo de texto oferece indicações muito pessoais e subjetivas quanto aos fatos e se concentra muito mais fortemente nas impressões particulares do indivíduo que as escreve. Na carta ainda cabe a simulação de fatos e histórias e a performance

Na orelha do livro, há uma foto de Bernardo de Carvalho, quando menino, de mãos dadas a um índio, no Xingu. Assim como o narrador da história, o autor, quando criança,

visitava aquela região, no estado do Tocantins, na companhia de seu pai, que era proprietário de terras. Assim, é feita uma ponte entre o antropólogo Quain, o narrador da história e o próprio autor, criando uma teia de sujeitos envolvidos por um passado comum. Fica impossível dissociar ficção, autoficção e autobiografia:

Buell Quain também havia acompanhado o pai em viagens de negócios (...) Mas se para Quain, que saía do Meio-Oeste para a civilização, o exótico foi logo associado a uma espécie de paraíso (...) para mim as viagens com o meu pai proporcionaram antes de mais nada uma visão e uma consciência do exótico como parte do inferno. (p.64)

Inexoravelmente tudo que se refere à vivência “real” da infância fica relegado ao campo da memória – campo este altamente permeável à ficção, uma vez que, consciente ou inconscientemente, as lembranças, com o passar do tempo, vão se esmaecendo e, à mesma medida, vão tendo seus vazios “preenchidos” com impressões pessoais, sentimentos a respeito do que “se pensou” (ou se imaginou) ter vivenciado, ou seja, reminiscências puramente ficcionais que não têm relação de veracidade com o que de fato ocorreu. Dessa maneira, ao invés do jogo de desaparecimento/aparecimento do autor, semelhante ao *fort-da*, o que se vê é um autor que faz questão de se manter sempre presente na obra, atrelado a ela, a todo instante mostrando sua voz, confirmando o que Klinger denomina de “o retorno do autor” (2007:36) na literatura contemporânea.

*Nove noites*, confirmando a expectativa autoficcional, cuida das construções e desconstruções do sujeito individual, expandindo a voz autorreferencial que fala e discute sobre si, transpondo os limites entre público e o privado, todavia sem a promessa ousada da “fidelidade absoluta” a respeito do que irá contar. Há, tão somente, “pistas” que nada esclarecem – afinal, não estão ali com essa função. Esse “eu” tem a plena consciência de um “outro” a quem seu discurso se destina. As “pistas” têm o objetivo de instigar o outro, fazê-lo adentrar na trama sem certezas, apenas impressões que, ao término do romance, não serão nem desmentidas nem confirmadas. A necessidade de construção dessa imagem explicita as expectativas que se tem do homem na sociedade. A este passo, ele deve lidar com a criação de uma imagem de si, talhada por ele mesmo (como os outros o veem); a imagem de si para si mesmo (sua autoimagem); a consequência da criação da imagem dele para os outros, sobre os outros e sobre ele mesmo.

Ao representar a imagem de Buell, Carvalho visa explicar a drástica atitude do suicídio como solução encontrada para aquele que vive na condição de estrangeiro permanente. A partir das cartas escritas pelo antropólogo, o autor pôde construir uma figura com o que considerou “mais real” de Buell Quain e experimentar sua angústia quanto à

expectativa da volta para casa, o embate com seu cotidiano fora da aldeia e suas más expectativas quanto o porvir. Sobretudo, sua decepção não era com o que estava fora de si, mas o desalento se dá pelo que pode ver dentro. Estar fora de sua terra natal é, segundo Carvalho, uma tentativa desesperada de se voltar para si mesmo, alcançar certo grau de autoconhecimento. Quain traçava rota parecida à de Daniel Quinn, de *Cidade de vidro*, quando indica o caminhar como ferramenta essencial para buscar aquilo que não se encontra em si mesmo – assim, o ato de estar em trânsito (entenda-se aqui o caminhar e o viajar) implica realizar incursões diretas para dentro de si, explorando alhures a partir do que falta “dentro”. É como uma tentativa de (re)captura desse *eu* não presente em parte alguma:

Ele, ao contrário de outros, vivia fora de si. Via-se como um estrangeiro e, ao viajar, procurava apenas voltar para dentro de si, de onde não estaria mais condenado a se ver. Sua fuga foi o resultado do seu fracasso. De certo modo, ele se matou para sumir do seu campo de visão, para deixar de se ver. (Carvalho, 2002:112).

### 3 A CRIAÇÃO LITERÁRIA E AS DISCUSSÕES SOBRE ALTERIDADE: REFLEXÕES SOBRE A MORTE EM VENEZA

“Longe de mim em mim existo  
À parte de quem sou,  
A sombra e o movimento em que consisto.”  
(Pessoa)

O que inquieta Gustav Von Aschenbach, protagonista de *A morte em Veneza*, de Thomas Mann, é o que se pode denominar “coerência artística”. O personagem principal do romance é um renomado professor de arte de uma das maiores universidades do mundo, mas, apesar disso, nutre o desejo insaciável de alcançar o inaudito. Para ele, seus prêmios e deferências não bastam. Sua vida está tomada por uma crise pessoal e criativa fazendo com que entre em questionamento a respeito de si e seus “métodos” criativos. Aschenbach é impulsionado por uma busca de sentido para sua vida e sua carreira, o que o leva a viajar sem destino certo, como se à procura de algo ainda inominado, mas vital à sua sobrevivência. Todo o enredo do romance se direciona para uma discussão interna sobre os processos de criação artística.

Embora o trabalho de Aschenbach fosse reverenciado por toda a comunidade intelectual – merecendo, assim, os louros da Academia –, o próprio personagem se mostra carente de entusiasmo, de energia e mais condicionado pela “inteligente administração e arrebato da vontade”. O que tem à vista são seus hábitos metódicos, comportamento regrado e uma rotina rígida. Fazia parte da “sociedade” como membro ativo, cumpridor de deveres, embora conservasse consigo, ainda que intimamente, a consciência de que “a essência e a natureza íntima do talento era a insaciabilidade”. (Kangussu, 2006:10)

Um dos assuntos mais recorrentes quando tratamos de obras de arte são os processos criacionais empregados. São empregadas frequentemente concepções bastante distintas. Há os que creem no processo criativo como fruto do efetivo *trabalho* do artista – assemelhando-se, por vezes, a um “esforço” empregado em prol do fazer arte. Uma faculdade, um saber especializado que Platão denomina *epistême*, ou seja, um trabalho protocolar, racional, que exige técnica apurada e intenções bastante definidas em relação ao seu “produto final”.

Eu não acredito em inspiração e nem sou poeta inspirado. O ato de criação para mim é intelectual. Minha poesia trabalha a criação e a construção. Acredito na expiração. Na composição de um poema, primeiro me ocorre um tema e eu tomo nota. Depois vou estudando-o e desenvolvendo-o. Nunca escrevi um poema inspirado, soprado pelo Espírito Santo. Isso eu não sei o que é... (Melo Neto, 2007, p. 139).

A visão que se opõe à do poeta João Cabral de Melo Neto enfatiza a *inspiração* como mola propulsora do processo criativo. Nesta, como explica Platão, o poeta é inspirado pelas musas. É delas que vem o *elã* artístico, o engenho que faz a arte sair do campo imaterial para o mundo físico. Em *Íon*, Platão faz a representação de um diálogo entre Sócrates e Íon. Através da dialética, pode-se compreender – embora com severos traços de dúvida – a prevalência deste processo criativo sobre aquele. Platão reconhece a possibilidade da ação da *theía dýnamis* (força divina) como algo semelhante a um movimento dionisíaco para a concepção da obra. O elemento essencial à criação artística não se concentra na racionalidade, técnica ou senso apurado das técnicas da poesia. O filósofo levanta a impossibilidade de criação sem que se esteja tomado pelo êxtase poético. Isso significa dizer que, para poder criar, o poeta precisa transmutar-se em outro, dar vazão à alteridade e permitir-se estar fora de si no mais alto grau. É dessa segunda concepção que trataremos neste capítulo, uma vez que é ela que nos possibilita a discussão das nuances possíveis de alteridade do sujeito.

### 3.1 Alteridade em *A morte em Veneza*

Renegando o conforto da estabilidade artística, o protagonista de *A morte em Veneza* viaja em busca da experiência do arrebatamento, mesmo sabendo que a moeda de troca que garantia sua segurança profissional poderia ser abalada. Deixar-se levar poderia significar ir ao encontro do êxtase, do delírio e da entrega ao impulso erótico, mas também, por conseguinte, à queda e posterior ruína perante a rígida sociedade burguesa. Não havia, pois, interesse na retratação da realidade; antes, a intenção era alimentar-se do desejo de fruição. E, assim, a magia de Veneza entra pelos seus poros, por sua mente, “contaminando-o”, inebriando sua percepção e guiando seus sentidos. Ao encontrar Tadzio, adolescente de aparência andrógina que atua na trama como a representação física do belo, experiencia uma paixão assexual nunca concretizada, mas que o impele a uma escrita exultante, impetuosa. A partir do contato com o menino, encontrou lugar para o abandono da técnica. O laboro apurado da escrita artística foi renegado e substituído pela possibilidade de uma arte de elaboração deleitosa, quimérica, desvinculada do método. Aschenbach acreditava no impulso do Eros na sua criação e esta, assim, era convertida não em atividade material, mas em um substrato espiritual, ritualístico que produzia uma matéria sacrossanta – o produto artístico.

Todavia, o êxtase causado pela criação “inspirada”, ao mesmo tempo em que salva, também envenena a alma do artista, tal qual o beijo da morte – sublime, mas responsável pela ruína. O protagonista de Thomas Mann, quando se entrega ao fazer poético inspirado, por fim, encontra o gozo literário, desfrutando das palavras, como se bebendo-as aos poucos e agradando-se de seu sabor: “Nunca sentira mais doce o prazer da escrita, nunca soubera que Eros estava assim na palavra” (p. 81), mas, também, se expõe ao aniquilamento. Marcuse faz-nos crer que a infelicidade de Aschenbach é ferramenta de redenção de seu “criador”, Thomas Mann, como se escrever sobre a alienação artística do personagem pudesse livrar Mann de sua própria alienação pessoal e sua escrita, assim, pudesse redimi-lo de um fim parecido ao de seu personagem. A reflexão de Marcuse nos lança, novamente, no labirinto indefinível de questões que cercam as motivações do autor com sua obra.

O sentimento idealizado do professor Aschenbach pelo polaco Tadzio se assemelha ao arrebatamento de consciência do ébrio e revela a obsessão de um escritor que busca atingir a perfeição através de sua obra. Porém, não a perfeição medida, harmônica e disciplinada de suas pesquisas na Universidade de Munich, mas, sim, o arrebatamento de sentidos na procura pelo belo, mas com vistas no transcendente. A necessidade de alcançar a beleza surge por ser ele mesmo um homem de hábitos regulares, métodos precisos e vida regrada. Com a morte da esposa e o fastio no trabalho, Gustav adota a possibilidade de *outrar-se*: sair de si e abandonar-se aos sentimentos instintivos em uma cidade diferente, “longe de si”, permitindo as vontades do “impulso”, do “espinho natural” (p. 99) presente na alma de todo grande talento, como assinala o protagonista. Segundo ele, a genialidade do artista vem acompanhada de uma “inclinação para desfigurar-se em estranho e grotesco” (p. 108), ou seja, a faculdade de se distanciar de si mesmo para dar vida à criação.

As discussões mais significativas sobre o processo de criação pelo entusiasmo são relatadas por Platão em *Íon*. Dialeticamente, Platão inquire Íon a respeito da origem da motivação, do entusiasmo do poeta no processo de criação artística. Ferraz (1999:48) discorre sobre o assunto, esclarecendo o interesse de Sócrates em valorizar a criação artística pelo *logos* racional e filosófico ao direcionar as perguntas a Íon. Este não consegue fugir das armadilhas retóricas do primeiro, uma vez que era dotado apenas do talento raso de interpretar a obra de outros poetas, de maneira que poderia ser classificado como *rapsodo*, ou seja, um intérprete de segunda categoria, uma vez que copia os já imitadores, vez que, nessa concepção, o poeta é o encarregado de retratar aquilo que passa na natureza; tem a função de "copiar", mas inspirado pelas musas a partir do que se vê no mundo das ideias. Ao tratar sobre

os poetas líricos, Sócrates destaca a importância de se estar “tomado” para a produção da criação artística:

os bons poetas líricos, tal como os Coribantes não dançam senão quando estão fora de si, também os poetas líricos não estão em si quando compõem esses belos poemas; mas, logo que entram na harmonia e no ritmo, são transformados e possuídos como as Bacantes que, quando estão possuídas, bebem nos rios o leite e o mel, mas não, quando estão na sua razão, e é assim a alma dos poetas líricos, segundo eles dizem. [...] o poeta é uma coisa leve, alada, sagrada, e não pode criar antes de sentir a inspiração, de estar fora de si e de perder o uso da razão. Enquanto não receber este dom divino, nenhum ser humano é capaz de fazer versos ou de proferir oráculos. (PLATÃO, 1988, p. 51).

Segundo o pensamento platônico, nenhum poeta bom pode existir sem estar “tomado”, reforçando a validade da alteridade para o fazer artístico. Ao se fazer outro, o poeta sai de si, experimenta o alheio e vive sensações fora de seu estado comum. Ele sabe-se outro e vive como se estivesse em outra pele, pertencente à outra natureza. A alteridade do poeta caminha para além de si próprio, levantando possibilidades de escrita, de vivências ímpares e diversas do poeta “ele mesmo”.

É que esse dom que tu tens de falar sobre Homero não é uma arte, como disse ainda agora, mas uma força divina, que te move, tal como a pedra a que Eurípedes chamou de Magnésia e que a maior parte das pessoas chama pedra de Heracleia. [...] Assim, também a Musa inspira ela própria e, através destes inspirados, forma-se uma cadeia, experimentando outros o entusiasmo. Na verdade, todos os poetas épicos, os bons poetas, não é por efeito de arte, mas porque são inspirados e possuídos, que eles compõem todos esses belos poemas; [...]. (PLATÃO, 1988, p. 49-51).

Como já comentado, o recurso da “outridade poética” é presente desde a Antiguidade, onde Homero canta com múltiplas vozes, sem nem mesmo se saber se, de fato, alguma delas pertence a ele mesmo. A *Ilíada*, poema épico grego, apesar de ter toda sua memória literária apontada para Homero, teria sido composta por muitos e nenhum homem em particular, visto que seus relatos partem da cultura oral de povos antigos. Essa relação de não individualidade é inerente à poesia épica, que sobrevive pelo relato da coletividade sem jamais decair ao âmbito da particularidade. Marcuse explicita que o épico é o texto simbólico das construções sociais de toda uma comunidade, enquanto o romance é a representação imediata da alienação do indivíduo. Segundo Lukács, o verso épico “ordena a totalidade da vida na qualidade de existência feliz, segundo uma harmonia preestabelecida, já antes de qualquer criação literária.” (Lukács, 2000:63), o que difere milimetricamente do romance, que objetiva dar

ordem a um esfacelamento já caótico da condição do indivíduo. Assim, são os desejos do escritor que vão recebendo forma e atitudes, embora não a partir da realidade, mas de recriações; são as estimativas de percepção do autor que delinham a massa do texto e fazem com que esse dê sentido à vida a partir de sua interpretação pessoal de mundo.

Dentre os vários poetas e escritores que deram vazão ao recurso da “outridade”, certamente o mais expressivo – numericamente e em conteúdo – é Fernando Pessoa. Todavia, diferentemente do comum, Pessoa não reconhece esse outro fora, mas dentro de si mesmo, característica esta frontalmente avessa à Antiguidade. Nesta, o poeta sabe de si, está em plena consciência de sua natureza e, portanto, a partir do *entusiasmo*, obtinha a consciência de que algo o dominava. Como no caso das festas de Dionísio, a ação do vinho intensificava o êxtase, o transe, mas, de toda forma, o elemento que impulsiona o movimento de “outrar-se” era de origem externa. Além disso, as ações resultantes desse processo não contavam com a “presença” espiritual do poeta, ele *não* estava ali, senão em corpo. Sua matéria física tinha sido dominada, possuída, de modo que outra essência assumisse sua matéria física.

Pessoa, em oposição, assume a possibilidade desses outros *eus* vivendo *dentro* de si. O processo acontece com direcionalidade inversa – de dentro para fora. Assim, passa a se reconhecer não como um poeta possuído, que depende de contribuição ou estímulo externo para se outrar, mas assumindo a natureza múltipla, vária, plural, conflitante pela essência que nega a si mesma: “Sinto que sou ninguém salvo uma sombra / de um vulto que não vejo e que me assombra/ E em nada existo como a treva fria.” (Pessoa, 1942:81)

Massaud Moisés considera a alteridade um recurso poético natural de experimentação artística. Menos “místicas” ou transcendentais, as experiências de transmutação no campo da arte são, segundo ele, não sobrenaturais, mas, sim, inclinadas a alcançar uma orientação clara do fazer poesia e abolição do relativismo presente na univocidade em que estão comumente inseridas: “Através desse processo, o poeta se habilita a ver o mundo como outros indivíduos o veem, antes e depois dele, tentando explicar o caos e atingir alguma verdade dentro da floresta de relativismos em que se acha cercado.” (MOISÉS, 1983:89)

Dessa maneira, Pessoa, saindo de si, poderá escrever com a simplicidade poética de um campesino guardador de rebanhos, usando elementos simples, naturais e cotidianos para suas rimas, contudo, sem jamais pecar na essência, na reflexão e no conteúdo poético de Alberto Caieiro, mesmo que ele próprio – Pessoa – tivesse sido habitante cidadão.

Mais do que uma técnica de criação literária, Pessoa declarou ter a “necessidade” de expandir o mundo através da criação de personalidades fictícias. E, nesse caso, o expandir vai muito além de apenas aumentar seu “mundo pessoal”, sua subjetividade. O processo heteronímico pessoano explode de si mesmo para o campo artístico no mais alto grau porque não corresponde somente a uma tentativa de dar vazão aos próprios sentimentos e aspirações. Antes, é uma real experiência de transmutação, de não apenas experimentar-se outro, mas a manifestação de um esfacelamento de personalidade. Mario de Andrade, no poema “Eu sou trezentos”, faz menção à problemática da alteridade e ao confronto do “eu” com o “outro”. Ainda que o autor trate mais especificamente da questão da diversidade cultural, o “outro” está sempre presente, assemelhando-se a nós e provocando-nos questionamentos de várias ordens. Nesse confronto, o que pode vir a acontecer de mais natural *é um dia, afinal, topar consigo mesmo*. Todavia, essa concepção difere do que trata Pessoa, visto que ali não há a expectativa do duplo, mas sim o completo desvinculamento entre o um e o outro – porquanto esse *um* nem mesmo existe.

Fernando Sabino, em seu *O menino no espelho*, trata do tema do duplo, mas não da pluralidade. Trata-se de uma obra fortemente autoficcional em que são relatadas as aventuras infantis de um menino – Fernando – e suas fantasias acerca de si e do outro. Na realidade, são experiências inerentes ao amadurecimento e ao processo infantil de desvinculamento familiar, de constituição da personalidade, de reafirmação de si como ser individual e da identidade subjetiva. A partir da visão do autor, se pode deduzir que há a segurança de um ser uno que se pode “dividir” em dois, dando lugar, assim, ao seu duplo. Nesses casos, o eu e o outro têm pontos de extrema concomitância, com semelhanças, se não de atitudes, ao menos físicas, que fazem com que haja a ideia da cisão.

No prefácio “Eu sou muitos”, Pessoa – ele mesmo – esclarece que, em seu caso, a tendência à pluralidade também nasceu na infância e se intensificou na adolescência, mas de maneira absolutamente diversa da que aparece em *O menino no espelho* e em tantos outros escritos. O que se compreende como um processo natural da formação da personalidade tornou-se não uma investida natural de afirmação da personalidade, mas um efetivo ensaio de se perder. Talvez nem mesmo de se procurar, mas, de imediato, de se achar outro, no outro, ou – melhor concluindo – de tão somente encontrar a certeza de que não há a possibilidade de cisão, visto que não há *um* que possa ser cindido. A ideia da pretensa unidade é falsa, só há lugar para o esfacelamento, a fluidez do homem moderno. A personalidade se esvai, tornando-se uma massa suscetível a toda variedade:

Tive sempre, desde criança, a necessidade de aumentar o mundo com personalidades fictícias, sonhos meus rigorosamente construídos, visionados com clareza fotográfica, compreendidos por dentro das suas almas. [...] Esta tendência não passou com a infância, desenvolveu-se na adolescência, radicou-se com o crescimento dela, tornou-se finalmente a forma natural do meu espírito. Hoje já não tenho personalidade: quanto em mim haja de humano, eu o dividi entre os autores vários de cuja obra tenho sido o executor. Sou hoje o ponto de reunião de uma pequena humanidade só minha.

Médium, assim, de mim mesmo, todavia subsisto. Sou, porém, menos real que os outros, menos uno, menos pessoal, eminentemente influenciável por eles todos.

(Fernando Pessoa. Extraído de um inacabado prefácio de obras heterônimas)

Por qualquer motivo temperamental que me não proponho analisar, nem importa que analise, construí dentro de mim várias personagens distintas entre si e de mim, personagens essas a que atribuí poemas vários que não são como eu, nos meus sentimentos e idéias, os escreveria.

Assim têm estes poemas de Caeiro, os de Ricardo Reis e os de Álvaro de Campos que ser considerados. Não há que buscar em quaisquer deles idéias ou sentimentos meus, pois muitos deles exprimem idéias que não aceito, sentimentos que nunca tive. Há simplesmente que os ler como estão, que é, aliás, como se deve ler.

Com sua dilaceração, Fernando Pessoa é, sem dúvida, o mais representativo símbolo do poeta moderno. Na Antiguidade, o poeta oral, ao representar suas personagens, despia-se de si e “encarnava” o outro através de gestos, tom de voz, expressões físicas, ou seja, realizava a atividade mimética, promovendo o esvaziamento de si e a conseqüente assunção do outro. Ali acontecia, ao mesmo tempo, a alavancada da plenitude e o abandono de si, sendo ele, ao mesmo tempo, muitos e nenhum, ainda que a imagem do eu estivesse severamente distante da que temos hoje. Mas, ora, se a condição essencial da arte é estar “tomado”, é imperativo perder-se no nevoeiro, já que a poesia do sóbrio será eclipsada pela dos possuídos.

A Renascença fundou o juízo de individualidade e o entendimento da subjetividade – ainda de maneira muito menos ampliada, mas já havendo a noção de posteridade diante dos gregos. Na primeira estrofe de “O infante”, Pessoa traça esse “percurso” histórico e nele faz uma associação entre terra e homem reforçando o caráter individualista e uno dos dois elementos:

Deus quer, o homem sonha, a obra nasce.  
Deus quis que a terra fosse toda uma,  
Que o mar unisse, já não separasse.  
Sagrou-te, e foste desvendando a espuma.

O conceito de personalidade na modernidade é inspirado pelo herói Ulisses. É ele o mito primário do homem moderno, que se cambia em muitos, assim como o herói da *Ilíada*. O homem da Antiguidade, o nobre, levava consigo por toda a vida a rigidez de sua essência.

Se fosse nobre, o seria por toda sua vida, independentemente do local ou condição onde estivesse. Se plebeu, era o que era, a menos que “negociasse” título honorífico, se casasse para ascender à nobreza ou coisa parecida, fazendo com que fosse reconhecido pelo título, mas jamais pela linhagem. Nele, do nascimento até a morte, não havia mutação. Já na *persona* de Ulisses encontramos a antecipação do *ethos* moderno. Ele é o herói dotado de inteligência e bravura, mas, ao mesmo tempo, de certa velhacaria e astúcia não condizentes com o caráter de um nobre. Seus estratagemas de fuga são maquinados com frequente arдил, ainda que movidos por uma personalidade reta, preocupado com a fidelidade conjugal e com a determinação do espírito.

O trecho clássico de Ulisses na caverna do gigante é emblemático. Em suas muitas navegações de aventuras, rumo para o norte, chegando ao país dos ciclopes de um só olho. Ao ser aprisionado por Polifemo em sua caverna, Ulisses diz chamar-se “Ninguém”, cega o gigante e, em seguida, parte em fuga, fazendo com que seja ignorado pelos demais companheiros ao gritar “Ninguém está me cegando! Ninguém está querendo me matar!”. Esse episódio tanto revela a astúcia incomum de Ulisses quanto nos põe diante de uma charada metalinguística que o separa de outros heróis tradicionais. Se o nome e a linhagem são características principais dos heróis cunhados pela nobreza, o valente de Ítaca renega qualquer origem nominal e prefere dizer-se *ninguém* para “salvar sua pele”. Quanto à linhagem, Ulisses sai aos seus. Nasce de um plano de Sísifo, rei de Corinto, contra Autólito, que pretendia seduzir a filha deste a fim de se vingar pelo roubo de um rebanho. Mal sabia Sísifo que o rival já havia maquinado o mesmo plano, sem que este soubesse, facilitando as circunstâncias para que seu futuro neto – Ulisses – trouxesse a sagacidade do pai como legado.

Herdando a “malandragem” dos seus antecedentes, o “astuto” não representa o protocolar herói íntegro e virtuoso (pois, como sabemos, a esperteza não é lá o que se pode chamar de *virtude*), o que, mais uma vez, o faz diferir do ideário convencional, dando origem a um novo “tipo” de protagonismo, bem mais aproximado aos moldes modernos.

A característica de personalidade do homem moderno é a multiplicidade. Como dissemos a respeito de Pessoa, essa multiplicidade não necessariamente parte do pressuposto de uma matéria uniforme que se transforma em outros, mas, sim, de um elemento já incompleto, cindido, que consegue existir plenamente somente através da escrita. Pelos percursos da escrita, se dá a produção dos sentidos humanos, uma vez que só somos o que somos através da palavra. É ela, também, a autenticadora da particularidade, como afirma Orlandi: “A escrita especifica a natureza da memória, ou seja, define o estatuto da memória (o saber discursivo que determina a produção dos sentidos e a posição dos sujeitos), definindo

assim, pelo menos em parte, os processos de individualização do sujeito.” (Orlandi, 2002: 233)

Ou seja, o sujeito se constitui como individual a partir de sua escrita. Ela garante a subjetividade e faz com que assuma seu caráter de sujeito, malgrado sua permanente alteridade. Não que a escrita em si seja um definidor que tenha o poder de pôr fim à alteridade do sujeito. Antes, ela garante apenas a tentativa, como parte do processo infinito de escritura, revisão, aprimoramento e conseqüente reescritura.

O escritor, o poeta, corporifica seu sujeito interno a partir de sua palavra, de sua escrita, de maneira que, pelo uso da linguagem, as imagens inspiradas nos leitores se deem através dos ecos presentes neles mesmos. A ação da palavra parte de quem a escreve, projetando esse *eu* e o deslocando na direção do outro.

### 3.2 A maldição da alteridade

Comigo me desavim  
sou posto em todo perigo  
não posso viver comigo  
nem posso fugir de mim

Com dor, da gente fugia,  
antes que esta assim crescesse:  
agora já fugiria  
de mim, se de mim pudesse

Que meio espero ou que fim  
do vão trabalho que sigo,  
pois que trago a mim comigo,  
tamanho inimigo de mim.  
(Sá de Miranda)

Se a alteridade é ferramenta de constituição, condição inegável do poeta criador, também é fonte de agonia ao despertar no sujeito a consciência da fragmentação. A *manía* manifestada em *A morte em Veneza* é abalada pela constatação de que ser outro, o que neste caso equivale a dizer ser *tomado*, é condição inerente ao poeta, mas que, justamente por esse motivo, é fonte de desgraça. Essa constatação leva à certeza de uma existência sempre marginal do escritor frente a uma sociedade que busca o ideal da completude, ainda que essa marginalidade se revele de forma estética ou tão somente existencial. Assim como no poema

de Sá de Miranda, o escritor alemão do romance de Mann milita contra si mesmo, alterando-se em estados de concordância, que multiplicam os de discordância, de confusão de sentidos. O estágio final é a inimizade a si mesmo, o esmagamento da autonomia autoral que dará lugar, por fim, à derrocada física e psicológica. Sem se importar com as precauções sanitárias para evitar a epidemia que assola Veneza, o professor se entrega à morte em busca da arte ideal.

O degustar das experiências sensoriais da cidade de Veneza e a presença do jovem Tazio denunciam o ideal estético perseguido por toda a vida do escritor para sua obra. Ao ceder a este, Aschenbach dá lugar permanente à alteridade até então mascarada pelo hábito. No mesmo momento em que o escritor encontra o adolescente no restaurante do hotel, dá-se a sua ruína. O desejo de posse – ainda que não uma posse física ou sexual – o leva a desvincular-se definitivamente de si mesmo. É algo como um movimento proporcional: quanto mais se aproxima do símbolo da perfeição, mais se tem conhecimento de sua própria vulgaridade humana e, em ordem proporcional, mais se está à beira do abismo.

A figura do professor de *A morte em Veneza* representa a do próprio poeta que, ao perseguir o ideal estético e encontrá-lo, não tem forças para tocá-lo. Na realidade, ele o faz tomar consciência de sua falência interna, da insuficiência de seus recursos de erudição, da falibilidade da *epistème* e convoca-o a ser outro à medida que se vai se aproximando. Assim como Gustav Von Aschenbach, o poeta persegue pelas ruas seu ideal de beleza que se apresenta sempre etéreo, fugidio, espectral, sem, contudo, deixar de exigir o aniquilamento do homem para o surgimento da arte. E ele assim o faz, aguardando o momento de possuí-lo. Mas, com o encontro, tão somente, se tem a oportunidade (que também é uma maldição) de ser outro, assumir seu esfacelamento, sem, contudo, poder agarrá-lo, tê-lo para si.

#### 4 A AUTONOMIA DA LINGUAGEM E A REALIDADE DA ARTE COMO ELABORAÇÃO ESTÉTICA

Isto

Dizem que finjo ou minto  
Tudo que escrevo. Não.  
Eu simplesmente sinto  
Com a imaginação.  
Não uso o coração.

Tudo o que sonho ou passo,  
O que me falha ou finda,  
É como que um terraço  
Sobre outra coisa ainda.  
Essa coisa é que é linda.

Por isso escrevo em meio  
Do que não está ao pé,  
Livre do meu enleio,  
Sério do que não é.  
Sentir? Sinta quem lê!

(PESSOA, 1942:81)

Nesse poema, Pessoa faz reflexões sobre a questão da representação da realidade na poesia (podemos compreender, de forma ampla, na arte em geral), validando a arte como tarefa que tem sua gênese em si mesma. Na tentativa de “compreensão” da obra de arte, é recorrente a leitura associativa entre a arte e a realidade, o que é uma visão equivocada pois, segundo Lukács, a arte é dotada de um caráter futurista em relação à realidade, não retratando-a, mas trazendo à tona as considerações do que pode vir a ser. Dessa maneira, ela abandona a função de retratar e assume o mister de fundar uma realidade outra, o que garante sua autonomia. A construção da arte não tem o mundo “real” como parâmetro nem carrega consigo a missão de refleti-lo, até porque este mesmo mundo já não mais é harmônico nem dotado de unicidade coerente. Assim, a arte atua como elemento representativo de si mesma, à medida que utiliza mecanismos e ferramentas próprias para a sua autoconstrução e autodefinição.

O poeta moderno, desobrigando-se da “responsabilidade” de retratar o “real”, admite sua veia de fingimento, ou, melhor dizendo, de autor de instâncias outras, desvinculadas do

factual. A partir daí, ele encaminha o fazer poético para uma existência autônoma que vai muito além do experienciado.

Mora desconstrói o pensamento de que o que é presente na vida também deve estar presente na arte, afirmando que “Há coisas da vida que são da vida apenas e que a arte não deve procurar imitar”, o que equivale a dizer que a arte tem um limite e que o que está presente nela pertence somente a ela mesma e não ao mundo.

O Cristianismo trouxe um adoecimento de sentimentos e de sentidos que levou a esmiuçar as formas e achar o sentimento das cores e das tonalidades. Mas perdeu-se por aí, caiu no erro regressivo de buscar na arte uma expressão de emoções, de sensações, de aspirações. A arte é isto, porém, apenas n'um seu estádio inferior.  
(PESSOA, 1993:154)

Trazendo para nosso objeto de estudo, as escritas de si, as concepções de Mora isolam as egoescritas tão somente na categoria de arte, não admitindo aproximação com o que contam de “real”, vez que a arte é, segundo Mora, “expressão” e não representação e, como tal, sem constituição interior. Esse fazer artístico, por sua vez, lida com a premência da exatidão de arte que é perfeita como as coisas exteriores são perfeitas, mas sem sê-las, sem substituí-las, de maneira que um relato de vida artístico, uma biografia pode se constituir arte por ser perfeita, muito embora sem representar autenticamente a verdade. Ela pode alcançar a magnitude pelo status artístico que em nada se associa às “coisas exteriores”, resultando, por fim, num feito muito mais bem acabado do que se encontra no “real”, pois que é ficção: “Basta-lhe reparar nas harmonias dos corpos, na linha geral das correlações entre os elementos componentes de um Todo e esse Todo.”

Em “Isto”, Pessoa abriga-se num duplo artifício a partir do momento em que afirma “Dizem que finjo ou minto tudo que escrevo”. À primeira vista, pode-se concluir que a assertiva primeira é comprovada pelo uso da racionalização e conseqüente desprezo do emprego sentimental na feitura da obra de arte. Assim, o poeta assegura o leitor de que não finge ou mente: ele apenas transpassa o emocional para o campo da lógica, cogitando as vivências a partir de um caráter filosófico. Sua intenção é alcançar o belo, mas pelo viés da sistematização racional. Seguindo adiante nessa perspectiva, “essa coisa que é linda” é a representação da experiência empírica do poeta, todavia, transvalorada para a intelectualidade. O poeta que, decerto, experimenta a vida “natural”, absorve esse conhecimento sem, contudo, expô-lo da maneira como o recebe, mas, sim, de forma poética, singular. E é justamente o produto dessa atividade poética que o fascina; a elaboração de uma nova realidade se faz

através do poder de transmutar uma coisa mesma, uma trivialidade, nessa “coisa” bela, refinada, matéria última da poesia.

Por outro lado, novamente partindo do verso primeiro, todas as conclusões anteriores podem ser refutadas se esta primeira for verdadeira. Ao afirmar “Dizem que finjo ou minto”, o poeta se coloca em estado de suspeição a respeito de tudo que dirá adiante. Se a afirmação sobre o poeta é real, pomos em xeque cada uma das conclusões acima extraídas, desconfiando de que ele não somente é um genuíno representante da “arte sentimental” quanto pode assumir, de fato, a preferência pela *performance* no lugar da transvaloração do real. Como se pode afiançar da verdade, já que “o poeta é um fingidor”?

O eu lírico de "Isto" compreende o "fingimento" como condição *sine qua non* para o fazer poesia. A matéria da arte poética seria, sobretudo, gerada pela imaginação e engenho do artista e não, necessariamente, pelo sentimento ou personalidade, uma vez que "o mau dramaturgo é o que se revela" (Pessoa, 1974:313).

Tema recorrente na obra de Pessoa, as discussões sobre o “fingimento poético” são figurativas da atividade artística como um todo. Ao utilizar a metaficção, o autor dessacraliza a literatura, tornando-a objeto de profundas (e frutíferas) reflexões ao passo que não objetiva torná-la “retrato da realidade”. Ele compreende que não há convicções no campo da arte e apenas se lança como mediador nessa intrincada cadeia de relações de sentido. Ele se vê no centro do redemoinho e tudo que pode fazer é lançar as bolas ao alto continuamente, mantendo o movimento de malabarismo. Mesmo nas escritas de si, inútil é disfarçar a dissimulação, rotulando a obra como “verídica”. A empreitada mais engenhosa é, certamente, o diálogo direto da linguagem com ela mesma, voltando-se para dentro de si, desdobrando-se, refletindo-se para gerar o diverso ou o semelhante, nunca o igual, formando “um paradoxo parecido com o do mentiroso: quando artistas (...) assumem que fingem (...) nas suas próprias obras, portanto não fingem que estão fingindo, eles de fato acabam por não fingir, embora o continuem fazendo.” (Krause, 2010: 94).

De forma diversa – porém, não opositiva – ao “fingimento poético”, o historiador Joel Serrão, estudioso de Fernando Pessoa, retoma frequentemente o uso da expressão “fenomenologia da máscara”, a qual define da seguinte maneira: “A fenomenologia da máscara permite-nos entrever algo acerca desse desdobramento dum ser que quer parecer aquilo que não é e que acaba por descobrir-se, ao dissimular-se, mediante a sua dissimulação.”

Dessa forma, o chamado “fingimento” transpassa e se incorpora ao indivíduo, tornando-se parte de seu “real”. Nesse estágio, o assunto vai além da dissimulação; a matéria

ficcional é somada ao indivíduo, tornando-se parte dele e é o “fingimento” que proporciona ao artista descobrir-se outro, diverso do que pensava ser anteriormente. De acordo com essa visão, o ato performático é o que desencadeia o *devoir* na obra pessoana.

A dissimulação poética é garantida por uma deficiência estrutural que independe do querer do artista: a palavra. Apesar de existir de maneira autônoma, ela é insuficiente para retratar o vivido, o imaginado ou mesmo o suposto. No uso da ferramenta *palavra*, nenhum conceito é pleno, todos eles revelam formas de incompletude, pois, segundo Derrida, a linguagem não mais dá conta do próprio sentido; a linguagem vai além, ela “transborda” (Derrida, 2008).

Em “O homem criou a obra de arte”, António Mora discute sobre a arte não como produto posterior às vicissitudes humanas ou como forma de representá-las, mas sim uma iniciativa racional da criatividade do homem. No ensaio, o autor destaca que primeiramente houve a criação da obra de arte (evento voluntário) e que foi o Cristianismo (uma “doença”) o responsável pelo entendimento de que a arte se configura como agente de representação de sentimentos, expectativas, o que provocou “um adoecimento de sentimentos e de sentidos que levou a esmiuçar as formas e achar o sentimento das cores e das tonalidades.”. Mora defende que esse é um tipo de arte “inferior”, rasa, já que sua nobreza consiste na atividade de trabalhar para si mesma, esgotando suas possibilidades no interior do fazer artístico em si.

Ao mesmo passo em que a linguagem tem mantida sua garantia de independência, ela revela sua debilidade ao ser posta de frente para si mesma. A literatura tem como única ferramenta a palavra. É dela que, em todos os momentos, a voz do texto se utiliza para lembrar, contar e recontar, construir a si mesmo a partir do mundo que reflete. Nesse discurso, o mais crucial não é a veracidade dos fatos, mas sim o ato de narrar, de contar, pura e simplesmente. A legitimidade do que é contado não é imprescindível ao romance e nem pode ser questionada; o que se encontra explícito é o imperativo do verbo *dizer*, daí a literatura contemporânea voltar-se para si mesma através da metaficção e das escritas de si. Em nenhum instante a narração pode ser disfarçada ou negada, já que esta é a essência do fazer literatura.

Por ter liberdade, a palavra ora se mostra resignada à vontade do escritor, permitindo representar e dar voz à consciência dele, ora demonstra incorrigível rebeldia ao não se prestar às intenções de quem quer que seja. Esfumaça-se, vira outra coisa, deixando o poeta desamparado. Sobre isso comenta Clarice Lispector em *Água viva*:

E eis que percebo que quero para mim o substrato vibrante da palavra repetida em canto gregoriano. Estou consciente de que tudo que sei não posso dizer, só sei pintando ou pronunciando, sílabas cegas de sentido. E se tenho aqui que usar-te palavras, elas têm que fazer um sentido quase que só corpóreo, estou em luta com a vibração última. Para te dizer o meu substrato faço uma frase de palavras feitas apenas dos instantes-já. Lê então o meu invento de pura vibração sem significado senão o de cada esfuziante sílaba, lê o que agora se segue: "com o correr dos séculos perdi o segredo do Egito, quando eu me movia em longitude, latitude e altitude com ação energética dos elétrons, prótons, nêutrons, no fascínio que é a palavra e sua sombra". Isso que te escrevi é um desenho eletrônico e não tem passado ou futuro: é simplesmente já.

Sim, quero a palavra última que também é tão primeira que já se confunde com a parte intangível do real. Anda tenho medo de me afastar da lógica porque caio no instintivo e no direto, e no futuro: a invenção do hoje é o meu único meio de instaurar o futuro. (*Água viva*, 1998)

Pelo desespero de ter voz, Clarice busca na pintura a garantia de expressão que a palavra não lhe confere. Ela revela seu desamparo, afirmando que, quando escreve, não pode fabricar uma cor, ou seja, quando escreve, não pode assegurar que o que diz é aquilo que desejava realmente dizer. Ao usarmos as palavras, reconhecemos o perigo de dizer “outro”, além ou menos. Há, ainda, o perigo de não conseguir dizer, já que para “muita coisa importante falta nome.” (Rosa, 2006:109) Ainda assim, a autora tenta captar “essa coisa” que lhe escapa e da qual precisa para viver. Mas ao mesmo tempo que tem medo, a insegurança gera o prazer de desnudar a palavra, refratá-la, ir até seu cerne para encontrar-se consigo mesma. É a tentativa alucinada do poeta de se mostrar, se representar através de seu texto.

Todavia, ele (o texto) é fugidio e tem contornos singulares – representa, quando muito, apenas a ele mesmo. Ainda que bem "costurado", o texto imprime marcas, deixa buracos, rachaduras que permitem ver o que há fora dele. Barthes reforça a importância dessas “rachaduras”, segundo ele, são essenciais à obra literária. São elas que permitirão que o leitor “mergulhe” no texto:

O que eu aprecio, num relato, não é pois diretamente o seu conteúdo, nem mesmo sua estrutura, mas antes as esfoladuras que imponho ao belo envoltório: corro, salto, ergo a cabeça, torno a mergulhar. Nada a ver com a profunda rasgadura que o texto da fruição imprime à própria linguagem, e não à simples temporalidade de sua leitura. (Barthes, 2004:18)

## 5 “E FAÇAMOS DEUS À NOSSA IMAGEM E SEMELHANÇA”: NOTAS SOBRE O DEUS FICCIONAL EM *FIM DE CASO*

### 5.1 Deus, o homem e a ficção

Antônio Mora, nos Prolegômenos de *Theoria dos Deuses*, compartilha a ideia de que "os deuses são o primeiro grau de abstracção" humana. Isso equivale a dizer que eles "são as ideias humanas em passagem de noções concretas para ideias abstractas" (Pessoa, 1996:304). A teoria de Mora explica a indubitável e permanente existência de Deus, pois, ora, que Deus sempre existiu, disso não se tem dúvida – desde que consideremos por *existência* o tipo de vida que carece muito mais do discurso alheio do que propriamente de uma identidade autônoma. Se os ateus (ou, como prefere Gustavo Bernardo, “não crentes”) se manifestam ao negá-lo e duvidam de sua existência, na contramão do discurso Ele surge, imponente. Se os religiosos que julgam conhecê-lo melhor do que ninguém pregam sobre Ele, na mesma hora adquire novos contornos, novos matizes – milimetricamente diferentes dos de outros religiosos que afirmam saber ainda mais sobre Sua natureza. A cada uma das cinco vezes diárias em que muçulmanos estendem seus *ghalitcheh* e se põem em direção à mesquita, reverenciando seu Deus, Sua força se torna inegável.

Deus e homem têm naturezas ontológicas semelhantes no que diz respeito à criação, pois, tal qual o homem, que estabelece sua própria identidade e subjetividade através do verbo, Deus surge como o outro lado da moeda da *fictio*. Pelo senso comum, Deus é dotado do poder fundador. Todavia, pela ficção, Ele é *produto final* das aspirações de seu criador – o homem – no que diz respeito a suprir as carências de amparo, consolo e, até mesmo, na necessidade de repreensão. Embora não haja qualquer comprovação científica sobre a figura de Deus, ela sobrevive através do discurso daqueles que nele creem ou dos que O refutam. O fato é que Deus existe – ao menos por meio da ficção que fazemos dele. Ele nasce, cresce e morre (como declarou Nietzsche) no interior do discurso que proferimos. Nesse sentido, indo na mão contrária da perspectiva criacionista, Deus é a maior ficção já inventada pela mente humana.

Partindo das duas definições da palavra *ficção* (cap. 1), nos é possível examinar duplamente esse Deus como produto ficcional. Se considerarmos a primeira acepção (*fictio* correspondendo a “invenção”, “criação”), aplicada à questão do “Ser” divino, se pode observar que esta se posiciona antagonicamente ao senso comum, que elegeu Deus como Criador e não como produto da criação de quem quer que seja. Tendo Ele a natureza da

antecedência, é conflitante e até absurdo imaginá-lo sendo criado. Porém, trabalhando com essa perspectiva, compreendemos que o ato de criar Deus ou deuses parte de juízos individuais, subjetivos, o que garante que Ele mesmo – Deus – disponha da virtude da alteridade, cambiando-se conforme a expectativa dos que O constroem através da palavra. Assim, para uns, a “face” de Deus se mostra magnânima, benevolente, dotada de adjetivos como caridoso, paciente e justo. Uma imagem frequentemente associada é a de Pai – como aquele que tanto carrega a característica da precedência, de “dar origem”, quanto a de proteção, afeição e amparo nos momentos difíceis. Concorrente a essas imagens (ainda no entendimento de *fictio* como “criação”), outros O temem quando O enxergam como “juiz” ou um Deus tirano que sobrevive de promessas, exigências e proibições de toda ordem.

Ateus como o cientista Robert Dawkins e o escritor José Saramago defendem a *fictio* a partir da segunda acepção (“mentira”, “fraude”). Assim, não se trata meramente de uma construção criativa, mas sim de uma ficção danosa à sociedade, à proposta de tolerância ecumênica e ao esclarecimento científico. Dawkins, inclusive, faz brilhante refutação sobre a necessidade da crença em Deus como uma utopia moralizante – algo como se nos esforçássemos para ser bons porque “Deus está vendo”. Seu livro mais polêmico, *Deus, um delírio*, nos oferece exemplos e reflexões que comprovam a falácia dessa afirmação.

Para estendermos a discussão sobre as características da criação do Deus pessoal, usaremos como ferramenta o romance *Fim de caso* (*The end of affair*) de Graham Greene, lançado em 1951. Ambientada nos arredores de Londres no período da Segunda Guerra, a trama, que é autobiográfica e metaficcional, gira em torno do caso de amor extraconjugal entre um escritor de romances filosóficos e uma mulher casada com um funcionário de ministério. Maurice Bendrix, o escritor, é afetado, irônico e destila todo seu cinismo sobre a relação amorosa, Deus e a condição humana, enquanto Sarah Miles é uma mulher ardente cujo casamento com Henry é baseado num convencionalismo sádico. No romance, Greene faz extensas discussões sobre a natureza de Deus, as motivações do amor, o ódio e questões filosóficas. No romance de Greene, tal como podemos observar na vida cotidiana, são as pessoas as encarregadas de definir a natureza divina: Sarah o concebe como carrasco; Bendrix o trata com desprezo incomum, enquanto há, ainda, líderes religiosos, crentes dos poderes milagrosos e inclinados à penitência em favor de alcançar algum tipo de mercê.

Bendrix, após encontrar casualmente o homem de cuja mulher foi amante no passado, retoma sua obsessão por ela, tentando extrair ao máximo, através de suas reflexões, impressões sobre o fazer literário, as nuances disformes de sentimentos como o rancor, a fidelidade, e busca compreender até que ponto uma promessa religiosa deve ser levada a

sério. Ao longo do romance, Bendrix, atormentado pelo ciúme, descobre que seu único rival é e sempre fora Deus – ou, ao menos, aquilo que o próprio escritor teria a possibilidade de conceber como sendo Deus. Greene, sobretudo, discute sobre o quanto é decisiva a ação dessa figura mítica na existência humana e todas as consequências da divergência de olhares a respeito da figura divina no imaginário humano. Com estrutura narrativa perfeita e proposta metaficcional, *Fim de caso* transita por quase todas as tragédias fundamentais de nosso tempo.

## 5.2 Sobre o Deus pessoal

Na sociedade contemporânea, há centenas de especulações a respeito do caráter de Deus e, a julgar pelos extensos rituais religiosos que se difundiram na sociedade ocidental – muito especialmente no cristianismo – a que Graham Greene exhibe em seu romance é uma das mais comuns de que se tem notícia: aquela que deriva da resposta de Deus à promessa de um crente.

Maurice Bendrix vive um caso de amor com Sarah Miles, mas o romance termina de maneira inexplicada e repentina. Ao iniciar o relato, ele faz divagações sobre os fatos eventuais que denominamos coincidência: “se eu tivesse acreditado então em um Deus, poderia também ter acreditado numa voz, sugerindo ao meu ouvido: “Fale com ele: ele ainda não viu você”. Mais adiante, ele escreve: “Se eu tivesse passado direto, ele não me teria visto, e eu teria agido bem se tivesse me afastado um pouco da calçada, mas eu disse: – Henry, você é quase um estranho.” (p.8). Retorquindo com certo cinismo, poderíamos dizer que esse livro não teria sido escrito se ele, simplesmente, tivesse fingido não ver Henry e não falasse com ele. Mas falou. A partir desse encontro, se dão todos os outros (re)encontros da trama: reencontro de Bendrix com Sarah, de Sarah com Bendrix; de Bendrix com Henry, de Sarah e Bendrix com Deus e tantos outros.

Henry, funcionário público, de comportamento monótono e comedido, confia a Maurice que desconfia de um caso extraconjugal da esposa. Este, por sua vez, se oferece para ir até um detetive particular a fim de contratar seus serviços para investigar um suposto amante da mulher que por sua vez fora sua amante dois anos antes, dando início à retomada do interesse e conseqüente sofrimento amoroso, assim descrito por Bendrix: “A velha perturbação tinha voltado e, neste estado de escuridão, não se consegue perceber a passagem dos dias.” (p.18)

Dois anos antes, num de seus encontros amorosos durante a Segunda Guerra, uma bomba atinge o local, deixando Maurice ferido. Ao vê-lo, imaginando-o morto, Sarah faz uma

promessa a Deus – até então um completo desconhecido para ela – que, caso ele sobrevivesse, o deixaria. Maurice não morre e Sarah, sentindo-se devedora, cumpre a promessa quase até o fim.

O romance de Greene é dividido em cinco partes; na terceira, é reproduzido o diário de Sarah Miles. Nele, observamos que o caráter do Deus pessoal de Sarah comunga com o imaginário do Deus de caráter inflexível, que cobra promessas feitas e age com tirania e severidade. Sarah escreve: “Querido Deus, Você sabe que eu quero querer o Seu sofrimento, mas não agora. Afaste-o de mim por algum tempo e devolva-o em outra ocasião.” (p.83).

Essa espécie de “culto ao sofrimento” é fundamentada numa percepção de fé inspirada no dogma do padecer, e o enaltece como condição essencial para uma “vida virtuosa”. Isso se apoia numa lógica (ilógica), onde se crê necessário sofrer as mazelas do corpo e do espírito para se chegar à purificação da alma. A origem dessa crença é a metáfora do sofrimento de Jesus Cristo na cruz do Calvário, levantando a bandeira de um tormento útil para “trabalhar o espírito”. Dawkins, citando Richard Swinburn, discute a tentativa de “justificar o sofrimento de um mundo governado por Deus”:

Meu sofrimento me dá a oportunidade de mostrar coragem e paciência. Ele lhe dá a oportunidade de mostrar solidariedade e de ajudar a aliviar o meu sofrimento. [...] Embora um bom Deus lamente nosso sofrimento, sua maior preocupação é certamente que cada um de nós mostre paciência, solidariedade e generosidade e, assim, forme um caráter sagrado. Algumas pessoas precisam muito ficar doentes para o seu próprio bem, e algumas pessoas precisam muito ficar doentes para proporcionar escolhas importantes para outras. Só assim algumas pessoas são encorajadas a fazer escolhas graves sobre o tipo de pessoa que serão.” (grifo meu. p. 77 )

A fim de cumprir sua promessa e “formar um caráter sagrado”, Sarah deixa Maurice. Nos trechos do diário, ela se diz devedora daquela figura na cruz que “reclamava sua gratidão – “Sofri isto por você!”. Pode-se observar, o deus que é, ao mesmo tempo, benevolente, mas cobrador dos favores ofertados. Contrapõe-se a essa visão o livro *O Deus que conheço*, da autoria de Rubem Alves – um religioso, digamos, “atuante” –, mas que também reconhece essa cultura religiosa impregnada de atos de sacrifício, reproduzindo a crença na expiação: “Para amar a Deus e seu céu, é preciso odiar a vida. Quem ama as coisas boas da vida não está amando a Deus. Negar o corpo: lacerações, abstenções, sacrifícios – essas são as dádivas que se devem oferecer a Deus. Ele fica feliz quando sofremos.” (Alves, 2010: 29)

Neste trecho, ele reforça a ideia da glorificação do martírio transmitida às crianças com finalidade “educativa”. A comediantes norte-americanas Cathy Ladman, em uma de suas

tiradas, reforça que a culpa não é privilégio dos cristãos, eternamente envolvidos na dívida do sacrifício vicário. Mesmo sem o episódio da cruz, as religiões se assemelham: “todas as religiões são a mesma coisa: a religião é basicamente culpa, com feriados diferentes.” (apud Dawkins 2007:222)

Sarah dividia-se entre a fé e a credulidade. O fato corriqueiro de haver sido batizada na infância trouxe-lhe reminiscências da fé que poderia vir a professar, um dia, com sinceridade. O desespero pela suposta morte do homem que amava levou-a a questionar tudo o que vivera até então. A descrença no transcendente, ao que parece, era o que mais a afligia. Diante da cena de Maurice semimorto, deitado sob a porta, ela escreve um dos trechos mais emblemáticos do livro:

Querido Deus, eu disse – por que querido, por que querido? – faça-me ter fé. Não consigo acreditar. Faça-me acreditar. Sou uma cadela e uma impostora e me odeio. Não consigo dar um jeito em mim mesma. Faça-me acreditar. Fechei os olhos bem apertados, enfiei as unhas nas palmas da mão até não sentir mais nada além da dor, e disse: vou ter fé. Faça com que ele viva e vou ter fé. Faça com que ele esteja vivo e vou ter fé. Dê-lhe uma chance. Deixe-o ser feliz. Faça isso e eu acreditarei. Mas não foi suficiente. Acreditar não dói. Então eu disse: eu o amo e farei qualquer coisa se *Você* fizer com que ele esteja vivo. (itálico meu. p. 87)

A marca da pessoalidade de Deus está fundamentada, sobretudo, no entendimento quase irracional ao tentar “medir como se é medido”. O que queremos dizer é que existe uma concepção de Deus baseada no comportamento humano, pois “não há outra forma de falar sobre Deus a não ser falando sobre nós mesmos. Deus é um espelho no qual a imagem da gente aparece refletida com as cores da eternidade.” (Alves, 2010:11). Sarah chama a si mesma de “cadela impostora” e imagina que Deus a vê da mesma maneira com que ela se permite enxergar. Seguindo o dogma cristão, ela crê na necessidade da dor para que haja a redenção. Isso implica a construção de um Deus tão pessoal a ponto de ter sentimentos, humores e ciúmes próprios à natureza humana – concepção refutada pela maioria dos teólogos. É curioso imaginar como alguém dotado de tamanha benevolência poderia ter tal opinião a respeito de quem quer que seja. Assim, crê-se num Deus “misericordioso”, mas com visão despótica – um extraordinário paradoxo.

A interpretação da figura divina é baseada na similaridade às características humanas. Frequentemente em nosso discurso ocorre a “humanização” de Deus, já que a mente e o saber humano são concebidos a partir da palavra. Por ela formamos conceitos, fazemos julgamentos de valor e somos capacitados a perceber o mundo. Da mesma forma que o sujeito necessita do “eu sou” verbal para se construir como indivíduo autônomo, é frequente o uso de

determinadas palavras para descrever Deus. Usamos adjetivos para qualificá-lo e conferir a Ele uma ideia de caráter, de identidade, moldando-o como somos moldados. Ouvimos dele dizer que é “bom”, “sábio”, “justo” – qualidades que não lhe cabem, uma vez que nem mesmo é um “ser”. (Armstrong 2011:236).

O pensamento humano, como sabemos, é fundado pela palavra e não há outra forma de “sentir” o mundo senão por ela, de maneira que, para que haja a possibilidade de se “relacionar” com a *physis* divina, torna-se necessário “explicar” a natureza de Deus. A pretexto de se aproximar da Sua essência, pululam vãs tentativas de nominá-lo da maneira que parecer mais conveniente conforme o momento. Contudo, talvez a prova mais contundente da existência de Deus seja justamente a impossibilidade de defini-lo. A escassez da palavra é prova última de que há além, já que, tal como a linguagem é insuficiente para resolver todas as questões humanas, assim também o é com a definição de Deus. Uma realidade transcendente dá fim a todas as palavras e todos os conceitos.

Maurice Bendrix divide-se entre o ceticismo aparente e o cinismo declarado. Ao mesmo tempo em que se declara não crente, conversa com Deus, ainda que seja para acusá-lo ou imputar-lhe culpa pela morte da amante. Com a mesma intensidade com que ele decidiu “alegremente eliminar Deus do nosso mundo”, se reporta a Ele, ainda que de forma obstinada, lhe devotando reverência.

Seus discursos direcionados a Deus são marcados por ódio, enquanto de maneira indireta, sente-se amado e amparado por Ele:

“Odeio *Você* se *Você* existir.” (grifo meu, p.125)

“É estranho descobrir e acreditar que somos amados quando sabemos que não há nada em nós para ser amado, exceto por um pai, uma mãe ou um Deus.” (p.81)

“[...] ele estava discutindo os argumentos a favor da existência de Deus. Eu, na verdade, não sabia que existiam argumentos, exceto essa necessidade covarde que sinto de não ficar só.” (p.85)

Interessante observar que em vários momentos do romance há o diálogo com Deus tratando-o por *você* (alternando entre maiúsculas ou minúsculas) ou *tu*. Leszec Kolakowski, em *Horror metafísico*, trata da figura do Absoluto, que poderíamos compreender não como o Deus pessoal, mas como uma essência de completude, uma “entidade simbólica”. A respeito dela, ele afirma: “ele não pode ser, dentro dos limites da nossa razão, concebido como uma

pessoa ou um deus; nenhuma comunicação com ele é possível ou necessária e não pode ser chamado de “Tu”.” (p.62)

Seguindo por esse raciocínio, a noção de pessoalidade é esvaziada, dando lugar a um ente de natureza própria, constituição originária das “coisas, mentes, eventos”, com uma natureza ôntica que garante a legitimidade de *ser*, sem *exercer*. Isso implica conceber essa entidade que tem poder, mas não governa; que não se imiscui nas contendas humanas diárias nem influi em qualquer uma das obras a que deu origem, ou seja, exclui a possibilidade de um Deus interferente. Esta é uma visão aproximada à filosofia deísta.

Fazendo um contraponto, se o teísmo nos “conforta” com a pessoalidade de um Deus influente nas ações e desfechos da vida humana, automaticamente lhe atribuímos – assim como Sarah – contornos humanos e abrimos a possibilidade de, tal qual qualquer um de nós, ser bom. O problema dessa concepção é que, se aceitarmos ser bom como escolha, abre-se, também, a alternativa contrária. Ao considerarmos as dimensões dessa possibilidade – Deus, ao invés de bom, ser mau – consideramos que pode ser classificada, no mínimo, como assustadora.

A Bíblia cristã está repleta de casos do tipo. José Saramago, em *Caim*, enfatiza a crueldade de um Deus que é mau e violento por essência e, embora esse romance tenha recebido ferrenhas críticas da Igreja, a conduta do seu personagem não difere muito da conduta do Deus do Velho Testamento. Maquiavélico, sanguinário e brutal, o relato bíblico é pleno de casos de incesto, maus-tratos, sacrifícios e assassinatos incitados pelo próprio Deus, que recomendava aos seus que tratassem os idólatras “a fio de espada” até que fossem dizimados. Na conhecidíssima passagem onde Deus exige o holocausto de Isaac, o narrador conta que Deus mandou que Abraão fosse ao monte Moriá, levando seu único filho consigo, juntamente com lenha para queimar o sacrifício. O narrador intervém declarando que Abraão deveria ter suspeitado do negócio, uma vez que “o senhor não é pessoa em quem se possa confiar”. Passados os três dias, o Senhor revelou-lhe que Isaac seria a oferta do holocausto, tal como no relato bíblico original, e emenda que o fez com total singeleza, “como quem pede um copo de água”, como fosse aquilo um ato rotineiro. Tais atitudes, sem dúvida, nos fazem inferir um Deus “rancoroso, vingativo e má pessoa”. (Saramago)

### 5.3 Da necessidade do transcendente

*Fim de caso* é um romance escrito por um cristão para leitores crentes. Entenda-se *crente* por aquele que, se não crê – ainda –, busca o transcendente como a forma mais exata e

mais genuína de fazer-se humano. Independente da crença religiosa ou imposições morais, o homem foi feito para crer: sua essência se inclina ao transcendente como forma de reparar suas dores pessoais. A necessidade de um “projeto de vida” é perturbada quando se pensa na perenidade da vida. A perda da pessoa amada é atenuada pela crença (ainda que infundada, a autenticidade não é a questão central) de que haverá um porvir. Maurice Bendrix, ainda que em seu falso ceticismo, crê na necessidade da crença, quando, confuso, hesita: “Sarah já estava morta há algum tempo; não se pode amar os mortos com tanta intensidade, só os vivos, e ela não está viva, ela não pode estar viva. Não devo acreditar que ela está viva.” (p.168)

A.C. Grayling, Richard Dawkins e vários outros teóricos refutam a necessidade da religião para a constituição do sujeito e “ordenamento” da humanidade. Apesar disso, nenhum deles ignora a importância do elemento transcendente como intrínseco à capacidade humana de se relacionar com o mundo, com os seus e consigo mesmo, pois “o desejo de cultivar o senso do transcendente talvez seja a característica que define o ser humano.” (Armstrong, 2011: 27). Rubem Alves, como religioso ferrenho, liga os dois hemisférios quando ressalta que Deus pode ser definido pelo “que está além, o transcendente”, embora o que discutamos seja a competência do homem em lidar com os elementos metafísicos isoladamente do caráter religioso de reverência a uma imagem, dogma ou figura preestabelecida de um ser excelso a quem se deve obediência irrestrita.

A construção ficcional da figura de Deus responde aos anseios mais primários da humanidade que se concebe a si mesma através da verbalidade, da palavra, e da mesma maneira faz com Deus. Ela se deixa enredar pela atuação de uma figura divina que age no vaivém de um movimento performático onde um mesmo Deus não tem uma identidade una, assim como a figura humana, e se cambia em várias (ainda que dentro de uma mesma corrente religiosa), demonstrando-se produto de elaboração meramente ficcional. É necessário esquadrihá-lo, explicá-lo e (re)inventá-lo tantas e de quantas maneiras o discurso exigir. O homem cria a si mesmo pelo discurso, faz-se ficção e apronta a ficção do Deus.

Sobre Deus, muito se discute; nada se sabe. Nem se há ou se não há. Apenas o que conhecemos dele são as palavras que proferimos nós mesmos em nossos eloquentes discursos para enaltecê-lo ou negá-lo. São apenas palavras; e elas são como “bolsos – espaços vazios que usamos para guardar coisas.” (Alves, 2010:12), tanto podendo ser o “eunuco que ordena a abstinência, juiz que condena, carrasco que mata, banqueiro que executa débitos, inquisidor que acende fogueiras” quanto seu inverso. É inegável que esperar que o transcendente se exile da natureza humana é radicalismo cego e expectativa fadada ao fracasso. É nele onde são depositadas perguntas sem explicação, os problemas “estacionados” que não estão nos

manuais, as respostas para mistérios humanos insondáveis, de razão, causa e circunstâncias inexploradas.

A metafísica é a ciência capaz de problematizar as questões centrais da alma humana sem reducionismos. Isso talvez se explique pelo seu genuíno interesse em *problematizar* e não responder. Esse é o mesmo propósito do romance *Fim de caso*. Após discutir o amor – que, por vezes, se traveste em ódio –, religião, dogmatismo, traição, mediunidade, ciúme e comportamentos obsessivos, não conta com a ajuda de Deus para responder a tantas perguntas. Afinal, nem há a certeza desse Deus. Fica-se com as dúvidas e quanto a Ele, e, por fim, encerra Maurice, se dirigindo a Deus: “deixe-me em paz para sempre.”

## 6 CONCLUSÃO

Seria temerária a tentativa de definir as motivações artísticas das escritas de si. O que podemos supor é a necessidade de o homem se comunicar através do material que produz e, por ele, não apenas mostrar-se, mas igualmente constituir-se. Escrever sobre si demonstra “a faculdade de intercambiar experiências” com o público que lê (Benjamin, 1936:198). Este último não apenas as absorverá, mas fará delas as suas, modificando-as e tomando-as para si à medida que o escritor, quando escreve, não fala apenas de si, mas de verdades pares, que, em certa medida, atingem a todos. Assim, o leitor, por obra do texto, se identifica ao discurso e tem a notória impressão de que o autor está descrevendo sua vida, seus sentimentos quando, na realidade, é este que toma a identidade exposta no texto escrito como substituta à sua própria *persona*, que, por essência, e fora de uma construção verbal, é difusa, intermitente e sem contornos bem definidos. Pela ficção, ou seja, pela palavra, obtém-se a clareza dos fatos, a estabilidade das intenções e a permanência de caráter que somente são possíveis no ambiente ficcional.

A escrita tem o papel de construir corpo; tanto o corpo daquele que converte suas memórias, seus anseios e experiências em objeto de leitura, instaurando, com isso, sua relativa e pretensa verdade particular, quanto para quem recebe esse objeto e faz dessas memórias as suas. A materialidade do vivido (ou do supostamente experimentado) se dá pela escrita, vez que ela “transforma a coisa vista ou ouvida 'em forças e em sangue' (...) Ela transforma-se, no próprio escritor, num princípio de ação racional. Em contrapartida, porém, o escritor constitui a sua própria identidade mediante essa recoleção das coisas ditas.” (Foucault, 1992:136). Nessa visão, podemos compreender o ato de escrever (e nisso, obviamente, estão incluídas as autoescritas) como a capacidade de “dar-se a ver, fazer aparecer o rosto próprio junto ao outro.” (idem)

Não é nossa intenção, todavia, sustentar que a escrita de si é fundada pela representação da verdade máxima do autor ou da realidade que está ao seu entorno. É incoerente defender isso, muito especialmente porque essa afirmação nos faria cair numa outra armadilha: definir o que é *verdade* ou *realidade*. Ao nos valermos da definição de *verdade* a partir de Nietzsche, nos aproximaremos do que, por ora, podemos chamar de “verdade literária”, já que, para o filósofo, a verdade é “uma multiplicidade incessante de metáforas, de antropomorfismos, em síntese, uma soma das relações humanas que foram poética e retoricamente elevadas, transpostas, ornamentadas”. E é justamente esse o *métier* das “egoescritas”: transformar, ora de maneira clara, ora difusa, a experiência vivenciada

através da palavra pelo uso de metáforas, valendo-se da retórica, da simulação e da performance, desvelando os fatos (vividos ou supostos) sob sua compreensão particular, permitindo-se supor o que aconteceria se... Isso faz com que elas estabeleçam entre si pontos de eterna tautocronia com a própria literatura, que, em sua essência, é, também, o ato de supor e instaurar realidades a partir da palavra. Sendo esta – a palavra – um instrumento não exato e bastante inclinado à performance, o que se quer dizer, por vezes, se torna o suposto, e até mesmo é o inventado, já que ela diz mais, diz menos ou diz outro. Assim, as “verdades literárias” são “ilusões cuja origem está esquecida, metáforas que foram usadas e que perderam a sua força sensível” (Krause, 2010:16).

Muito além de discutir a respeito da precedência da realidade sobre o produto artístico, as escritas de si rejeitam uma realidade intrínseca, sabendo-se militantes do olhar do autor (e, fatalmente, sujeita a suas nuances de criatividade e fingimento) na retratação dessa realidade dessacralizada e posta à prova. E, nesse contexto, autor e leitor são os personagens que decidem e inventam ser através da ficção.

Não há a pretensa necessidade de afirmação de uma personalidade; ao contrário, assume-se uma desilusão com a crença da unidade do psiquismo e da personalidade, pois que “cada um de nós, na sua vida realizada e humana, não é senão a caricatura da sua própria alma (...).” Essa “matéria primária” não é somente inexistente, como também é a versão mal-acabada do que a ficção poderia dar vida: “Somos sempre a tradução para o grotesco daquilo que quisemos ser, e que, por isso, intimamente e verdadeiramente somos” (Saraiva, 2004:319).

O eye/I de Auster é o narrador observador que observa a si próprio, dentro e fora da ficção. O mesmo olho que escreve o romance olha a vida como instrumento de criação, mas sem se prender a ela. Quando Paul Auster – o autor – se mistura à sua trama, tem a liberdade de se despír de si para a elaboração da obra ficcional. Esse desnudamento aparta a obra da vida pessoal do autor. Em *A morte do autor*, Barthes discorre sobre os perigos de se procurar toda “a ‘explicação’ da obra a partir de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o autor, que nos entregasse a sua ‘confidência’” (Barthes, 2004:58).

Bakhtin afirma, ainda, que a obra literária é quem fala por si e não o autor. É a linguagem que tem a fala e que estabelece seus próprios percursos se delineando conforme sua autônoma vontade a partir das implicações psicanalíticas e histórico-sociais. Ou seja, a singularidade do autor como indivíduo não existe, uma vez que seu discurso sofre implicações de fatos e situações já dadas, reproduzindo discursos já proferidos, discussões já levantadas e

palavras que já foram ditas, ainda que não tenha consciência disso. É válido ressaltar que essa construção da imagem, presente nas “egoescritas”, permeia, de uma forma ou de outra, toda a construção literária, visto que, para falar de si, não basta apenas fazer um autorretrato; o estilo, as construções sintáticas, semânticas e metafóricas dizem sobre quem a escreve. A linguagem do autor (e também a compreendida pelo leitor) é engendrada pelas suas vivências de leitura. São as possibilidades de vida da qual ele dispõe. É a fuga do texto às suas interpretações.

Na nossa percepção, as escritas de si – como toda a obra de arte, literária ou não – indubitavelmente carrega consigo muito de seu autor. Obviamente, a obra ficcional não é um fragmento da vida, mas, por vezes, uma representação dela, ainda que involuntária. Quando Paul Auster “empresta” sua vida para dar voz a um escritor de romances policiais que mora na mesma Nova York que ele, de idade parecida à sua, gratuitamente promove uma associação imediata entre vida e obra e, a partir dela, tem a possibilidade tanto de se mostrar quanto de permanecer retraído pelo “fingimento literário” do qual nos fala Pessoa.

Em *O Filho eterno*, Cristóvão Tezza sai de si como autor e parte para a empreitada de esquadrihar a situação a partir de uma outra perspectiva. Para tanto, ele usa a terceira pessoa do singular. Assim, seu narrador – que, diferentemente dele, é onisciente e sabe de antemão o que vai acontecer – fala do pai, mas não por ele. Dá-nos a pretensa certeza de que este tem uma visão dos fatos que não poderia ser a do pai, uma vez que há a subversão do eixo temporal dentro da narrativa. O narrador fala de fatos que ainda irão ocorrer e demonstra um domínio tão exato dos acontecimentos que se distancia ainda mais de uma figura “carnal”. Dado momento, ele informa que “Nenhum dos dois tem a mínima ideia de como vai acabar, e isso é muito bom” (Tezza, 2007: 222). É um jogo narracional, em que o autor se camufla e se protege de todas as maneiras, dissociando sua imagem, a cada momento, da imagem do pai Tezza cuja história familiar é conhecida da maioria de seus leitores. Assim, ele alcança “perdão” junto ao leitor: se absolvido, deixa-se estar; se condenado, imputa-se a culpa à voz do narrador, de maneira que o autor, numa de suas entrevistas a respeito do romance, se defende, assegurando: “O personagem é uma versão exacerbada de mim mesmo. Não sou esse monstro.” (Tezza, 2007b)

Segundo Bakhtin, ele realmente não o é, vez que afirma não haver identificação possível entre autor e personagem (ainda que se trate das autoescritas), devido à dissociação natural entre a experiência empírica e a “totalidade artística”. A partir dessa visão, pode ser desprezada toda e qualquer perspectiva que caminhe para uma possível representação à história pessoal do indivíduo, na tentativa de captar ou relatar fatos com a devida

autenticidade. Nesse jogo, autor e leitor são iguais, à medida que surge o “estranhamento”: ambos – aquele que escreve e o que lê – desconhecem à primeira vista o produto final; vão se identificando aos poucos para, mais tarde, ocorrer a valoração da obra (Arfuch, 2010).

Escrever sobre si é um ato performativo – o sujeito que fala ou escreve, portanto, não é objeto imediatamente representado por seu discurso reflexivo, tampouco é efeito, por assim dizer, gramatical do discurso. Falando e escrevendo, literalmente, ele se produz, já que “narrar-se não é diferente de inventar uma vida.” (Calligaris, 1998:49). Escrever é editar sua própria história. Vão-se tapando as lacunas da memória, retocando os relatos, tingindo os vazios com a carga de experimentações hipotéticas de existência. Nesse processo, dá-se ênfase àquilo que se deseja demonstrar e se lança no ostracismo o que a memória não conserva – ou não quer conservar. Inventam-se memórias, produz-se “lembranças de infância” e daí erige o sujeito derivado de todas essas projeções, no ensaio constante de mostrar/esconder, o *fort-da*. Assim, a proposta do artista não se configura como retratação da realidade. Antes, é ele o alquimista, que tem como pretensão capital transformar metamorficamente a matéria contingente de seu texto e, com isso, também transformar-se, visto que ele é, sobretudo, seu próprio texto.

...Naquele império, a Arte da Cartografia alcançou tal perfeição que o mapa de uma única Província ocupava uma cidade inteira, e o mapa do Império uma Província inteira. Com o tempo, estes mapas desmedidos não bastaram e os Colégios de Cartógrafos levantaram um mapa do Império que tinha o tamanho do Império e coincidia com ele ponto por ponto. Menos dedicadas ao estudo da Cartografia, as gerações seguintes decidiram que esse dilatado mapa era inútil e não sem impiedade entregaram-no às inclemências do sol e dos Invernos. Nos desertos do Oeste perduram despedaçadas ruínas do mapa habitadas por animais e por mendigos; em todo o País não há outra relíquia das disciplinas geográficas.  
(Suárez Miranda: Viajes de Varones Prudentes, Libro Cuarto, Capítulo XIV, Lérida, 1658.)

Nesse trecho de “Sob o rigor na ciência”, Borges discute sobre os limites da representação. O nível de “perfeição” imposto pela ciência toma como insuficiente um mapa que tão somente representasse o território quanto às localizações geográficas, escalas equivalentes e coordenadas latitude e longitudinais. O rigor da ciência instaura a necessidade da confecção de um documento que não apenas representasse mas que se tornasse igual ao território explorado, em exatidão, extensão, coincidindo “ponto por ponto”, tal como uma recriação da realidade. Ao pensarmos a literatura pessoal a partir dessas noções, é possível supor que esta pudesse vir a ter o mesmo destino do mapa descrito por Borges.

O desejo de representar identicamente o produto artístico implica em tornar real aquilo que é meramente representação, o que significa negar sua essência representacional. A negação da arte como arte, da literatura como produção artística é instituir seu fim. É condenar o mundo a si mesmo, à sua própria extensão ou àquilo que ele mesmo tem a ofertar, é desconsiderar a possibilidade de ir além pelas palavras, desprezando a infinitude das alternativas paradigmáticas que a palavra inspira. A significação do texto não tem existência física; pertence ao campo requintado da imaginação. A imagem, assim como o texto, não é a imitação da coisa narrada e nem é apenas palavra. O fato está no intermédio da escrita e perdura no espaço do entre.

A redução das escritas de si à condição de “retrato fidedigno” as retira do ambiente ficcional, realocando-as no campo do documental, o que, literariamente, as reduz, evocando o seu fim – tal qual o mapa de Borges. A obra escrita, inspirada ou não, se constitui por uma experiência autônoma e independente de sugestões diretas e a aproxima de uma realidade que pode ser – e será – seu abismo, pois sua “coisificação” anula a distância sem a qual a palavra não vive.

## REFERÊNCIAS

ALVES, Rubem, *O Deus que conheço*. Campinas: Verus, 2010.

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

ARMSTRONG, Karen. *Em defesa de Deus – O que a religião realmente significa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

\_\_\_\_\_. *Uma história de Deus: Quatro milênios de busca do Judaísmo, Cristianismo e Islamismo*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

AUSTER, Paul. *The New York Trilogy*. London: Penguin Books, 1990.

\_\_\_\_\_. *A trilogia de Nova York*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BARBALHO, Maria Carolina Gomes. “A ordem do caos: epistemologia de um tempo e experiências de ruptura na obra *a trilogia de Nova York*”. Disponível em <http://www.revispsi.uerj.br/v8n2/artigos/html/v8n2a22.html>. Acesso em: 04 jul. 2012.

BARCELLOS, Sérgio da Silva. *Escritas do eu, refúgios do outro: identidade e alteridade na escrita diarística*. Tese (Doutorado em Letras). PUC/Rio, Rio de Janeiro. 2009.

BARTHES, Roland. “A morte do autor”, em *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. "O autor e a personagem na atividade estética". In: *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BENJAMIN, Walter. *Sobre Arte, Técnica, Magia e Política*. Trad. Maria Luz Moita. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.

BILAC, Olavo. Poesia. 29.ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1997. p.320.

BORGES, Jorge Luís. Sobre o rigor na Ciência. In: *História Universal da Infâmia*. Trad. de José Bento, Assírio e Alvim, 1982, p. 117

BRUSS, Elizabeth W. *Autobiographical acts: The changing situation of a literary genre*. Baltimore-USA: Johns Hopkins University Press, 1976.

CALLIGARIS, Contardo. Verdades de autobiografias e diários íntimos. *Revista estudos históricos*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 42-58, 1998.

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

CEIA, Carlos. s.v. “Despersonalização”, *E-Dicionário de Termos Literários*, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9. Disponível: <<http://www.edtl.com.pt>>. Acesso em: 02 ago. 2012.

COSTA, Ana Maria Medeiros da. *A ficção do si mesmo – Interpretação e ato em psicanálise*. Editora Cia de Freud, 1998.

COSTA, Claudio F. Teorias Descritivistas dos nomes próprios. *Revista Dissertatio*. Universidade Federal de Pelotas. Número 30 de 2012. p. 185 – 195.

COSTA LIMA, Luiz. *Por que literatura*. Petrópolis: Vozes, 1969.

DAWKINS, Richard. *Deus, um delírio*. Tradução de Fernanda Ravagnani. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Trad. Renato Janine Ribeiro e Miriam Chnaiderman. Perspectiva: São Paulo, 2008.

DUQUE-ESTRADA, Elizabeth Muylaert. Im/Possibilidades da autobiografia: In: *Devires autobiográficos: a atualidade da escrita de si*. Rio de Janeiro: NAU/ PUC- Rio, 2009. p. 17-58.

FERRAZ, Maria Cristina Franco Ferraz. *Platão: as artimanhas do fingimento*. Rio de Janeiro : Sinergia : Ediouro, 2009.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: *O que é um autor?* Lisboa: Passagens, 1992. pp. 129-160.

\_\_\_\_\_. *Dits et écrits, IV*. Édition établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald, avec la collaboration de Jacques Lagrange. Paris: Gallimard, 1994.

GREENE, Graham. *Fim de caso*. Rio de Janeiro: Record, 1970.

HEYDEN-RYNSCH, Verena von Der. *Trois siècles de journaux intimes féminins*. Paris: Gallimard, 1998

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1988.

KANGUSSU, Imaculada. Sobre a alteridade do artista em relação ao mundo que o cerca, segundo Herbert Marcuse. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0100-512X2005000200017&script=sci\\_abstract](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0100-512X2005000200017&script=sci_abstract). Acesso em: 10 dez. 2012.

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

KOLAKOWSKI, Leszec. *Horror metafísico*. Campinas: Papirus, 1990.

KRAUSE, Gustavo Bernardo. *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

- LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.
- LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LUKÁCS. Georg. *A teoria do romance*. Tradução A. Margarido. Lisboa, 2000.
- MANN. Thomas. *A morte em Veneza*. Tradução Eloísa Ferreira Araújo Silva. São Paulo: Saraiva de bolso, 2011.
- MELO NETO, J. C. de. Depoimento. In: BRITO, J. D. de. (Org.). *Como escrevo?* 2.ed. São Paulo: Novera, 2007. p. 139-140.
- MOISÉS, Massaud. *Presença da Literatura Portuguesa*. Sob a direção de Antônio Soares Amora. 4ed. Difel. São Paulo. 1983.
- ORLANDI, Eni P. *Língua e conhecimento lingüístico*. Para uma história da ideias no Brasil. São Paulo: Cortez, 2002.
- PLATÃO. *Íon*. Lisboa. Editorial Inquérito, 1988.
- PESSOA, Fernando. Shakespeare. In: *Obra em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Fernando Pessoa. (Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho.) Lisboa: Ática, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Poesias*. Lisboa: Ática, 1942 (15ª ed. 1995). p.81
- \_\_\_\_\_. *Pessoa Inédito*. (Orientação, coordenação e prefácio de Teresa Rita Lopes). Lisboa: Livros Horizonte, 1993.154.
- POE, Edgar Allan. *Ficção completa, poesia e ensaio*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.
- RAULET, Gérard. *Herbert Marcuse Philosophie de l' Emancipation*. Paris: PUFF, 1992.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- ROTTERDAM, Erasmo de (1509). *Elogio da loucura*. Trad. Paulo Oliveira. Bauru: Edipro, 1995.
- SARAIVA, Arnaldo. Fernando Pessoa, Lisboa, 21 de Março de 1914. In: *Modernismo brasileiro e modernismo português: Subsídios para o seu estudo e para a história das suas relações*. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2004, p. 317-318.
- SARAMAGO, José. *A segunda vida de Francisco de Assis*. Porto: Editorial Caminho, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Caim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- SERRÃO, Joel. *Fernando Pessoa, cidadão do imaginário*. Lisboa: Livros Horizonte, 1981.

SILVA, Tomaz Tadeu. A produção social da identidade e da diferença. Disponível em [ccs.ufpel.edu.br/wp/.../a-producao-social-da-identidade-e-da-diferenca.pdf](http://ccs.ufpel.edu.br/wp/.../a-producao-social-da-identidade-e-da-diferenca.pdf) . Acesso em: 30 ago. 2012.

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

TEZZA, C. "Pai anti-herói": Entrevista. [22/08/2007]. São Paulo: *Revista Veja*. Entrevista concedida a Jerônimo Teixeira.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

ZAMBRANO, María. *Filosofia y poesia*. México: FCE, 1996.