



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Vivian Bezerra da Silva

**A vida como produto de invenção: o caráter autobiográfico da escrita de
Fernando Sabino**

Rio de Janeiro

2015

Vivian Bezerra da Silva

**A vida como produto de invenção: o caráter autobiográfico da escrita de
Fernando Sabino**



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

Orientadora: Prof^ª. Dra. Fátima Cristina Dias Rocha

Rio de Janeiro

2015

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEHB

S116 Silva, Vivian Bezerra da.
A vida como produto de invenção: o caráter autobiográfico da escrita de Fernando Sabino / Vivian Bezerra da Silva. – 2015.
101 f.

Orientadora: Fátima Cristina Dias Rocha.

Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Sabino, Fernando, 1923-2004 - Crítica e interpretação - Teses. 2. Ficção autobiográfica brasileira - Teses. 3. Autobiografia – Teses. 4. Autobiografia na literatura - Teses. 5. Imagem (Psicologia) na literatura – Teses. 6. Sabino, Fernando, 1923-2004. O encontro marcado – Teses. 7. Sabino, Fernando, 1923-2004. O menino no espelho – Teses. 8. Sabino, Fernando, 1923-2004. O tabuleiro de damas – Teses. I. Rocha, Fátima Cristina Dias. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-95

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

Assinatura

Data

Vivian Bezerra da Silva

**A vida como produto de invenção: o caráter autobiográfico da escrita de
Fernando Sabino**

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

Aprovada em: 14 de Abril de 2015.

Banca Examinadora:

Prof^a Dra. Fátima Cristina Dias Rocha (Orientadora)
Instituto de Letras - UERJ

Prof^a Dra. Ana Cláudia Coutinho Viegas
Instituto de Letras - UERJ

Prof^a Dra. Stefania Rota Chiarelli
Universidade Federal Fluminense

Rio de Janeiro

2015

DEDICATÓRIA

Aos homens da minha vida:

Felipe, meu amor.

Francisco José, meu pai.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por todas as oportunidades e pelas pessoas especiais que sempre pôs em minha vida.

Ao Felipe, esposo, amigo e parceiro de todas as horas, obrigada por todo o amor, dedicação, paciência, leituras e sugestões que contribuíram sobremaneira para a construção deste trabalho. Sem você, tudo seria mais difícil.

Aos meus pais Francisco José e Ana Maria, pela educação e valores transmitidos, pelo incentivo aos estudos e por acreditarem em mim.

À professora Fátima Cristina Dias Rocha, minha orientadora, pelo exemplo profissional, pela dedicação com que conduziu a orientação e pelas preciosas sugestões que contribuíram para aprimorar este trabalho.

A todos os professores do curso de Mestrado em Letras-Literatura da UERJ – em especial, Ana Cláudia Viegas e Cláudia Almeida, cujas aulas me inspiraram e contribuíram para a elaboração deste trabalho.

À professora Stefania Rota Chiarelli, por aceitar participar da banca.

Às amigas de mestrado Sumaia e Meire, por compartilharem os momentos de estresse e desânimo da escrita, seguidos de boas palavras de incentivo.

À amiga Jacqueline, pela preocupação, torcida incessante e alegria.

Aos amigos que me suportaram falando deste trabalho em todas as conversas que tivemos, obrigada pelo apoio e amizade.

Por fim, a Fernando Sabino, minha primeira e eterna paixão literária.

O mundo que é nosso
é sempre tão pequeno e tão infundo
que só cabe em olhar de menino.

Mia Couto

RESUMO

SILVA, Vivian Bezerra da. *A vida como produto de invenção: o caráter autobiográfico da escrita de Fernando Sabino*. 2015. 101 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

Com base na relevância que se dá hoje aos estudos das escritas de si, foi investigado o teor autobiográfico que permeia a obra do escritor Fernando Sabino em três dos seus livros: *O encontro marcado* (1956), *O menino no espelho* (1982) e *O tabuleiro de damas* (1988). Cada uma dessas obras foi analisada a partir de perspectivas distintas do gênero autobiográfico: romance autobiográfico, autoficção e autobiografia, respectivamente. O trabalho também aborda a construção da imagem do escritor Fernando Sabino na cena literária, analisando o modo como o escritor se apresenta em seus textos e investigando se essa representação está atrelada à imagem de pessoa pública da qual tomamos conhecimento por meio de palestras, depoimentos e entrevistas do autor. Nas declarações de Fernando Sabino, podemos observar, pela frequente reiteração de ideias, que o autor elabora a si mesmo como um personagem. Além da representação que fez de si próprio, Sabino transformou, inclusive, outros escritores em personagens. É o que podemos notar no livro *Gente* (1975), no qual o autor apresenta personalidades do seu universo artístico de acordo com uma visão pessoal. O mesmo ocorre nos minidocumentários produzidos pelo escritor, na década de 70, nos quais transporta grandes nomes da literatura brasileira para o vídeo. Em um período em que há diferentes trabalhos e publicações referentes ao retorno do sujeito, à problematização da primeira pessoa e aos estudos autobiográficos, buscou-se, nesta dissertação, estudar a produção de um escritor que possui expressivo material pertinente à escrita de si e à representação do sujeito, mas com escassos trabalhos acadêmicos sobre sua obra.

Palavras-chave: Fernando Sabino. Romance autobiográfico. Autoficção. Autobiografia. Autoimagem.

ABSTRACT

SILVA, Vivian Bezerra da. *Life as an invention product: autobiographical character of Fernando Sabino's writing*. 2015. 101 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

Based on the relevance given to the self-writing today, the autobiographical tenor pervading the work of the writer Fernando Sabino has been explored in three of his books: *O encontro marcado* (1956), *O menino no espelho* (1982) e *O tabuleiro de damas* (1988). Each of these works was analyzed from distinct perspectives of the autobiographical genre: autobiographical novel, autofiction and autobiography, respectively. This study also addresses the image construction of the writer Fernando Sabino in the literary scenario, by analyzing the way the author presents himself in his texts and investigating whether such characterization is attached to his public person image about which we learn through lectures, declarations and interviews. From Fernando Sabino's statements, it is noticeable that the author – by the frequent reiteration of ideas – features himself as a personage. In addition to characterizing himself, Sabino also turned other writers into characters. Such representation is seen in the book *Gente* (1975), in which the author presents personalities of his own artistic environment from a personal viewpoint. And this is also true of the minidocumentaries produced by the writer, in the 1970s, which convey great names in Brazilian literature to video. In a period when there are varied works and publications concerning the return of the subject, the first person questioning and the autobiographical studies, this dissertation aims to study the production of a writer who owns expressive material relevant to the self-writing and to the representation of the subject, even though few academic papers on his work are available.

Keywords: Fernando Sabino. Autobiographical novel. Autofiction. Autobiography. Self-image.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO.....	9
1	<i>O ENCONTRO MARCADO: UM ROMANCE AUTOBIOGRÁFICO?.....</i>	13
1.1	O romance de uma geração.....	21
1.2	O personagem escritor.....	27
2	<i>O MENINO NO ESPELHO: UMA AUTOFICÇÃO?.....</i>	34
2.1	Fabulações da infância.....	41
2.2	Os meninos Eduardo e Fernando.....	46
3	<i>O TABULEIRO DE DAMAS: UMA AUTOBIOGRAFIA?.....</i>	52
3.1	As estratégias de autorrepresentação de Fernando Sabino.....	58
3.1.1	<u>A cena de leitura.....</u>	62
4	A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM AUTORAL.....	65
4.1	A autoimagem de Fernando Sabino.....	68
4.2	O escritor multimídia.....	74
4.2.1	<u>Escritores personagens: da literatura para a tela.....</u>	77
4.3	Fernando Sabino e sua gente.....	86
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	94
	REFERÊNCIAS.....	98

INTRODUÇÃO

Observamos, na contemporaneidade, que as escritas de si atingiram uma relevância raras vezes alcançada anteriormente: além das formas clássicas – correspondências, memórias, diários íntimos e a própria autobiografia –, surgiram em cena novas modalidades de manifestações do “eu”: blogs, entrevistas, autoficção, entre outras, abrindo um vasto campo de estudos para o pesquisador.

Mas não foi sempre assim. Durante muito tempo a escrita confessional ficou à margem da alta literatura, tendo sido considerada como um subgênero da historiografia e interpretada como demonstração de narcisismo por parte de quem a escrevesse. A partir do século XVIII, iniciam-se as autobiografias como as conhecemos hoje, mas seu reconhecimento como objeto de estudo acadêmico somente ocorre no final do século XX.

No final dos anos 60, Roland Barthes e Michel Foucault em seus artigos “A morte do autor” (1968) e “O que é um autor” (1969) respectivamente, tentaram decretar a morte do autor, indo de encontro à crítica que valorizava a vida pessoal do escritor como um modo de compreensão de sua obra.

A tentativa de excluir o autor das análises literárias, contudo, não perdurou. Devido ao advento tecnológico e ao avanço dos meios de comunicação, as formas de escrita e/ou exposição de si, em vez de cessarem, acabaram por multiplicar-se. Hoje existem maneiras várias de se autoconstruir artisticamente, e podemos observar, de modo gradativo, uma procura do público por indícios de “realidade” nas diferentes manifestações culturais e literárias. Nunca também, como nos dias atuais, foi tão fácil o acesso à informação sobre a vida de qualquer personalidade.

O autor contemporâneo, consciente dessa tendência, muitas vezes, embaralha propositalmente as fronteiras entre realidade e ficção, provocando assim, um desvelar de si mesmo à medida que se mantém na sombra. É possível perceber, entretanto, que esse autor ganha contornos diferentes daquele cuja morte foi decretada por Barthes e Foucault, pois ele surge “não como garantia última de verdade empírica e sim apenas como provocação, na forma de um jogo que brinca com a noção de sujeito real” (KLINGER, 2007, p. 40).

A essa novidade na forma de o autor se autoconstruir narrativamente atribui-se o nome de autoficção. O gênero autoficcional, no entanto, ainda é de difícil delimitação, pois flerta, em alguns casos, com outros gêneros do campo das escritas de si, como o romance autobiográfico, a autobiografia fictícia e até mesmo a autobiografia.

Constatamos, assim, que as fronteiras entre os gêneros estão cada vez mais tênues, escapando de definições. Tal aspecto pode ser observado na obra de um dos mais atuantes escritores brasileiros do século XX, Fernando Sabino.

Este trabalho, considerando a expressiva produção de teor autobiográfico de Fernando Sabino e a relevância que têm hoje as escritas de si, estuda o espaço biográfico que envolve a obra do escritor mineiro a partir da análise de três dos seus livros: os romances *O encontro marcado* (1956) e *O menino no espelho* (1982), e o esboço de autobiografia intitulado *O tabuleiro de damas* (1988).

A opção pela obra de Fernando Sabino teve por intuito demonstrar as diferentes nuances de escritas de si utilizadas pelo escritor para se autorrepresentar na narrativa, visto que as narrativas citadas acima são analisadas, nesta pesquisa, sob perspectivas distintas: romance autobiográfico, autoficção e autobiografia, respectivamente. A partir delas será investigada a hipótese de que, em sua escrita, Fernando Sabino textualiza elementos autobiográficos por meio de estratégias de ficcionalização que têm por resultado um texto híbrido, em que as fronteiras entre o real e o ficcional não podem ser delimitadas.

Outro aspecto que chama a atenção na produção intelectual de Fernando Sabino é o fato de que ele atuou como um precursor do escritor multimídia, ao conciliar a literatura com as atividades de editor, cineasta e roteirista. Sendo assim, esta dissertação não se limita à escrita autobiográfica de Fernando Sabino, analisando também os minidocumentários sobre os escritores de literatura brasileira produzidos pelo autor na década de 70 e o livro de perfis *Gente* (1975). Nessas produções verificamos uma outra faceta do autor: a biográfica.

A vida, portanto, parece ser o grande tema da obra de Fernando Sabino. Na crônica – gênero que o tornou conhecido – e em *O encontro marcado* observamos muitas semelhanças entre as situações narradas e as vivenciadas pelo autor, inclusive de maneira mais acentuada do que no livro *O tabuleiro de damas*, considerado pelo próprio autor como o seu esboço de autobiografia.

Talvez porque, sendo *O tabuleiro de damas* a narração “declarada” da vida do escritor e por essa razão aceita pelos leitores como obra “não ficcional”, Fernando Sabino tenha sido mais cauteloso nas escolhas sobre o que “expor”. Tal conjectura se torna de fácil compreensão quando entendemos a autobiografia “não como um simples enunciado, mas como um ato de discurso literariamente intencionado” (MIRANDA, 1992, p. 25). Assim, identificamos que, no presente da enunciação, o autobiógrafo Fernando Sabino cria a imagem de si que deseja projetar.

Não que esta autoimagem de escritor se afaste da representada em todo o espaço biográfico no qual está inserida, pois, assim como em suas crônicas, entrevistas e correspondências, a imagem autoral de um otimista convicto é reforçada em *O tabuleiro de damas*. Mas, na leitura das crônicas e do romance *O encontro marcado*, nos deparamos com uma série de situações que remetem inevitavelmente às experiências de vida do autor e que não são encontradas em *O tabuleiro de damas*. Assim, é possível perceber que, em *O tabuleiro de damas*, Sabino privilegiou a sua formação como escritor, de modo semelhante ao que ocorreu em *O itinerário de Pasárgada*, a autobiografia literária de Manuel Bandeira.

Para Fernando Sabino, “uns mais, outros menos, todo romance é autobiográfico” (1999, p. 131). Em *O encontro marcado* o autor parece contar, por meio da trajetória de Eduardo Marciano, a sua própria história. Conforme o próprio escritor (1999, p. 131-132), *O encontro marcado* é um romance intencionalmente autobiográfico. Todavia, em sua composição, Sabino procurou obedecer às exigências técnicas do gênero romanesco. Neste caso, a “exigência técnica” seria o uso da terceira pessoa, mas esta, segundo o autor, viria a ser uma falsa terceira pessoa, uma vez que a narrativa é construída sob o ponto de vista do personagem principal.

Já em *O menino no espelho* a narrativa é feita em primeira pessoa e o escritor empresta seu próprio nome ao protagonista. É um romance que sugere, a princípio, narrar as reminiscências da infância do autor, mas, ao adentrar no universo infantil, o faz de maneira tão lúdica e mágica que a realidade parece sempre escapar. Isso porque, nesse livro, Fernando Sabino utiliza todas as suas fantasias infantis como se as tivesse vivido realmente.

O interesse em recriar experiências pessoais por meio da arte fez Fernando Sabino exceder a sua própria vida e elaborar também a de outros escritores. É o que conferimos nos dez curtas-metragens sobre Carlos Drummond de Andrade, Vinicius de Moraes, João Cabral de Melo Neto, Manuel Bandeira, Érico Veríssimo, Jorge Amado, João Guimarães Rosa, Pedro Nava, José Américo de Almeida e Afonso Arinos de Melo Franco. Em todos esses vídeos assistimos aos escritores pelo ponto de vista do documentarista. Assim, mesmo não aparecendo em nenhum dos curtas, algumas características da literatura de Fernando Sabino são transportadas para a sua produção fílmica.

No livro *Gente*, algo semelhante acontece. A proposta do livro é apresentar aos leitores pequenas biografias de personalidades que fazem parte do universo pessoal e artístico de Fernando Sabino. No entanto, tal como nos documentários, não é possível ao autor apagar-se. Desta forma, enquanto descreve o outro, Sabino também fala de si, terminando por misturar biografia com autobiografia.

Debruçando-se sobre o *corpus* mencionado, esta dissertação se volta para a estreita relação entre vida e representação literária na obra de Fernando Sabino. A fim de explorarmos essa relação e as possíveis implicações nela contidas, dividimos nossa pesquisa em dois momentos.

O primeiro momento abrange os três primeiros capítulos, nos quais organizamos a análise das obras em ordem cronológica. O primeiro capítulo analisa *O encontro marcado* sob a perspectiva do romance autobiográfico; o segundo aborda *O menino no espelho* pela ótica do gênero autoficcional; e o terceiro examina *O tabuleiro de damas* pelo viés da autobiografia.

Essas narrativas são analisadas ainda em perspectiva comparada, pois investigamos se é a mesma a *persona* que figura na autobiografia e nos romances de primeira e terceira pessoa, se há semelhanças entre os temas abordados e na forma de textualizar a realidade.

O segundo momento é composto pelo quarto capítulo, no qual analisamos a construção da autoimagem de Fernando Sabino e verificamos a representação literária do escritor em seus textos e fora deles, nas entrevistas, depoimentos e biografias. Neste capítulo também é abordada, nos documentários e no livro *Gente*, a elaboração, pelo autor – junto à imagem de outros escritores – da sua própria autorrepresentação.

Com o auxílio de estudiosos das variadas manifestações das escritas de si na atualidade, como Philippe Lejeune, Philippe Gasparini, Leonor Arfuch, Diana Klinger e Eurídice Figueiredo; e de estudiosos da obra de Fernando Sabino, como Gabriela Kvacek Betella, Lucília de Almeida Neves Delgado e Neusa Pinsard Caccese, esperamos contribuir para a fortuna crítica deste escritor de tão variada e rica produção literária, relevante em seu tempo e renovada nos dias atuais.

1 *O ENCONTRO MARCADO: UM ROMANCE AUTOBIOGRÁFICO?*

Apesar de encontrarmos exemplos em períodos anteriores, o florescimento das escritas de si no Brasil é notável somente a partir da década de 50 do século XX, com a publicação de autobiografias e memórias de grandes autores nacionais, tais como *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos, em 1953; *Um homem sem profissão: sob as ordens de mamãe*, de Oswald de Andrade e o *Itinerário de Pasárgada*, de Manuel Bandeira, ambos em 1954; *Meus verdes anos*, de José Lins do Rego, em 1956, e *As florestas*, de Augusto Frederico Schmidt, em 1959.

Também na década de 50 ocorreu a estreia do mineiro Fernando Sabino na seara dos romancistas. A publicação de *O encontro marcado*, em 1956, aconteceu em um período em que muitos escritores experimentavam a escrita a partir de suas memórias. Sabino, entretanto, mesmo tendo sido um dos incentivadores da composição de *Itinerário de Pasárgada*, preferiu escrever um romance, o primeiro depois de uma grande quantidade de narrativas curtas: novelas, contos e principalmente crônicas.

Embora o autor tenha publicado um romance e não uma autobiografia ou um livro de memórias, *O encontro marcado* não se diferencia inteiramente das obras autobiográficas escritas na mesma época. Isso porque, ao longo da narrativa, nos deparamos com a presença constante de biografemas autorais, o que problematiza uma possível leitura puramente ficcional.

Fernando Sabino escreveria sua “autobiografia” alguns anos mais tarde, em 1988. Mas em 1956, depois de uma infinidade de crônicas – gênero considerado menor –, a consolidação de Fernando Sabino como escritor só poderia vir por meio de um romance. Assim, *O encontro marcado*, apesar de ser “intencionalmente autobiográfico” (SABINO, 1999, p. 131), segue os moldes do gênero romanesco. A escolha pela escrita em terceira pessoa, por exemplo, afasta o tom confessional que uma narrativa em primeira pessoa poderia conferir à narrativa.

Vale ressaltar que o teor autobiográfico é característico da obra de Fernando Sabino, mas sempre revestido de ficção: até mesmo em *O tabuleiro de damas*, definido pelo autor como “esboço autobiográfico”, há indicações da presença do hibridismo na narrativa.

Deste modo, podemos concluir que o autor, ao contar – ou ficcionalizar – suas experiências pessoais, procura manter um compromisso com a qualidade estética, priorizando o literário em detrimento do histórico, não permitindo que seus textos sejam definidos apenas como autobiográficos. Certamente, essa necessidade de assumir e ao mesmo tempo subverter

o tom confessional em suas narrativas advém do desprezo que o gênero autobiográfico sofreu durante um longo período.

Sobre *O encontro marcado*, o autor diz:

Falei nas exigências técnicas do romance. Este, por exemplo, é escrito em terceira pessoa, mas na realidade vem a ser uma falsa terceira pessoa: tudo é visto através do personagem principal, como se fosse na primeira. Tudo é vivido do ponto de vista dele. [...]

Há mesmo uma cena, uma única, que se passa longe de seus olhos e que tive de contar de qualquer maneira. Uma falha técnica – o leitor que a descubra – e se não descobrir, tanto melhor.

Ao todo, levei dois anos para terminá-lo. Tive de reescrever tudo três vezes. Enveredei por vários atalhos sem saída, escrevi 1300 páginas para aproveitar só 320. Ao fim, posso dizer que meu irmão espiritual Eduardo Marciano me proporcionou, ainda que breve, um encontro comigo mesmo (SABINO, 1999, p. 132-133).

Assim, apesar das supostas semelhanças entre Fernando Sabino e seu “irmão espiritual” Eduardo Marciano, não há, no texto, a identidade onomástica entre autor, narrador e personagem. Para Philippe Lejeune, nesses casos, o pacto assumido é o romanesco, o que faz prevalecer o caráter ficcional da obra, independentemente das possíveis relações referenciais que o leitor venha a fazer. Ausente o pacto autobiográfico, a narrativa não poderia ser analisada como uma autobiografia:

No caso do nome fictício (isto é, diferente do nome do autor) dado a um personagem que conta sua vida, o leitor pode ter razões de pensar que a história vivida pelo personagem é exatamente a do autor: seja por comparação com outros textos, seja por informações externas, ou até mesmo pela própria leitura da narrativa que não parece ser de ficção [...]. Ainda que se tenha todas as razões do mundo para pensar que a história é exatamente a mesma, esse texto não é uma autobiografia, já que esta pressupõe, em primeiro lugar, uma *identidade assumida* na enunciação, sendo a *semelhança* produzida pelo enunciado totalmente secundária (LEJEUNE, 2008, p. 24-25).

É importante ressaltar também que, diferentemente dos outros livros que estudaremos neste trabalho, não há em *O encontro marcado* qualquer indicação de que a história narrada seja a do autor. A única indicação que encontramos na capa do livro é a de que se trata de um romance, e, como tal, de uma obra de ficção.

O próprio autor, contudo, no relato autobiográfico *O tabuleiro de damas*, diz: “Em *O encontro marcado*, pretendi deliberadamente usar minha vida como tema” (SABINO, 1999, p. 131).

Chegamos, então, a um impasse causado pela própria ambiguidade de *O encontro marcado*, que mistura deliberadamente elementos referenciais – os chamados “operadores de identificação” com o autor – e elementos ficcionais – os “índices de ficcionalidade”

(GASPARINI, 2004, p. 25). Descartada, a partir de Lejeune, a hipótese de autobiografia, estaremos diante de um romance autobiográfico ou de uma autoficção? Difícil chegar a um consenso, uma vez que as distinções entre essas categorias da escrita de si são muito tênues. De acordo com Philippe Gasparini:

O romance autobiográfico se inscreve na categoria do possível, do verossimilmente natural, ele suscita dúvidas sobre sua verificabilidade mas não sobre sua verossimilhança; enquanto a autoficção mistura verossimilhança com inverossimilhança e assim suscita dúvida tanto a respeito da sua verificabilidade quanto da sua verossimilhança. Pelo contrário, mantendo-se dentro da categoria do possível, do verossimilmente natural, o romance autobiográfico convence o leitor de que tudo se passa logicamente, mesmo que o narrado não seja verificável (GASPARINI apud KLINGER, 2012, p. 41-42).

Ao refletir sobre a citação acima, é possível constatar, mesmo de modo sutil, que *O encontro marcado* se aproxima mais do conceito de romance autobiográfico por sua lógica narrativa. Tudo o que é contado no romance obedece a uma sucessão de acontecimentos completamente plausível, e, verificável ou não, poderia perfeitamente ter acontecido com o autor. Está, portanto, no plano do verossímil. Se considerarmos também o termo autoficção no sentido original criado por Serge Doubrovsky (apud HIDALGO, 2013, p. 221), em que o autor deve dar seu próprio nome ao personagem, observaremos, de igual modo, outro obstáculo para a utilização do termo “autoficção” no romance de Sabino: a história narrada é a de Eduardo e não a de Fernando.

Para Lejeune, são romances autobiográficos “todos os textos de ficção em que o leitor pode ter razões de suspeitar, a partir das semelhanças que acredita ver, que haja identidade entre autor e *personagem*, mas em que o autor escolheu negar essa identidade ou, pelo menos, não afirmá-la” (LEJEUNE, 2008, p. 25).

No romance do escritor mineiro, apesar da não identificação nominal, é possível estabelecer semelhanças entre o autor Fernando Sabino e seu personagem Eduardo Marciano. A começar pela profissão de escritor, que por si só dificulta o descolamento da figura autoral. Além disso, outros traços biográficos estão presentes: os prêmios literários na juventude, a natação, o ingresso no serviço militar, o casamento com a filha de um político etc. Há também alguns pormenores relatados em *O encontro marcado* que são retomados em *O tabuleiro de damas* como fatos autobiográficos: o empate em 2º lugar na maratona de Língua Portuguesa, os discursos que proferia na infância, as palavras de ordem “não analisa não” criadas por Hélio Pellegrino, entre outros.

No entanto, há índices de ficcionalidade que o próprio autor aponta:

Posso ser protótipo do personagem principal, mas não me limito a ele, sou o livro inteiro. Há diferenças fundamentais entre nós dois. Sou de uma família de seis irmãos, a minha solidão foi só a de caçula. A dele era de filho único, bem mais expressiva. Outra diferença que me parece importante: eu escrevi um livro sobre ele – e ele, pelo menos até o momento, não escreveu nenhum livro sobre mim (SABINO, 1999, p. 132).

A partir do trecho em destaque, podemos perceber uma confusão, causada pelo próprio autor, entre as fronteiras que separam realidade de imaginação. Conceitos sempre misturados por toda a obra de Fernando Sabino. O livro *A resposta*, que estaria sendo escrito pelo autor meses antes de sua morte, seria mais uma demonstração do teor híbrido de sua literatura. Nele, Eduardo Marciano contaria a história de Fernando Sabino, numa espécie de “autobiografia não autorizada por ele mesmo”.

Tal hibridismo ratifica a ideia de que não cabe mais demarcar as semelhanças e dessemelhanças existentes nos romances de cunho autobiográfico, pois

Não contam mais as respectivas purezas centralizadoras da autobiografia e da ficção; são os processos de hibridização do autobiográfico pelo ficcional, e vice-versa, que contam. Ou melhor, são as margens em constante contaminação que se adiantam como lugar de trabalho do escritor e de resolução dos problemas da escrita criativa (SANTIAGO, 2008, p. 174).

Assim, nosso olhar deve se voltar para o modo como o autor se vale de suas experiências pessoais para transmutá-las em ficção. No caso do romance autobiográfico, Philippe Gasparini (2004, p. 14) ressalta a característica ambígua do gênero, capaz de provocar uma dupla recepção, ao mesmo tempo ficcional e autobiográfica. As narrativas desse gênero possuem operadores de identificação que aproximam o autor do protagonista, mas também índices de ficcionalidade que confundem essas instâncias. Tal aspecto pode ser observado na narrativa de *O encontro marcado*.

Nesse romance, Fernando Sabino recria a cidade Belo-Horizontina do seu tempo de infância e juventude. Encontramos no livro diversos elementos que parecem não deixar dúvidas quanto à semelhança do protagonista com o sujeito aortal. No entanto, logo notamos a transição desses mesmos elementos para o espaço da ficção. Como exemplo, identificamos a amizade entre Eduardo, Mauro e Hugo, no romance, com a do autor e os também escritores Hélio Pellegrino, Otto Lara Resende e Paulo Mendes Campos na “vida real” – com a ressalva de que Fernando Sabino e seus amigos formam um grupo de quatro, e em *O encontro marcado* são apenas três.

Sobre o grupo de amigos, o autor comenta, em *O tabuleiro de damas*: “na verdade, sempre fomos só três: os quatro juntos nunca deu certo, acabando sempre em

desentendimento e confusão, todos a falar ao mesmo tempo. Era preciso ter sempre um ausente, pouco importava qual, para que os outros três se entendessem falando mal dele” (SABINO, 1999, p. 193-194).

Observa-se, deste modo, que o autor parte do “real”, mas não se limita a ele. Recria literariamente e não literalmente suas experiências. As características de cada um dos quatro amigos são utilizadas para a composição de três personagens, impedindo a total identificação dos personagens com escritores específicos.

A respeito do romance autobiográfico, afirma Gasparini que, quanto maior o conhecimento do leitor sobre o autor, maior será sua percepção dos operadores de identificação do personagem com o autor (2004, p. 14). No caso de *O encontro marcado*, o leitor não consegue estabelecer semelhanças precisas entre os dois amigos de Eduardo e os três inseparáveis amigos na "vida" do autor. Percebemos, portanto, que os dois amigos de Eduardo são amplamente ficcionais, como explica Fernando Sabino:

[...] os três têm um pouco de cada um dos quatro, e de muita gente mais. Preferi três, por ser um número de sugestiva significação estética. Como não tive intenção deliberada de retratar ninguém, o que houve foi uma transfiguração. E no fim um vira charlatão, outro pederasta, o terceiro escritor fracassado. Não é o caso de nenhum de nós, espero. E eu não cometeria essa injustiça com meus amigos, todos bem-sucedidos (SABINO, 1999, p. 193).

No romance, os personagens Eduardo, Mauro e Hugo levam a vida com espontaneidade e estão sempre dispostos a farrear. Certa vez, como estavam sem dinheiro para os chopes, decidiram vender o esqueleto do pai de Mauro, que era médico. Entretanto, não encontraram nenhum comprador e saíram pelas ruas assustando as pessoas. Por fim, decidiram dar dignidade ao esqueleto, enterrando-o:

Já alta noite, acabaram, os três, num banco de praça, desanimados e secos, cismando na impassibilidade do esqueleto que um dia tivera carnes, sentira fome, sede, talvez tomasse chopes.
 – Coitado, afinal merece respeito.
 – Seria uma baixeza vendê-lo.
 – Não posso voltar com ele. Leve para sua casa.
 – Eu? Você quer que eu mate minha mãe de susto?
 – E você, Hugo?
 – Não fico sozinho com ele, de jeito nenhum
 Eduardo foi à sua casa, em pouco voltava com uma pá de jardim. [...] Abriram rapidamente uma cova rasa na terra fofa do canteiro.
 – Assim. Deita ele aqui. Adeus Yorick! Remember me! Agora joga terra (SABINO, 2010, p. 68-69).

Fontes diversas nos informam que o esqueleto de fato existiu: pertencia ao estudante de medicina José Pellegrino, irmão de Hélio. Porém, jamais foi furtado e nem tentaram vendê-lo

(Werneck, 2012, p. 133). No universo ficcional, contudo, a atitude de furto o esqueleto corresponde ao comportamento transgressor dos três personagens, sendo, portanto, verossímil dentro da narrativa. Vale ressaltar também que o nome atribuído ao esqueleto, Yorick, é o mesmo da caveira encontrada por Hamlet na tragédia de William Shakespeare. Tal como na peça Shakespeariana, os jovens de *O encontro marcado*, diante do esqueleto, refletem sobre o sentido e a transitoriedade da vida.

O humor encontrado na passagem anteriormente transcrita, característico da prosa literária de Sabino, se afasta da maior parte da narrativa de *O encontro marcado*, que tem como um dos temas principais “o tempo e o ímpeto com que ele destrói certezas e ilusões” (CASTELLO, 2006, p. 4).

Com efeito, o romance é, por vezes, carregado de pessimismo e conduz o personagem-escritor Eduardo Marciano para um verdadeiro mergulho existencial, no qual questões sobre liberdade, responsabilidade, escolhas e Deus são discutidas. Tais questões também são abordadas por outros escritores da época, e Sabino se mostrava influenciado por esses escritores, como é possível perceber na declaração do autor sobre suas leituras em *O tabuleiro de damas*:

[...] Além da safra regional, telúrica, a que se impôs foi a que se identificava com os problemas e crises espirituais pela qual eu passava, a do romance introspectivo e psicológico. Principalmente Octavio de Faria, que eu lia com voracidade [...] Eu lia também Lúcio Cardoso, Cornélio Pena. Eram autores que abordavam problemas existenciais, como a solidão, o drama do pecado, da fé cristã, do sexo, da culpa, da integridade moral (SABINO, 1999, p. 41-42).

Ao longo da narrativa o personagem é acometido por diversas perdas e encontra dificuldade de se adequar às convenções sociais. Na transição da infância para a adolescência, tem o primeiro contato com a morte através do suicídio de um amigo, o que provoca grande impacto em Eduardo:

Agora todas as noites, era aquilo: não conseguia dormir. Um tiro no peito. No coração, portanto. E o amigo morto, lenço amarrado no queixo. Durante o dia andava triste, abatido, pelos cantos, já pensando em outras coisas, não pensando em nada – tão diferente daquele menino que arranhava o rosto, dava gritos, fazia discursos. Não sabia o que passava consigo; sabia que tudo era triste, o mundo era mau. Havia mistério em tudo, a alegria da infância era apenas lembrança. De súbito, a morte estava para abater-se sobre ele a qualquer momento (SABINO, 2010, p. 37).

O sentimento de angústia experimentado a partir da morte do amigo irá acompanhar o personagem até a maturidade. A descoberta da sexualidade também é acompanhada de angústia:

[...] às vezes sentia desejos violentos – não sabia bem de que, mas acabava por entregar-se ao vício antigo, seguido sempre de remorso. [...] Aquilo era mais do que pecado, uma aberração. Ele era um anormal – por que Deus fora tão ruim com ele,

dando-lhe um sexo mais forte que a vontade? Vontade de extirpá-lo, coisa inútil, fonte de angústia. Sentia naquelas noites alucinadas, estar perdendo a própria seiva que o sustinha. Secava depressa mas deixava mancha no pijama, dona Estefânia podia ver, que haveria de pensar dele? (SABINO, 2010, p. 38).

A perda da infância e, por conseguinte, da inocência chega de forma precoce. E assim acontece com as demais fases da vida. Na adolescência, empatado em segundo lugar com Mauro na maratona intelectual promovida pelo Ministério da Educação, Eduardo viaja para o Rio de Janeiro a fim de receber o prêmio: “Mauro foi acompanhado de um tio, Eduardo foi só: disse em casa que iria acompanhado do tio de Mauro. Não quis ficar com eles no Hotel Avenida: não precisava de ninguém, ficaria no hotel que bem quisesse” (SABINO, 2010, p. 31) Após a entrega do prêmio – um conto de réis dividido em dois –, recusou-se a voltar para casa. Optou por ficar sozinho na cidade. Quando o dinheiro acabou, enviou um texto para um concurso de contos e foi premiado: “– Você é muito precoce – disse o diretor, quando soube que ele não tinha nem 15 anos” (SABINO, 2010, p. 32).

Aconselhado pelo pai a praticar algum esporte, escolheu a natação. Na natação não dependia de ninguém, apenas dele próprio. Em pouco tempo tornou-se o melhor nadador de sua categoria: “Quebrou vários recordes, foi ao Rio e a São Paulo competir com os maiores nadadores nacionais. Vivia para a natação: dormia cedo, alimentava-se bem, fazia ginástica” (SABINO, 2010, p.44). Não suportava mais a escola, desejava apenas “sair dali o mais depressa possível, abandonar o uniforme humilhante, tornar-se homem” (SABINO, 2010, p. 45).

Aos vinte anos já estava casado e com um emprego na prefeitura do Rio arranjado pelo sogro. Tudo acontecera rápido demais. E logo Eduardo foi tomado pelo tédio:

Muito precoce, aprendeu a ler sozinho, fazia o que queria, bastava arranhar o rosto. Antonieta, sua mulher, dia e noite, enfim conquistada: nada mais a fazer? Sozinho, o tempo passando, ignorava tudo o que ficara para trás: Mauro fizera um poema e ele não sabia, Hugo lhe mandara um telegrama, apenas um telegrama lhe mandara Hugo. Assim eles iam mudando: nada de intimidades. Uma suave cortesia. Uma distinta amizade. Amabilidades de parte a parte. E falsidade, hipocrisia, conveniência. Pois não, também acho, com prazer. Com quem puxar angústia agora? [...] O tempo levava tudo, ele não tinha onde se ancorar (SABINO, 2010, p. 176).

Diante dos episódios descritos no livro, dificilmente será permitido ao leitor desvincular o personagem da figura autoral. De tal forma que a escritora Clarice Lispector, com quem Fernando Sabino manteve correspondência por 23 anos, ao enviar ao autor suas impressões sobre *O encontro marcado*, escreve:

[...] o livro é doloroso, o livro dói, e eu queria que você não tivesse sido a pessoa que sentiu tudo o que sentiu, eu queria que você tivesse sido mais poupado, que não

fosse a pessoa que atravessou a rua perigosa – mesmo que tenha chegado salvo do outro lado (SABINO; LISPECTOR, 2011, p. 182).

Só posso lhe dizer uma coisa, Fernando: o livro que você escreveu pareceu me libertar mais do que o livro que eu própria escrevi. Eu não sei “me dar”, você soube “se dar”. (Sei que estou sendo chatíssima.) E um dos mistérios da arte é que às vezes a gente “se dá” pelos outros. Não creio que seja “ilógico” eu agradecer a você, porque se eu “recebi” é certo agradecer. Sem a menor solenidade, mas com alegria, agradeço... (SABINO; LISPECTOR, 2011, p. 183-184).

Apesar da intensa densidade autobiográfica do romance, ao final da narrativa, o autor parece querer deixar claro que Eduardo Marciano é apenas o personagem do livro. Ou seja, embora existam semelhanças entre o autor Fernando Sabino e o protagonista Eduardo Marciano, este não passa de produto da imaginação criadora do artista.

Na cena, Eduardo está bebendo no bar de sempre e encontra um homem de aspecto misterioso, com quem conversa:

- Sobre o que, o seu romance?
 - Não sei ainda. Só vou saber depois de escrito.
 - Conheço um sujeito que está escrevendo um romance.
 - Sobre o quê?
 - Sobre você.
- Eduardo se voltou, surpreso:
- Sobre mim, que história é essa?
 - Um romance – repetiu o homem.
 - E o que eu tenho a ver com isso? Ele me conhece?
 - Você é o personagem dele – o homem insistiu, lacônico.
- Eduardo calou-se e continuou a beber, pensativo, e continuou sozinho. Logo, porém, o homem se voltava para ele:
- Imagine você apenas personagem de um romance que está sendo escrito, só existindo na imaginação do romancista.
 - Pirandello – limitou-se Eduardo.
 - Um personagem – prosseguiu o homem, pensativo, inclinando-se e pondo-lhe a mão no ombro: – Vivendo apenas o que o romancista quer que você viva. [...] (SABINO, 2010, p. 338).

Eduardo diz uma última frase ao homem, antes de ir embora do bar: “– Diga ao tal sujeito que o romance dele acabou”. Ao sair, respira o ar fresco da madrugada, sentindo-se estranhamente feliz: “agora morra tudo! Eu vou começar – repetia, mentalmente” (SABINO, 2010, p. 339). A partir disso, começa uma conversa consigo mesmo na qual o principal tema parece ser a relação entre Deus e o ofício do escritor. Ambos seriam responsáveis pelo destino de seus personagens. A linguagem de Deus, no entanto, é indizível, e a do homem é “difícil, retorcida, suja, atormentada”.

A conversa introspectiva de Eduardo também poderia ser vista como um diálogo entre ele e seu criador, referindo-se, assim, ao autor, um tipo de deus. O protagonista, por sua vez,

também escritor, fala consigo mesmo: “basta olhar para minhas mãos para sentir que elas ocupam o lugar das mãos de Deus...” (SABINO, 2010, p. 341).

No dia seguinte ao ocorrido, Eduardo atribui suas elucubrações a um ato de estranha embriaguez. A narrativa nesse momento se encaminha para o fim. Eduardo é convidado pelo colega de trabalho a um jantar em sua casa em razão do aniversário do filho, aspirante a escritor:

A casa de Misael – num subúrbio distante, com um jardimzinho na frente, a filharada em torno à mesa, a mulher com uma criança no colo, a importância do chefe de família de súbito revelada [...] Misael e seu pequeno mundo: cadeiras de palhinha, toalha xadrez, cortina na janela, horta, três galinhas, samambaias. Eduardo se esquecera de como era uma planta, desde a infância não via uma galinha (SABINO, 2010, p. 342).

Toda a atmosfera de angústia e pessimismo que encontramos ao longo do romance se dissolve nesse momento da narrativa. E, então, podemos notar a presença de um tema caro à literatura de Fernando Sabino: a valorização da simplicidade. Ao ter contato com o mundo de Misael, o personagem parece tomar consciência do que realmente importa para ser feliz: “– Sou quase feliz – reconheceu, espantado, na sua nova fórmula de viver” (SABINO, 2010, p. 344).

1.1 O romance de uma geração

Publicado em 1956, *O encontro marcado* representa, para muitos escritores e críticos, a história de uma geração. Geração de jovens que, vivenciando o período do pós-guerra, experimentavam a esperança de dias melhores, e, ao mesmo tempo, as incertezas, medos e angústias da fase de transição do Brasil para a modernidade.

A história de Eduardo Marciano percorre as décadas de 40 e 50, descrevendo a infância e a juventude do protagonista em Belo Horizonte e a idade adulta no Rio de Janeiro.

A juventude, na companhia de Mauro e Hugo, transcorre na cidade Belo-Horizontina. Os três amigos, “encharcados de chope e literatura”, vagueavam à noite arrancando placas, trocando os números das casas e os nomes das ruas: “Uma noite a placa ‘é proibido pisar na grama’ do jardim da igreja de Lourdes foi parar no jardim da casa do delegado” (SABINO, 2010, p. 71). Tentavam, assim, romper com as exigências da vida em sociedade, estabelecer o “regime do terror”. Quando se cansavam, sentavam no banco da praça e “puxavam angústia”.

“Puxar angústia” era uma espécie de ritual praticado pelos amigos, que, nesses momentos, conversavam sobre assuntos como “*el sentimiento trágico de la vida, le recherche du temps perdu, to be or not to be*” (SABINO, 2010, p. 72).

Dessas conversas surgiam temas filosóficos, como o papel do tempo e a efemeridade da vida. Outras vezes, os discursos eram inflamados, contestadores, próximos “à ideologia dos oprimidos, bastante disseminada com o fim da segunda guerra, que propugnava por um mundo mais igualitário” (DELGADO, 2007, p. 150-151). Os amigos protestavam por meio dos artigos que escreviam no jornal da cidade. Para Mauro, no entanto, a escrita não era suficiente. Era preciso militar, fazer política estudantil, manifestar-se. Eduardo não concordava: “– Não nascemos para dar vaia em político no meio da rua, apedrejar casa de ninguém, pregar cartazes, pichar muros. Não somos moleques. Temos é de escrever, denunciar através da arte, dar nosso testemunho. Somos escritores, intelectuais, nossa missão é outra” (SABINO, 2010, p. 103).

Eduardo atribuía à atividade da escrita um caráter nobre, superior. O escritor não era como os outros, era um escolhido. Mas Mauro pensava diferente. Certa vez, ao se deparar com centenas de retirantes dormindo em baixo do viaduto, Mauro é tomado de súbita revolta e telefona para o palácio do arcebispo:

– Falar com o arcebispo? A esta hora?
 – Quem está falando?
 – É o irmão José, da portaria. Quem é o senhor?
 – Um cristão. Basta?
 – Um cristão?
 – Chama o arcebispo aí, homem de Deus.
 – A esta hora o arcebispo está recolhido, não pode atender – informou o irmão cautelosamente.
 – Não pode atender? Até uma farmácia pode atender dia e noite e o representante de Deus não pode?
 – O senhor quer falar com o padre Marques. Ele está aqui. Veio ao telefone uma voz macia, melíflua, delicada:
 – Alô?
 – Escuta, padre, quero que o senhor transmita um recado urgente ao arcebispo. Na cidade debaixo do viaduto, têm mais de cinquenta famílias de miseráveis dormindo ao relento. São retirantes parece. Cristãos como qualquer um de nós. E como cristão, exijo que sejam todos albergados aí no palácio.
 [...] (SABINO, 2010, p. 98-99).

A situação tragicômica demonstra que as aventuras e ideologias vivenciadas pelos três jovens inserem-se num tempo histórico preciso. A cena acima retrata, por exemplo, os movimentos migratórios que aconteciam no país: muitas pessoas em busca de melhores condições de vida mudavam-se para as cidades do sudeste devido ao intenso processo de

industrialização que ocorria nessa região. Os migrantes, porém, muitas vezes não tinham para onde ir, passando, por isso, a dormir nas ruas.

Além de representar um momento histórico preciso, a passagem transcrita acima também pode ser vista como uma forma de denunciar a situação desumana por que passam muitos migrantes no Brasil. Desse modo, o papel social do escritor, na perspectiva do personagem Eduardo Marciano, de denunciar as injustiças através da arte, se concretiza na escrita do romance de Fernando Sabino. Outro exemplo da clara alusão, no romance, a um tempo histórico preciso é a situação política mundial da época, como podemos observar no diálogo em destaque:

Veiga se empenhava, com outros redatores, numa discussão sobre a guerra. Bebiam batida apoiados no balcão da cantina, e Amorim, o repórter de polícia, sustentava que em breve a Inglaterra também seria invadida. Eduardo pôs-se a beber com eles:
 – Hitler é capaz de tudo. É um carismático. Aprendera aquela palavra e usava-a pela primeira vez.
 Olhou de lado para o Veiga, ele não parecia ter ouvido. Java, um revisor, é que respondeu:
 – Capaz de que? De invadir a Inglaterra? E a União Soviética?
 – Capaz de tudo – retrucou com segurança.
 – Deixa disso, menino, você não sabe nada. Só porque na França...
 – Na França se o marechal Pétain...
 – Pétain é um traidor.
 – Eu sei – Ele não sabia. – Mas estou querendo dizer...
 Não sabia também o que estava querendo dizer.
 –... a burguesia foi responsável.
 – A burguesia! – o outro soltou uma gargalhada. – Olha só esse filhinho do papai falando em burguesia. Você não sabe o que está dizendo. Um burguês feito você...
 (SABINO, 2010, p. 60-61).

Por meio de uma conversa sobre a guerra, o narrador revela a necessidade do personagem em se autoafirmar diante dos colegas de redação mais velhos. A conversa, porém, não acaba bem. Eduardo vê como um insulto ser chamado de burguês, pois não é essa a imagem que deseja que tenham dele: “Um homem que se encontrava com outros à meia-noite na oficina de um jornal, que bebia cachaça e escrevia artigos literários jamais poderia ser burguês. Burgueses eram os outros” (SABINO, 2010, p. 61).

Depois da discussão, os redatores se dispersaram. Alguns voltaram para a oficina, outros resolveram sair, ir ao cabaré. Eduardo, que precisava se mostrar maduro, indiferente, resolveu sair com eles. Nunca estivera numa “zona”, mas tentava aparentar naturalidade. Escolheu ficar com uma mulher, para a surpresa dos que o acompanhavam.

Na volta para casa, no entanto, sentiu náuseas, remorso e nojo de si próprio. Percebemos, nesta cena, uma característica própria do romance de formação, na qual a interioridade do protagonista entra em conflito com a “realidade social concreta” (LUKÁCS,

2009, p. 138). Assim, o modo como Eduardo agiria e as escolhas que faria perante os outros iriam definir quem, de fato, era ele socialmente. No entanto, a identidade que pretendia sustentar ia de encontro, muitas vezes, a valores íntimos, obtidos, sobretudo, de sua formação católica. O duelo entre desejo e remorso que atormenta o protagonista nessa fase irá acompanhá-lo por todo o romance, em conformidade com a afirmação de Lukács de que a reconciliação entre interioridade e mundo apenas será possível após uma trajetória de penosas lutas e descaminhos (LUKÁCS, 2009, p. 138).

A nostalgia dos tempos de infância e mocidade em Belo Horizonte também acompanhará Eduardo na maturidade. Ele se verá, enfim, preso às exigências que a vida adulta impõe: “Casado. A vida o afastava de sua origem, de seus amigos. Já nem sempre estaria presente na lembrança deles, o tempo o empurrava com força demais e isso era terrível” (SABINO, 2010, p. 175-176).

Ao retornar à capital de Minas Gerais para rever a mãe e os amigos, depois de longa temporada no Rio de Janeiro, Eduardo percebe que acabaram com o banco da praça. O seu banco. O reencontro com a cidade passa a ser marcado pela perda, pois o lugar que guardava suas lembranças havia deixado de existir. Com isso, também deixara de existir o seu pertencimento àquele lugar. Eduardo sentia-se deslocado na cidade em que nasceu e viveu a maior parte de sua vida. Ao ir embora, era como se saísse de um cemitério (SABINO, 2010, p. 295):

Nada importava mais, senão que haviam acabado com o banco da Praça. O novo prefeito fizera um estrago no jardim, pondo abaixo as belas touceiras de antigamente, substituindo tudo por uma grama rasa, bem aparada, ridícula. Os bancos agora eram de mármore, como túmulos. Nada mais o ligava àquele lugar (SABINO, 2010, p. 289).

Além da transformação do personagem, é possível notar também o desenvolvimento urbano que ocorria na cidade. Ambos, cidade e personagem, haviam mudado, mas Marciano só toma consciência dessa mudança ao regressar a Belo Horizonte. Para José Castello (2006), “a obra marca a chegada do romance brasileiro à cidade grande e aos grandes temas contemporâneos”, e por isso pode-se dizer que *O encontro marcado* “inscreve-se entre as principais produções da literatura brasileira de inspiração urbana” (DELGADO, 2007, p. 149).

O país passava por intenso processo de urbanização, e a capital mineira, apesar de acompanhar esse desenvolvimento, quando se tratava dos costumes, permanecia provinciana. Questões como essa – a do peso da tradição no comportamento das pessoas – podem ser notadas em algumas passagens do romance. Como, por exemplo, nos comentários que surgiam a respeito do relacionamento de Eduardo (aspirante a escritor e funcionário de

repartição) com Antonieta (filha de um ministro). Seu Marciano, pai de Eduardo, em conversa com o filho, diz: “acontece que essas coisas o povo fala muito, meu filho, não perdoa nada. E ainda mais se levarmos em conta a situação da moça, sua posição social...” (SABINO, 2010, p. 155).

Em outra passagem, Toledo – amigo do protagonista – sugere que Eduardo se case logo com a filha do ministro a fim de não perder a oportunidade de se tornar um escritor: “vá em frente rapaz. Case-se, mude para o Rio, fuja disso aqui enquanto é tempo. Antes que você acabe oficial de gabinete, feito eu. Conquiste sua independência. Vá escrever” (SABINO, 2010, p. 144).

A facilidade com a qual o personagem obtém segurança financeira, graças à condição do sogro, é evidenciada na narrativa, não sendo suficiente, entretanto, para que Eduardo se realize como escritor. Mauro, incentivado por Eduardo a escrever poemas, envia-lhe uma carta pedindo dinheiro para comprar papel, caneta, livros etc. Eduardo responde por telegrama: “Camões morreu na miséria”. Mauro retruca: “Porque não lhe deram emprego na prefeitura de Lisboa” (SABINO, 2010, p. 230).

O emprego arranjado pelo sogro na prefeitura permitia que Eduardo levasse uma boa vida, não tendo, diferentemente dos amigos Mauro e Hugo, motivos para queixas.

Em *O encontro marcado*, a época, as cenas e os personagens do livro, como se pode observar, remetem à biografia do autor empírico. Fernando Sabino, também nascido em Belo Horizonte, muda-se para o Rio de Janeiro por conta do casamento com Helena Valadares, filha do então governador Benedito Valadares. E, como o personagem, o escritor também sofreu com insinuações de casamento por conveniência. Esses são alguns dos possíveis operadores de identificação entre autor e personagem encontrados no romance. Operadores que o leitor pode identificar a partir da leitura dos mais diversos paratextos de autoria do próprio escritor ou de seus biógrafos e de estudiosos de sua obra.

O encontro marcado é, pois, lembrança e invenção. Sabino reconstrói as paisagens de sua infância e juventude em uma cidade interiorana, os costumes de uma época, os sentimentos, angústias e esperanças de uma juventude que ansiava por renovação. Expõe também a sedução exercida pelo Rio de Janeiro, a vida boêmia dos artistas e intelectuais, a solidão das grandes cidades, demonstrada, sobretudo, através da solidão do protagonista. Todo um conjunto de vivências evocado como material para a ficção.

Clarice Lispector, em carta ao autor em janeiro de 1957, após a leitura do romance, expressa:

Nunca me senti tanto pertencendo a uma “geração”. Pela primeira vez, talvez, senti a palavra geração em outro sentido. E veja, Fernando, que isso veio de algo mais, no seu livro, do que de fatos e ambientes, porque minha vida não teve esses fatos nem esses ambientes. Vem de algo mais, de alguma coisa essencial que você pegou, e que me deu essa impressão de “estarmos todos no mesmo barco”. E que me deu a certeza de um encontro marcado, e a esperança (SABINO; LISPECTOR, 2011, p. 177).

Embora Clarice não tenha vivido sua infância e mocidade nas ruas de Belo Horizonte e nem tenha experimentado o burburinho da juventude mineira, sentiu-se pertencente àquela “geração”. A escritora, assim como Sabino, nasceu na década de 1920 e fazia parte de uma geração que fez sua estreia nos anos 1940. Não parece, contudo, ser esse o único motivo de sua identificação com a história do livro, contribuindo também para essa identificação a dramatização, no romance, dos sentimentos pelos quais todo jovem passa na transição para a maturidade. Além disso, Lispector partilhava com o protagonista as dificuldades do ofício da escrita.

O escritor Caio Fernando Abreu, um dos entrevistadores de Fernando Sabino no programa *Roda Viva* de 1989, também diz se identificar com o livro: “vou até falar um clichê que você já deve ter ouvido isso muitas vezes. Quando eu tinha 17, 18 anos, eu li *O encontro marcado*, e foi determinante para me tornar um escritor, eu acho que isso aconteceu com muita gente”. (SABINO, 1989).

Fernando Sabino, na mesma entrevista, diz que o sucesso do romance não é mérito dele, nem do livro, mas da “juventude que todo mundo tem, porque o livro coincide, esbarra, bate naquele momento da juventude em que você vai decidir, que você descobre que não é eterno nem genial. Há uma hora em que você descobre que você é apenas talentosinho”.

Em outubro de 2006, o caderno Prosa & Verso de *O globo* produziu uma edição especial sobre *O encontro marcado*, em razão do aniversário de 50 anos do romance. Reproduzimos abaixo um trecho do depoimento que João Paulo Cuenca concedeu ao Jornal:

Antes mesmo de saber quem era Eduardo Marciano, eu já era Eduardo Marciano. Nasci Marciano em 1978, vinte e dois anos depois da publicação da primeira edição de “O encontro marcado”. Só descobri minha verdadeira identidade aos doze, quando engamelei uma freira durante o recreio e surrubei o “Encontro”, um dos livros proibidos da biblioteca do colégio. Além de um nome, ganhei palavras para definir a angústia que puxava sem saber. Não estava mais sozinho. Naquela mesma noite, decidi o que queria fazer da vida. Afinal, eu era um Eduardo Marciano. E Eduardo Marciano era um escritor (CUENCA, 2006, p. 5).

A partir dos depoimentos expostos acima, podemos perceber a identificação de autores de diferentes gerações com a história de Eduardo Marciano. Desta forma, *O encontro*

marcado, romance de cunho autobiográfico, assume também um caráter “multibiográfico”, ao provocar uma identificação imediata dos leitores com o protagonista do livro.

Para Alfredo Bosi, *O encontro marcado* é “um vivo depoimento da geração que amadureceu durante a Segunda Guerra” (2007, p. 421). Fernando Sabino, entretanto, em sua “autobiografia” declara:

Há quem considere “O Encontro Marcado” o romance de uma geração. Para mim é apenas o da minha experiência pessoal. Mas faço parte de uma geração, e naturalmente suas características se refletem nos personagens que recriei à minha imagem e semelhança. (SABINO, 1999, p. 132).

Entre a publicação de “O Encontro Marcado” e “O Grande Mentecapto” decorreram 23 anos. Foram anos de aflição [...] As pessoas me cobravam, me interpelavam agressivamente, exigindo: “Você que escreveu o livro dos nossos trinta anos, tem a obrigação de nos dar o dos nossos quarenta.” Eu dizia: “Fico muito lisonjeado, mas não escrevi o livro dos nossos trinta anos e sim dos meus. Por que você não escreve o seu?” (SABINO, 1999, p. 24).

Assim, para Sabino, *O encontro marcado* não retrata a história de uma geração, e, sim, a sua história e percepção sobre um determinado período de sua vida e de seu tempo.

Tratando de temas caros à juventude como dúvida, frustração, angústia e esperança, Fernando Sabino conferiu à história de Eduardo Marciano, ambientada na metade do século XX, um caráter atemporal. *O encontro marcado* é, portanto, “um romance de caráter universal, centrado no drama de um jovem à procura de um sentido para a vida” (BLOCH, 2005, p. 89-91). Não é à toa que ainda hoje, quase 60 anos depois de seu lançamento, ultrapasse a marca da 90ª edição, alcançando diferentes gerações.

1.2 O personagem-escritor

Uma das características do romance contemporâneo é a problematização do ato da escrita, as dificuldades e frustrações enfrentadas por aquele que trabalha com o processo criador.

Um estudo feito pela Universidade de Brasília (UnB) sobre o perfil dos escritores e personagens da literatura brasileira contemporânea revela que a maioria dos personagens masculinos tem como ocupação a função de escritor (DALCASTAGNÈ, 2005).

Devemos, entretanto, levar em consideração os limites da pesquisa realizada na Unb: foram escolhidos apenas romances publicados entre 1990 e 2004 pelas editoras Companhia

das Letras, Record e Rocco. Essas e outras poucas restrições terminaram por analisar um total de 258 romances, o que é pouco, se comparado a uma infinidade de livros que foram editados nesse período. Mas sabemos que toda pesquisa precisa de demarcações para ser efetivada. Ainda assim, por meio desse estudo, é possível perceber uma tendência da literatura contemporânea: narrativas com personagens-escritores. A pesquisa também indica o perfil dos escritores de hoje: homens, brancos, heterossexuais, com diplomas universitários. O perfil desses escritores, não por acaso, se assemelha ao de seus personagens. Não examinando, por ora, os possíveis pré-conceitos e estereótipos refletidos nesses resultados, nos limitaremos à investigação do personagem-escritor como a figura de maior destaque da prosa nacional contemporânea.

O escritor utiliza-se da narrativa para falar de um outro escritor, este podendo ser amador ou profissional, mas ambos compartilhando o mesmo ofício, compartilhando, portanto, os mesmos dilemas. Que profissão seria mais conhecida para um romancista do que a de um escritor? Para compor sua narrativa, ele não precisa pesquisar termos médicos, da área do direito ou da engenharia, e tampouco conversar com profissionais da área. Basta projetar a sua imagem, seus pensamentos e crises no personagem. E que leitor, ao final disso, será capaz de não confundi-los?

Para Gasparini (2004, p. 52), um traço biográfico do personagem que autoriza a imediata identificação com o autor é a atividade de escritor. Todos os demais operadores de identificação exigem do leitor informações externas sobre o autor a fim de que ele, o leitor, estabeleça a identificação entre o autor e o seu protagonista. Quando, porém, o personagem exerce a profissão de escritor, a identificação entre ele e o autor é imediata, ainda que este não seja um critério necessário e suficiente para a identificação cabal e completa entre autor e protagonista.

A atividade de escritor, portanto, ao aproximar personagem e autor, provoca uma ilusão de realidade, contribuindo para satisfazer a crescente busca do público por uma “história real”. No entanto, essa semelhança entre autor e personagem muitas vezes é utilizada de modo ambíguo a fim de confundir o leitor.

Tal confusão, propositalmente construída, percorre muitas obras de ficção da atualidade. Em entrevista ao jornal *Rascunho*, Bernardo Carvalho, a respeito dessa busca por realidade, comenta sobre a intenção do livro *Nove Noites* (2006):

Quando eu o escrevi, tinha escrito uns livros esquisitos, que não vendiam, que as pessoas não gostavam. Então, eu fiquei irritado e entendi o que as pessoas queriam: história real, livro baseado em história real. Pensei: 'se é isso que eles querem, é isso

que eu vou fazer'. Mas resolvi fazer algo perverso para enganar o leitor, criar uma armadilha. O leitor acha que está lendo uma história real, mas é tudo mentira (CARVALHO, 2007).

Percebemos, com tais palavras, que, na literatura, identidade, verdade, projeção e realidade são termos em constante mutação. Não há como demarcá-los, consumi-los como fazemos com os livros. O escritor como personagem está cada vez mais presente nos textos literários, o que provoca em nós, leitores, uma ilusão de proximidade com o sujeito empírico que assina a obra. No entanto, as próprias pistas indicadas pelo autor como referências do “real” acabam, muitas vezes, por nos levar para mais longe dele.

Além de Bernardo Carvalho, Daniel Galera, João Gilberto Noll e Cristóvão Tezza são alguns dos exemplos de autores contemporâneos que inserem os escritores como figura central de suas narrativas e embaralham as fronteiras entre realidade e invenção. Apesar de esta ser uma tendência mais evidente na literatura brasileira a partir do século XXI, também encontramos obras com essa característica no século passado. Uma delas é o romance *O encontro marcado*.

Esse romance afasta-se do estilo leve e bem-humorado representativo da prosa literária de Fernando Sabino, e caracteriza-se, como observamos anteriormente, “pelo clima de angústia, tormento, tensão que envolve Eduardo e o acompanha aonde quer que vá” (CACCESE, 1966, p. 158).

Apesar dessa singularidade, é possível encontrar, em algumas passagens da narrativa, indícios dos temas que se tornariam recorrentes na prosa do autor mineiro e contribuiriam para a construção de uma autoimagem por parte do escritor Fernando Sabino – autoimagem da qual nos aproximaremos aos poucos. Os temas são: o olhar sem vícios, a busca pela infância, a beleza das coisas simples.

Por exemplo, em uma cena em que Mauro comenta com euforia sobre o protesto que organizou contra o reitor na universidade, Eduardo diz: “– Você viu a cara do homem? Foi como cuspir-lhe na cara, como esbofeteá-lo, como tirar o brinquedo de um menino.” Mauro, revoltado, revida: “– Que menino! Já vem você com literatura. Um bom filho da puta, isso é o que ele é” (SABINO, 2010, p. 101). Nessa cena, Eduardo, ao se referir à situação do reitor, faz alusão ao universo infantil. E Mauro logo relaciona o comentário do amigo a questões literárias. Ao contrário de Fernando Sabino, Marciano acabou não conseguindo escrever seu romance; por isso, ficamos sem saber a temática que permearia a literatura de Eduardo.

O olhar sem vícios, outro tema comum na obra de Sabino, também é abordado em certo ponto de *O encontro marcado*:

Tomaram o ônibus: – **experimente olhar a cidade com os olhos de turista**. Olha aquela casa ali, que esquisita. Estamos em Beirute. Olha a cara das pessoas. Todo mundo tem dois olhos para ver, que coisa estranha. **É preciso ver a realidade que se esconde além, onde a vista não alcança. Sob o manto diáfano da fantasia, a nudez forte da verdade** (SABINO, 2010, p. 88, grifos meus).

O trecho em destaque, além de mencionar o tema do olhar infantil presente na obra de Fernando Sabino, também se assemelha ao pensamento do autor sobre a atividade do escritor:

[...] acho que o empenho de um escritor deve ser o de desaprender tudo o que aprendeu. Desaprender o que lhe ensinaram de falso, artificial, preconceituoso. Recuperar a inocência. Olhar as coisas com olhos de criança. Como se tivesse vendo tudo pela primeira vez. Como se nascesse cada manhã. Tudo inédito: uma fisionomia, uma rua, uma árvore, uma criança, um cachorro, uma ideia. Tudo é um espetáculo que deve ser visto como se você fosse um turista que acabou de baixar neste mundo (SABINO, 1985, p. 22).

Fernando Sabino, em entrevista ao programa *Roda Viva*, realizada em 24 de dezembro de 1989, comenta que descobriu sua vocação de escritor, juntamente com sua vocação para mentiroso, por volta dos 9 anos. O jornalista Ruy Castro diz, então, que as crônicas do escritor são muito engraçadas e supostamente confessionais, caso ele não esteja mentindo, evidentemente. Em resposta, afirma Fernando Sabino:

[...] eu já cansei de usar essa metáfora, é de que o tabuleiro de damas não é nem preto com quadrados brancos, nem branco com quadrados pretos, ele é de outra cor com quadrados pretos e brancos. **Esta outra cor é que simboliza o esforço do escritor em ir buscar uma verdade que se esconde além da realidade. Não é uma mentira. A realidade é que é mentira. Você vai buscar uma verdade que está só no sonho, que está na fantasia, que está na imaginação criadora.** Essa verdade, às vezes, não bate com a realidade, essa verdade ultrapassa. E, às vezes, você tem que realmente inventar para descobri-la. Então não é propriamente uma mentira no sentido pejorativo, é uma liberdade poética, vamos dizer assim (SABINO, 1989, grifos meus).

Assim, a fala do autor, similar à da narrativa romanesca, tensiona conceitos como realidade e verdade, demonstrando que a verdade alcançada por meio da literatura não corresponde à realidade. Deste modo, o próprio autor confunde os limites entre confissão e fantasia, ressaltando o caráter híbrido de sua obra.

A propósito de *O encontro marcado*, a ambiguidade provocada pelas semelhanças entre o autor e o seu personagem-escritor Eduardo Marciano é esclarecida por Sabino:

É, pois, um romance intencionalmente autobiográfico. Mas procurando obedecer às exigências técnicas do gênero, conforme poderá verificar quem se der ao trabalho de lê-lo com isenção. Eu pretendia ser, e ainda pretendo, é romancista. Escrevendo sobre o preço exigido para sobreviver naquele momento – o preço que se paga para

se tornar um homem, que é a perda da inocência – usei muito a imaginação (SABINO, 1999, p. 131-132).

No trecho acima, retirado de *O tabuleiro de damas*, o autor elucida que o pacto estabelecido em *O encontro marcado* é o romanesco. Ainda assim, e apesar de o livro ser narrado em terceira pessoa por um narrador “que vê, de fora, os acontecimentos passados com o protagonista” (CACCESE, 1966, p. 153), a impressão que nós, leitores, temos é a de que, em alguns momentos, o que encontramos são os pensamentos e opiniões do próprio Eduardo:

Sentia-se diferente de todos, superior, privilegiado, único. Olhava com desprezo a massa ignara dos colegas, seres vulgares, relaxados, não sabiam se vestir, andavam despenteados, suados, sujos, jogavam bilhar, preocupavam-se com os exames – passar nos exames era tão fácil! (SABINO, 2010, p. 45).

Observamos, a partir do exemplo acima, que a situação apresentada pelo narrador se confunde com os pensamentos do protagonista, sem que haja a indicação da alternância de vozes. Esse aspecto, que rompe com a objetividade esperada pelas narrativas em terceira pessoa, é provocado, em momentos que evidenciam uma reflexão do protagonista, pelo uso do discurso indireto livre. Assim,

A narração dos acontecimentos, a ação do romance é, na verdade, feita em terceira pessoa. O narrador se refere a Eduardo pelo nome, pelo pronome ele, ou por outros substantivos quaisquer, colocando o verbo na terceira pessoa. Os diálogos com colegas e amigos, com o pai, a mãe também são apresentados classicamente, pelo travessão. Os exemplos desse processo se repetem infinitamente pelo livro. Quando se trata, porém, do debate de um problema no seu íntimo, uma reflexão interior, essa distância entre narrador e protagonista desaparece (CACCESE, 1966, p. 153).

Em algumas passagens da narrativa, portanto, temos a sensação de estar dentro da mente de Eduardo, que se coloca em posição elevada em relação aos demais. Leitor voraz, elogiado pelo professor de português por suas redações, ganhador de prêmios literários, era, pois, um predestinado à literatura.

Ao mesmo tempo em que estava certo da sua identidade como escritor, Eduardo passa por crises e angústias, vivendo a condição de estar sempre se preparando para escrever, sem, porém, conseguir fazê-lo. O romance iniciado, com determinação, na juventude, não evolui:

Agora, escrevia todas as noites – os amigos queriam, a viva força, arrancá-lo para a rua, ele inflexível:
 – Não. Tenho de escrever.
 Escrever toda noite. Se não tivesse o que escrever, pagar o tributo devido à arte. [...] A noite inteira a fumar, olhos pregados no papel em branco. O romance chagara a um impasse: não sabia o que pretendia, escrevendo-o. Os amigos telefonavam:
 – Não analisa não.

Não funcionava mais: sem analisar, se recusava. Tinha de escrever. (SABINO, 2010, p. 89-90).

A mudança para o Rio de Janeiro, que, a princípio, oportunizaria melhores condições para terminar o romance, não tem o resultado esperado. Na nova residência, a escrita torna-se distante na presença da agitação carioca. Eduardo faz amigos com os quais se encontra com frequência nos bares da cidade ou em sua própria casa. Em um desses encontros, quando perguntam a Eduardo sobre sua profissão, Antonieta responde: “– Funcionário da Prefeitura.” O protagonista complementa: “– Eu ia dizer ‘romancista’, mas Antonieta já respondeu por mim” (SABINO, 2010, p. 185).

A trajetória do personagem é, então, traçada por diversos desencontros e frustrações. Intitulando-se como romancista, acaba por escrever artigos sobre técnicas de romance, nunca concluindo o seu. Andava na companhia de Tércio, jovem aspirante a poeta, e que, tal como Eduardo, jamais publicara um poema. Citamos um diálogo em que os personagens conversam a esse respeito:

- Estou pensando em abrir com esse artigo um livro sobre o romance – e, animado, começou a inventar: – “As Tentações da Facilidade” seria um dos temas: imposições de fim de capítulo, descrição dos personagens, etc... “A Reabilitação do Lugar-Comum” seria outro; outro ainda sobre a técnica, propriamente: o corte, a interseção de diálogos, contraponto, etc...
- Por que você em vez de ficar escrevendo sobre romance, não escreve logo um romance?
- Magoado, Eduardo retrucou:
- E você, por que em vez de se dizer poeta, não publica logo um livro de poemas?
- Eu não me digo poeta: eu me digo jornalista (SABINO, 2010, p. 257).

O protagonista passa por várias crises de identidade. Sem conseguir escrever um romance, como poderia dizer-se, de fato, um escritor? Diante dos sucessivos fracassos, a narrativa de *O encontro marcado* evolui com a incessante busca do personagem por si mesmo. A vocação literária, tão evidente na juventude, acaba por nunca se concretizar. “O fruto que apanhara ainda verde... Nem verde, nem maduro, nenhum fruto colhido: um livro cem vezes começado, um filho abortado, um casamento dissolvido” (SABINO, 2010, p. 290).

As semelhanças estabelecidas entre o autor Fernando Sabino e o personagem de seu romance, Eduardo Marciano, ao compartilharem o mesmo ofício, são desfeitas pelo discurso de ambos. Os pensamentos e falas de Eduardo não são confirmados pelas declarações de Sabino em suas entrevistas. São personagens distintos, uma vez que um se mostra presunçoso e angustiado e o outro modesto e otimista. Contrariamente a Eduardo, afirma Sabino:

[...] Acho que meus sonhos se realizaram, porque tudo tem sua época, tudo muda, como diz o Otto. Acho bom meu passado e acho bom meu presente. Sou um homem de sorte, tudo o que acontece comigo é bom. E as mudanças que aconteceram são

naturais – é o progresso... Há uma grande defasagem entre o que você pretende ser e o que você é, mas na realidade eu fui mais bem sucedido do que esperava, do que merecia (SABINO, 2002, p. 313).

Ao mesmo tempo, podemos traçar um paralelo entre o fato de Eduardo Marciano nunca ter escrito um romance e as palavras de Fernando Sabino em uma entrevista a Clarice Lispector (2011, p. 200), no ano de 1968: mesmo tendo escrito *O encontro marcado*, Sabino diz ainda não ter se realizado como romancista. Depois da entrevista, Sabino escreveria mais três romances: *O grande mentecapto* (1979), *O menino no espelho* (1982) e *Os movimentos simulados* (2004). Mas, apesar dos quatro romances, a imagem do escritor Fernando Sabino continua atrelada ao gênero das narrativas curtas: ele é frequentemente citado e lembrado como cronista e não como romancista.

Teria ele, enfim, se realizado como romancista? Não saberemos. Para Humberto Werneck, entretanto, a questão é bem simples: “nenhum escritor tem a obrigação de escrever mais que um bom livro. Se todo romancista fizesse um romance da envergadura de *O encontro marcado*, o Brasil teria a maior literatura do mundo” (apud BLOCH, 2005, p. 95).

2 O MENINO NO ESPELHO: UMA AUTOFICÇÃO?

Um termo muito explorado no terreno das escritas de si na literatura contemporânea é o de “autoficção”. Embora o conceito caminhe em solos movediços, diversos escritores atualmente parecem publicar sob essa tendência.

Criado em 1977 por Serge Doubrovsky para definir seu próprio romance *Fils*, a “autoficção” tornou-se comum para os escritores da contemporaneidade. Doubrovsky, no entanto, na tentativa de demarcar a diferença do conceito com relação ao de romance autobiográfico de Philippe Lejeune, diz que “[...] na autoficção, o autor deve dar seu próprio nome ao protagonista, pagar o preço por isso [...] e não se legar a um personagem fictício” (apud HIDALGO, 2013, p. 221).

Na literatura brasileira contemporânea, alguns escritores parecem incluir-se nessa atitude de assumir uma possível identidade através do nome do personagem, como: Gustavo Bernardo em *O gosto do apfelstrudel* (2010), no qual o protagonista leva as iniciais do nome do autor; Lourenço Mutarelli em *A caixa de areia ou era dois em meu quintal* (2006), em que o personagem tem o próprio nome do autor; e Ricardo Lísias, que, além do premiado livro *O céu dos suicidas* (2013), já havia atribuído seu nome a personagens de textos anteriores. Tatiana Salem Levy, apesar de intitular sua obra *A chave de casa* (2007) como autoficção, não menciona o nome da personagem no livro, não havendo, desta forma, identidade onomástica. Silviano Santiago também classifica seu livro de contos *Histórias mal contadas* (2005) como autoficção, mas apenas em dois contos há menção ao nome do autor. Ainda, em *O filho eterno* (2007), Cristovão Tezza não nomeia o personagem principal, mas cria-se uma relação de identidade estabelecida por meio do nome do seu filho, Felipe.

Outros escritores, como Bernardo Carvalho, Michel Laub, João Gilberto Noll e Adriana Lisboa, embaralham, em seus textos, as fronteiras entre realidade e ficção.

Como se vê, múltiplas são as estratégias de ficcionalização do “eu” na escrita contemporânea, e o uso do conceito autoficção assumiu um caráter mais genérico do que o estipulado por seu criador. Para Figueiredo, “a tendência hoje é se considerar autoficção sempre que a narrativa indiciar que se inspira nos fatos da vida do autor” (2013, p. 66).

Philippe Gasparini, em seu artigo *De quoi l'autofiction est-elle le nom?* (2009), elucida que a grande quantidade de escritas autoficcionalizadas nas produções literárias contemporâneas provêm da aspiração dos escritores de publicarem suas autobiografias, ao mesmo tempo em que mantêm o reconhecimento artístico.

A autoficção seria, assim, um modo de inovação da escrita autobiográfica característico da contemporaneidade. Para Luciana Hidalgo, entretanto, a autoficção no Brasil data do início do século XX, tendo como pioneiro o escritor Lima Barreto, que, “ao unir vida e obra, quebrou os rígidos códigos ficcionais da literatura de sua época” (2013, p. 229):

O autor não somente escreveu romances marcadamente autobiográficos (a exemplo de *Recordações do escrivo Isaiás Caminha*) como quase inscreveu a identidade onomástica na literatura brasileira em 1919, ao lançar *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*. Em meio à correspondência trocada pelo autor com Antônio Noronha dos Santos, uma carta evidencia essa questão: Lima Barreto o avisa do envio dos originais (de *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*) para o amigo revisar e textualmente escreve: “Você deve anotar onde está ‘Afonso’ que eu quero cortar”. Afonso (Henriques de Lima Barreto) escrevera os originais com seu próprio nome, tendo o cuidado de cortá-lo na revisão, substituindo-o pelo do personagem (HIDALGO, 2013, p. 229).

Não há dúvidas sobre o caráter híbrido da literatura de Lima Barreto e de seu legado no campo das escritas de si, mas, se considerarmos o conceito de autoficção a partir dos questionamentos sobre noções de verdade e sujeito e da ideia de *performance*, abordado por Diana Klinger, chegaremos à conclusão de que a autoficção é uma tendência da literatura contemporânea. Sobre o conceito de *performance*, afirma Diana Klinger:

[...] o texto autoficcional implica uma *dramatização* de si que supõe, da mesma maneira que ocorre no palco teatral, um sujeito duplo, ao mesmo tempo real e fictício, *pessoa* (ator) e personagem. Então não se trata de pensar, como o faz Phillipe Lejeune, em termos de uma “coincidência” entre “pessoa real” e personagem textual, mas a dramatização supõe a *construção* simultânea de ambos, autor e narrador. Quer dizer, trata-se de considerar a autoficção como uma forma de *performance* (KLINGER, 2012, p. 49).

Ao discorrer sobre o conceito de *performance* atrelado ao de autoficção, Diana Klinger nos diz que “tanto os textos ficcionais quanto a atuação (a vida pública) são faces complementares da mesma *produção* de uma subjetividade (...) e que não podem ser pensadas isoladamente” (2012, p. 50). Notamos que a noção de *performance* é uma das características dos escritores contemporâneos devido ao desenvolvimento das formas midiáticas. Hoje, rapidamente conseguimos obter inúmeras informações sobre um escritor ao buscar seu nome na internet. Assim, os escritores sabem que seus textos, de alguma forma, serão vinculados a referências extratextuais. Torna-se ingênuo, portanto, considerar que esse conhecimento não irá interferir na produção do escritor.

Deste modo, a figura do autor, na contemporaneidade, não é constituída apenas pelo imaginário do leitor ao estabelecer uma ligação do que é lido com quem o escreveu. Mas o próprio escritor – ator no campo literário –, utilizando-se das diversas mídias, constrói uma

imagem de si presentificada em todo o espaço biográfico no qual se insere. Entende-se por espaço biográfico todo o ambiente no qual é veiculada a imagem autoral. Na atualidade, esse espaço torna-se cada vez mais abrangente, podendo manifestar-se sob diversas formas, tais como:

Biografias, autorizadas ou não, autobiografias, memórias, testemunhos, histórias de vida, diários íntimos – e, melhor ainda, secretos –, correspondências, cadernos de notas, de viagens, rascunhos, lembranças de infância, autoficções, romances, filme, vídeo e teatro autobiográfico, a chamada *reality painting*, os inúmeros registros biográficos da entrevista midiática, conversas, retratos, perfis, anedotários, indiscrições, confissões próprias e alheias, velhas e novas variantes do show (*talk show*, *reality show*), a vídeopolítica, os relatos de vida das ciências sociais e as novas ênfases da pesquisa e da escrita acadêmicas (ARFUCH, 2010, p. 60).

O espaço biográfico é um instrumento valioso para a “criação do *mito* do escritor” (KLINGER, 2012, p. 46). Diferentemente da autobiografia, em que primeiro se vive para depois atribuir sentido à “vida” por meio da narração – ainda que de modo ilusório, uma vez que vida e escrita são instâncias incompatíveis –, na autoficção, o escritor se constrói na própria narrativa e previamente a ela, na “vida mesma”. Desta forma, a matéria da autoficção seria o “mito do escritor” e não a biografia autoral (KLINGER, 2012, p. 46).

Esse novo modo de se apresentar na escrita afasta-se, sobremaneira, da forma clássica de autobiografia como um “relato retrospectivo em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, colocando ênfase em sua vida individual e, em particular, na história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p. 48).

A história de uma “pessoa real” proposta por Lejeune é substituída na escrita contemporânea pela narração de histórias inventadas com sugestões de realidade. Essa estratégia de instigar o leitor a buscar a “realidade” em textos ficcionais pode ser provocada, por exemplo, por uma foto do autor, no livro em questão, relacionada ao enredo; pelo emprego do nome do autor ou de pessoas de seu convívio nos personagens do romance; pela semelhança entre o discurso do narrador/personagem e do escritor em suas entrevistas, entre outros procedimentos. Podemos notar, a partir desses exemplos, que, apesar do caráter ficcional do “gênero”, vários são os recursos que parecem “borrar os limites entre fato e ficção”.

Também sob a perspectiva da autoficção não há mais lugar para uma narração que recapitula a história da vida de um indivíduo. Os romances contemporâneos assumem como principais características:

[...] a fragmentação formal, a ausência de linearidade, a descrença na possibilidade de se oferecer uma verdade, a crise do sujeito, a autorreferencialidade: o escritor/narrador/personagem encena a escrita de si, rompendo a ilusão romanescas

(típica do romance moderno, sobretudo do século XIX) (FIGUEIREDO, 2013, p. 66).

Podemos encontrar outras características, além das citadas, em obras entendidas como autoficcionais, já que a inovação formal tende a evoluir e a problematização entre escrita e experiência parece longe de cessar.

De acordo com Gasparini (2009), esses novos romances autobiográficos que assumem simultaneamente uma dupla leitura – referencial e ficcional – fazem parte de um movimento literário e cultural que reflete a sociedade de hoje e evolui com ela. Sociedade, vale ressaltar, marcada por profundas mudanças, principalmente no que se refere aos meios de comunicação e tecnológicos. A facilidade e a rapidez com que obtemos informação nos dias atuais são de causar espanto. Essa evolução alterou o modo de pensar e agir das pessoas, modificando, conseqüentemente, os seus interesses. Sendo assim, a literatura e as artes em geral precisaram acompanhar tal movimento.

Embora, nos anos 80, esse avanço não ocorresse com a mesma intensidade dos dias de hoje, Fernando Sabino parecia antever a forma com a qual o escritor haveria de lidar com a mídia e a exposição crescente de sua imagem. Isso porque, em seu tempo, o surgimento da televisão foi responsável por significativa mudança de hábitos: “O maior *best-seller* do Brasil, que é Jorge Amado, chega a vender 150.000 exemplares. E qualquer novela é vista por 3, 4, 5, 10, 20 milhões de espectadores” (SABINO, 1981, p. 94). Uma pessoa, por exemplo, que sentia necessidade de consumir ficção, mas não dispunha de tempo, costumava satisfazer-se por meio de textos curtos, como a crônica. Mas, a partir do momento em que essa necessidade de ficção pôde ser suprida pelo aparelho de TV, a literatura foi perdendo espaço. Para disputar com um veículo de comunicação atraente que unia palavra e imagem, a literatura precisava se reinventar.

Nesse âmbito, Fernando Sabino, em entrevista a Narceu de Almeida Filho para a revista *Ele e Ela*, no ano de 1979, diz:

[...] seria ridículo querer ser hoje um escritor como imaginava aos 20 anos. Quero ser um escritor como sou hoje, aos 55 anos. Continuo querendo ser um escritor como o mundo espera hoje que seja um escritor, e não como eu fui aos 20. **A literatura continua, o romance continua, a poesia continua, somente que concebidos em outros termos. Os meios de comunicação e a formulação da literatura é que evoluíram. Isso não vai acabar nunca** (SABINO, 2002, p. 313, grifos meus).

Em sequência a essa resposta, o autor, a respeito de como pensa em exercer o seu ofício literário, declara: “antes de mais nada, de uma forma em que a expressão se harmonize

com a comunicação do nosso tempo. Não pretendo praticar uma literatura só para mim, e só para uma meia dúzia, e sim para o maior número possível de pessoas” (SABINO, 2002, p. 313).

Como podemos notar a partir das declarações do autor, Fernando Sabino, consciente das mudanças no mundo contemporâneo, demonstra querer se adequar a essa evolução, praticando uma literatura que dialogue com os leitores da sociedade atual. É de se considerar que o autor, em seu tempo, já produzia inovações em sua produção literária, transitando, inclusive, por outros meios de expressão, como o cinema.

Em outro depoimento, dessa vez para o livro de Flora Cristina Bender, Fernando Sabino diz:

Antigamente, a importância mítica do escritor era muito maior; ele tinha a importância que tem hoje um ator de televisão. Era a figura culturalmente mais importante do país. O artista de um modo geral e o escritor em particular perderam a aura mítica que tinham e que não vai ser recuperada nunca, porque, hoje, quem não dá seu recado cai fora, pois há outro que quer dar. A época dos monstros sagrados já passou (SABINO apud BENDER, 1981, p. 94-95).

É possível associar a declaração de Sabino ao pensamento de Walter Benjamin presente no texto “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1994), no qual o teórico discorre sobre a entrada do processo industrial na produção artística. Segundo Benjamin, quanto mais acessível encontra-se uma obra de arte através de sua reprodução, menor será sua autenticidade, o que consistirá na diluição de sua aura. A garantia da aura em uma obra de arte se deve por sua existência única, o *hic et nunc* (aqui e agora) presente em uma peça teatral ou num concerto, por exemplo. Por esse motivo, o teórico analisa o cinema e a fotografia como produções que causaram uma nova perspectiva sobre o conceito de obra de arte.

A aparição única, que mantinha o objeto de culto, mesmo quando próximo, distante, atingiu, na modernidade, um movimento contrário. Hoje, a distância entre a obra e o público é suprida pela ilusão da presença. Podemos encontrar facilmente pinturas e esculturas de grandes artistas em sites de busca na internet e até as citadas peças e espetáculos musicais já possuem reproduções em vídeo.

O mesmo fenômeno ocorre com a figural autoral. A presentificação do escritor, característica da literatura contemporânea, aproxima cada vez mais autor e público. Desta forma, o escritor é transportado de sua posição “sacra” para a de “gente como a gente”: “se cruzo na rua, com um autor que vi recentemente em ‘Apostrophes’, não só o reconheço, mas tenho a impressão de que ele também vai me reconhecer...” (LEJEUNE, 2008, p. 194).

No século XIX, por exemplo, o caráter mítico da figura do escritor era construído pela ausência de informações a seu respeito. Não existia, como na atualidade, a interferência

frequente de fotografias e entrevistas do autor. Ainda assim, já era possível identificar a influência de traços do escritor em alguns de seus personagens, como no caso de Machado de Assis, autor sobre o qual muitos estudos indicam uma semelhança entre ele, Machado de Assis, e o protagonista de *O memorial de Aires*. Quanto à comparação do escritor a um “Bruxo”, ela se deve mais à grandiosidade de sua produção literária do que a referências biográficas. Nesse sentido:

O autor se define como sendo simultaneamente uma pessoa real socialmente responsável e o produtor de um discurso. Para o leitor, que não conhece a pessoa real, embora creia em sua existência, o autor se define como a pessoa capaz de produzir aquele discurso e vai imaginá-lo, então, a partir do que ele produz (LEJEUNE, 2008, p. 23).

No século XIX, os textos de um autor e seu nome na capa eram, muitas vezes, os únicos elementos para a construção de uma *persona* no imaginário de seus leitores. O que causava – retomando o que foi dito há pouco – uma aura de mistério em torno da figura do escritor.

Já na literatura recente, a presença do escritor, mais do que uma característica do contemporâneo, é uma exigência para a sobrevivência de sua obra.

Também o mercado editorial tem apostado na publicação de narrativas que parecem inspiradas nas experiências de vida de seus autores, para, assim, atender à demanda de um público leitor interessado em saber sobre a vida pessoal de quem escreve. O Projeto *Amores Expressos*, da editora Companhia das Letras, é um exemplo da interação entre vida e obra na cena literária contemporânea. Os escritores convidados para esse projeto foram enviados a algumas cidades do mundo, a fim de utilizarem a experiência em país estrangeiro como material para a composição de um romance que abordasse uma história de amor. A viagem dos autores, contudo, não ficou restrita à concretização do livro. Eles tiveram que manter um blog em que registravam a sua temporada de um mês na cidade estrangeira, além de protagonizarem documentários que registravam essa nova experiência literária.

Deste modo, os leitores tinham a sensação de partilharem a vida pessoal dos autores. E, justamente por tal motivo, essa exposição do escritor foi determinada pelo projeto. Contudo, tanto a escrita no blog quanto as falas do documentário são processos de uma representação de si, cuidadosamente elaborados. Assim, temos contato não com o autor em sua vida íntima, mas com a ilusão de uma pessoa autoral.

Hoje, como no passado, não sabemos quem, de fato, é o autor enquanto pessoa. A diferença se deve à sua construção mítica. A aura em torno da figura do autor, curiosamente, persiste, mas concebida de outra forma. Antes tínhamos a construção do “mito do escritor”

pelo mistério que envolvia a sua ausência; já na literatura recente, pelo viés da autoficção, a presentificação do escritor e sua constituição como personagem são responsáveis pela produção do mito.

O conceito de autoficção foi criado, como vimos, na década de 70, mas, mesmo não tendo a repercussão que tem hoje, já podíamos notar, por parte do escritor Fernando Sabino, uma invenção de si como personagem tanto na narrativa quanto fora dela.

O documentário “Encontro marcado com Fernando Sabino” (2006), produzido pelo filho do autor, Bernardo Sabino, parece confirmar a imagem que o pai procurou construir de si enquanto escritor. Nele aparecem flashes de entrevistas de Fernando Sabino e, em uma delas, o escritor declara:

Eu quero ser menino pelo seguinte: [...] você vai construindo sua vida no sentido de modificação interior e exterior, física e moralmente, intelectualmente... Até que você atinge um ponto de maturidade além do qual a vida perde a perspectiva. Você percebe que pra você ser homem feito, você tem que enfrentar a realidade com todas as suas hipocrisias, as suas deformações, os lugares comuns, as ideias pré-concebidas, todo esse mundo... Toda essa pletora de ideias terríveis que o mundo adulto joga em cima de você para que você assuma a sua condição de ser humano adulto. É isso é uma tristeza. Então você passa a viver da nostalgia da sua inocência perdida [...]

É possível notar, então, que o autor critica a ideia de que a infância seja prejudicial à condição de adulto. Porém, a chegada da maturidade faz parte do fluxo natural da vida, e a única maneira de continuar menino depois de adulto é sendo escritor.

A ideia do resgate da pureza infantil é recorrente no discurso do autor mineiro e extensiva à sua obra. Deste modo, podemos inferir que Fernando Sabino, em suas entrevistas, “representa o personagem” que construiu de si mesmo, na própria “vida real”, corroborando com a ideia de um “mito de escritor”. Essa hipótese gera outra: a de que *O menino no espelho*, escrito em 1982, seja a narrativa das experiências da infância desse personagem. Ou seja, Fernando Sabino como escritor criou uma imagem de si representada em suas aparições públicas e confirmada em muitos dos seus textos, especialmente na narrativa de *O menino no espelho*, que já nas primeiras páginas evidencia a sua não classificação entre os modelos autobiográficos clássicos, como veremos a seguir.

2.1 Fabulações da infância

Nas primeiras páginas de *O menino no espelho*, antes do texto, nos deparamos com uma foto de Fernando Sabino quando criança, acompanhada da seguinte descrição: “o autor, à época dos acontecimentos narrados neste romance”. Sabino, ao inserir sua própria imagem na narrativa, nos leva a supor que encontraremos no livro a história real das reminiscências de sua infância.

Ao longo dos capítulos, entretanto, essa suposição vai sendo questionada. Isso porque, entre as lembranças do narrador, estão os dias em que ele ficou invisível, em que visitou o Sítio do Pica-pau Amarelo, conheceu o mágico Mandrake, aprendeu a voar, entre outras peripécias. Há, portanto, uma transgressão da realidade documental sugerida inicialmente pela foto. Ao mesmo tempo, a própria legenda da foto já indica que a obra é um romance.

Assim, não encontramos em *O menino no espelho* a indicação de um caminho de leitura pautado na veracidade (pacto autobiográfico) ou na ficção (pacto ficcional), e sim um contrato de dupla leitura estabelecido pelo próprio autor:

É o meu nome, o nome dos meus irmãos, do meu pai, o endereço da casa onde nasci. Todo o enquadramento é pessoal, autobiográfico. Conto como fiquei invisível quando era menino, como aprendi a voar, como conheci o Tarzan, como derrotei o valentão do colégio, como enfrentei uma onça, como fui campeão de futebol (SABINO, 1999, p. 28).

Podemos observar, com o exposto acima, retirado de *O tabuleiro de damas*, que Sabino, ao discorrer sobre o livro que narra as lembranças de sua infância, transita entre realidade e ficção com naturalidade, como se esses opostos fizessem parte de uma mesma categoria. E fazem, se pensarmos em consonância ao conceito de Diana Klinger da autoficção como um gênero “bivalente, ambíguo, andrógino” (2012, p. 43). Neste caso, realidade e ficção são matérias-primas do gênero autoficcional, e, portanto, inseparáveis.

Ainda a respeito de *O menino no espelho*, o autor diz, em *O tabuleiro de damas*: “Um dia encontrei na rua uma senhora que me disse: ‘Você andou exagerando um pouco...’ **Inventei tudo isso para descobrir que, no fundo, sou ainda aquele menino**” (SABINO, 1999, p. 28, grifos meus).

Essa citação, retirada do esboço autobiográfico elaborado pelo autor, é importante para percebermos que Fernando Sabino, em seu discurso, cria uma imagem de si espelhada no menino da narrativa ficcional. Antes, contudo, da escrita de *O menino no espelho*, já era

possível notar, nas crônicas e entrevistas do autor, uma fabulação de si associada ao universo infantil que foi intensificada com o romance.

A escrita espelhada autor x narrador/personagem é estendida a questões que percorrem todo o livro: “no desenrolar das histórias, acentua-se o jogo duplo do menino e do homem, da infância e da maturidade, do passado e do presente, do vivido e do revivido, do realismo e da fantasia” (RESENDE, 1988, p. 68). A união dessas instâncias na narração problematiza as noções de verdade e de sujeito, visto que, apesar da identidade onomástica, não encontramos, nas páginas de *O menino no espelho*, as experiências de um sujeito real, mas a verdade do imaginário infantil.

Então, de modo semelhante a Doubrovsky, que, a respeito de seu romance *Fills*, afirma apresentar, [...] acontecimentos imaginados como acontecimentos reais (GALLE, 2006, p. 80), Sabino, sobre *O menino no espelho*, declara: “usei todas as minhas fantasias infantis como se tivesse vivido aquilo realmente” (SABINO, 1999, p. 28).

A indissociabilidade entre realidade e imaginação, presente em *O menino no espelho*, como vimos, é um componente indispensável para a narrativa autoficcional. Diana Klinger, ao comparar a autoficção à arte da *performance* (2012, p. 51), destaca outra característica da escrita literária contemporânea, o *work in progress*, a encenação do escritor no exercício de seu ofício.

Entendida enquanto “gesto literário” por Graciano, essa autorrepresentação tem sido frequente na atual prosa de ficção brasileira devido ao seu caráter de “falso flagrante, como se o leitor observasse entre as fímbrias da ficção os movimentos furtivos do escritor – os bastidores da escrita – e assim pudesse descobrir algo mais no texto: a confissão sobre o que motivou sua escrita e as condições em que ela se realiza” (2012, p. 77).

Essa exposição do processo da escrita é mais uma estratégia autoficcional criadora de mitos, porquanto o autor apenas exhibe o que deseja. Além deste aspecto, a apresentação de si na narrativa é propositalmente elaborada, mas capaz de produzir o efeito de proximidade entre escritor e leitor, provocando neste último a ilusão da presença autoral:

Paro de escrever, levanto os olhos do papel para o relógio de parede: cinco horas. As sonoras pancadas começam a soar uma a uma, como antigamente em nossa casa. É um relógio bem antigo. Foi do meu avô, depois do meu pai, hoje é meu e um dia será do meu filho. Seu tique-taque imperturbável me acompanha todas as horas de vigília o dia inteiro e noite adentro, segundo a segundo, do tempo vivido por mim (SABINO, 2010a, p. 165).

No trecho acima, podemos observar a representação do momento em que o escritor

para de escrever. Essa citação faz parte do primeiro parágrafo do epílogo de *O menino no espelho*. É como se tivéssemos terminado a leitura no mesmo instante em que o escritor, também personagem, termina a escrita. Um falso flagrante, evidentemente, visto que a narrativa continua após a suposição de que o escritor a teria abandonado, mas capaz de causar em nós, leitores, a nítida sensação de que não há mais uma escrita e sim uma conversa entre autor e público, justamente por fazer parte do epílogo, um acréscimo à história.

Além do epílogo, o romance apresenta também um prólogo, no qual o narrador relembra o tempo de menino com um tom saudosista e propõe um enigma que só será descoberto no epílogo.

Ao longo dos dez capítulos, entretanto, acabamos nos esquecendo do enigma e de que as histórias estão sendo contadas a partir das recordações de um narrador adulto. Por trás de cada travessura narrada é a voz da criança que parecemos ouvir. Esse efeito é produzido por meio de uma prosa simples, próxima do coloquial, e, principalmente, pela reprodução da linguagem infantil na fala do menino Fernando. Apenas em poucos momentos, submersos nas fantasias do imaginário infantil, somos lembrados da maturidade do narrador: “Ela ficou parada um segundo, surpreendida, e depois se abriu num sorriso que eu guardo até hoje entre as lembranças mais lindas da minha vida” (SABINO, 2010a, p. 148).

Em cada capítulo de *O menino no espelho* nos deparamos com uma aventura diferente, o que causa a impressão de certa autonomia entre os capítulos. Podemos lê-los aleatoriamente, sem grande dificuldade de compreensão, como se fossem contos. Da mesma forma, prólogo e epílogo parecem, a princípio, independentes da narrativa.

Todavia, somente a leitura da obra como romance nos permite perceber a estrutura atemporal produzida pelo autor. Prólogo, capítulos e epílogo estruturam-se num movimento cíclico que proporciona o encontro entre o personagem-escritor e a sua versão infantil – uma fusão entre o fim e o início da narrativa. O diálogo entre os dois (facetas da mesma *persona*) parece simbolizar o esforço recorrente e necessário do exercício autobiográfico: o diálogo entre os *eus* que compõem um homem ao longo de sua existência e que jamais o deixam à medida que a idade avança. A escrita do romance e, conseqüentemente, a reescrita da própria infância resulta numa suspensão do tempo real, unindo uma lembrança a outra e até mesmo ao presente, como se não houvesse passado ou futuro, mas somente o agora.

O narrador, ao evocar a infância, encontra-se, no plano da ficção, com ele mesmo quando menino. Uma espécie de viagem no tempo característica da literatura fantástica, mas que atinge, na poeticidade deste livro, o sentido de uma simultânea permanência do menino

no homem e da ficção na realidade, rompendo, assim, com os limites de tempo e com as fronteiras entre realidade e fantasia.

No início da narrativa, ainda no prólogo, o escritor, ao recordar o seu tempo de menino, ressalta uma vez em que, brincando no quintal, como de costume, surgiu um homem que lhe pareceu familiar, mas que não foi identificado pelo menino. Ou seja, este não reconheceu o tal homem. Mas, como tinham muitas coisas em comum, ficaram conversando por um bom tempo, apesar da diferença de idade entre ambos. O homem foi embora, mas antes ensinou ao menino algo muito importante:

– Você quer conhecer o segredo de ser um menino feliz para o resto da sua vida?

– Quero – respondi.

O segredo se resumia em três palavras, que ele pronunciou com intensidade, mãos nos meus ombros e olhos nos meus olhos:

– Pense nos outros.

Na hora achei esse segredo meio sem graça. Só bem mais tarde vim a entender o conselho que tantas vezes na vida deixei de cumprir. Mas que sempre deu certo quando me lembrei de segui-lo, fazendo-me feliz como um menino (SABINO, 2010a, p. 18-19).

O homem que surge na infância do menino é ele próprio quando adulto. Apesar da suspeita, apenas obtemos essa confirmação no final da narrativa, no epílogo. A partir dessa constatação e da forma pela qual é recriada a infância do escritor – recheada de alegria, aventuras, carinho dos pais, cumplicidade entre os irmãos, sonhos realizados –, podemos notar uma tentativa de explicar a personalidade do narrador no tempo presente.

Importante se faz ressaltar, no caso deste romance, que a voz do narrador/escritor se confunde com a voz do próprio autor por meio da identificação do nome Fernando, entre outros elementos identificadores, como mencionamos anteriormente. Deste modo, o escritor, por meio de *O menino no espelho*, constrói a criança que ele foi a fim de confirmar sua imagem de adulto no presente: bem-humorado, otimista e eternamente menino.

É claro, contudo, que essas são características do escritor de que tomamos conhecimento por meio de entrevistas, depoimentos, palestras. Ou seja, apenas as características intencionalmente expostas por ele. A principal delas, que dialoga com o estudo em questão, pode ser vista no depoimento que o autor concedeu para o livro de Bender:

Tenho certa aversão a coisas sérias, porque, no fundo, sou uma criança, no bom e no mau sentido. O que eu gosto mesmo é de brincar. Como romancista, eu me realizo quando consigo preservar uma inocência essencial, buscando uma espécie de espírito puro de criança (BENDER, 1981, p. 6).

Nesse sentido, o tema principal de *O menino no espelho* é a infância do personagem Fernando Sabino. Personagem que está continuamente se inventando e, tanto na escritura quanto na “vida mesma”, utiliza a ficção como se fizesse parte de sua biografia. Assim, o escritor ao declarar, por exemplo, que *O menino no espelho* descreve as experiências de sua infância, está se valendo da ficção como verdade biográfica.

A autobiografia, via de regra, supõe certo compromisso com a realidade. No caso de *O menino no espelho*, a referencialidade é estabelecida com a ilusão de real comum ao imaginário infantil. Esse aspecto de apresentar acontecimentos imaginados como acontecimentos reais, somado a outros, como a *performance* do escritor, o *work in progress* e a inseparabilidade entre realidade e fantasia, nos permite uma leitura do romance sob a ótica da autoficção

Porém, mais do que pactos de leitura, Fernando Sabino, por meio dessa narrativa, nos revela a íntima relação entre literatura e infância, escritor e criança: “A coisa mais difícil pra mim como escritor de ficção: saber onde termina a realidade e começa a ficção” (SABINO, 1999, p. 210). Tal como o escritor, a criança não percebe a margem que separa a verdade da imaginação:

À criança falta a lógica do pensamento racional que ela não tem ainda; o escritor, por sua vez, subverte a normalidade e a ordem vigente, inventando ou reinventando realidades; ambos vêm além do aparente e do imediato, desviam-se da lógica que preestabelece a verdade, falam a linguagem dos símbolos e retratam o mistério do homem (RESENDE, 1988, p. 68-69).

É possível, portanto, estabelecer um paralelo entre a profissão de escritor (ficcionalista) e a infância: o escritor cria e recria mundos com palavras, enquanto a criança pode fazer o mesmo no quintal de sua casa, brincando, por exemplo, de construir ponte para formigas: “Em poucos instantes construí uma ponte com um pedaço de bambu aberto ao meio, e procurei orientar para ela, com um pauzinho, a fila de formigas” (SABINO, 2010a, p. 17).

Diante dessa constatação, podemos compreender a autoimagem produzida por Fernando Sabino ao longo de sua obra literária como reflexo dessa aproximação, ou até mesmo correspondência, entre o ato de escrever e o de brincar e, conseqüentemente, entre ser escritor e ser criança. Sendo assim, a imagem-metáfora recorrente do duplo no espelho nada mais seria do que a manifestação do contato entre esses dois seres deslocados no tempo, porém reunidos na ficção. Ou seja, o menino no espelho representaria o escritor que optou por não abandonar a sua meninice e assim o fez através da escrita.

2.2 Os meninos Eduardo e Fernando

O cenário que encontramos no início de *O menino no espelho* já é nosso conhecido de *O encontro marcado*: o quintal da casa em Belo Horizonte onde reside todo o reino infantil dos protagonistas:

Que significava o quintal para Eduardo?
Significava chão remexido com pauzinho, caco de vidro desenterrado, de onde teria vindo?, minhoca partida em duas ainda mexendo, a existência sempre possível de um tesouro, poças d'água barrenta na época das chuvas, barquinho de papel, uma formiga dentro, a fila de formigas que ele seguia para ver aonde elas iam. Iam ao formigueiro. Um pé de manga-sapatinho, pé de manga-coração-de-boi. Fruta-de-conde, goiaba, gabioba (SABINO, 2010, p. 11).

A descrição acima, retirada de *O encontro marcado*, é semelhante ao ambiente em que se desenvolvem muitas histórias de *O menino no espelho*. O quintal de Eduardo, no entanto, é mostrado apenas nos primeiros parágrafos, não tendo grande repercussão em sua trajetória. Acontece que o tempo para Eduardo passa rápido demais e ele logo chega às frustrações vivenciadas na fase adulta.

Já o protagonista de *O menino no espelho* é um afortunado, pois pode contar com uma infância duradoura a ponto de acompanhar o homem feito.

Em consonância com a diferença com que a infância é representada nos dois romances, episódios semelhantes são relatados de formas distintas nas duas obras, como, por exemplo, o fim dado à galinha de estimação dos personagens. Em *O encontro marcado*, a galinha Eduarda é assada para o almoço de domingo: “Um domingo encontrou Eduarda na mesa do almoço, pernas para o ar, assada. Eduarda foi comida entre lágrimas” (SABINO, 2010, p. 11-12).

E em *O menino no espelho*, Fernando consegue salvá-la:

Mamãe achou graça quando soube que ela se chamava Fernanda [...] deixou que a galinha passasse a ser um dos meus brinquedos. Só proibiu que eu a levasse para dentro de casa. Fernanda me seguia os passos por toda a parte, como um cachorrinho.
E ela continuou minha amiga, até morrer de velha, não sei quanto tempo mais tarde (SABINO, 2010a, p. 34).

Observamos, no livro de 1982, semelhanças ao de 1956 por meio de reconstruções da mesma história. Enquanto em *O encontro marcado* Eduarda acaba na panela, dentro do universo infantil de *O menino no espelho*, o desejo do menino é realizado. Tal diferença se dá porque os romances assumem perspectivas distintas. Enquanto um possui uma visão de

mundo mais “realista” e até pessimista, o outro adéqua sua visão aos olhos de uma criança. E, na visão infantil, jamais seu animal de estimação viraria comida.

O encontro marcado, como romance de formação, mostra a trajetória do protagonista, em seus conflitos e descaminhos, até o amadurecimento e o encontro final consigo mesmo. Apesar de, neste romance, o autor parecer contar, por meio da trajetória de Eduardo Marciano, a sua própria história, há um distanciamento entre personagem e autor, provocado pelo uso da terceira pessoa. Além desse aspecto, não há na história de Eduardo qualquer indicação de um pacto autobiográfico, mesmo que o leitor suspeite das semelhanças entre a vida do protagonista e a do autor.

Já em *O menino no espelho*, a narrativa é feita em primeira pessoa, em tom memorialístico. No relato, o escritor retorna à casa em que viveu na infância e ao tempo em que era o menino Fernando. Há, ainda, indicadores nitidamente vinculados à biografia do autor, como a foto, a identidade de nome entre autor, narrador e personagem, e o empréstimo dos nomes dos pais e irmãos de Fernando Sabino aos personagens do romance.

Assim, supomos, em um primeiro momento, que a exposição de si seria mais aparente no romance que remete à infância do autor. No entanto, essa suspeita se dissipa na medida em que a narrativa se encaminha para a completa fantasia, de maneira diversa de *O encontro marcado*, que atua no limite do verossímil.

No romance de 1956, Eduardo é um menino precoce, insolente e orgulhoso, que arranha o rosto até sangrar e corre pelado para desafiar os pais. Já Fernando é um menino sonhador, corajoso e aventureiro, semelhante ao Pedrinho do *Sítio do pica-pau amarelo*. E Fernando não se assemelha somente a Pedrinho, mas também a outros personagens que permeiam o universo da literatura infantil, como Peter Pan, Mogli e Alice. Ou seja, o menino Fernando, além de uma projeção do escritor, pode ser lido como uma miscelânea de outros personagens presentes nas narrativas infanto-juvenis.

A título de exemplo das diferenças entre os meninos Eduardo e Fernando, podemos abordar a figura da professora nas duas obras. Para Eduardo, a personagem representa o despertar da sexualidade. E, para Fernando, ressalta a infantilidade do personagem, que apresenta a mestra de modo caricatural e nada atraente.

O grupo era dona Amélia, a professora. A mulher mais bonita do mundo.

– Dona Amélia, eu quero casar com a senhora.

Declaração a sério, longamente preparada. Na hora do recreio, todos lá fora brincando, dona Amélia sozinha na sala de aula.

– Comigo? – disse ela rindo: – Você podia ser meu filho.

– A senhora não é virgem?

Dona Amélia não resistiu, pôs Eduardo no colo. Que menino, meu Deus. Eduardo relutou, quis descer: homem não sentava no colo de ninguém. Ficou excitado com o cheiro de dona Amélia. Milton vinha entrando e viu:

– Dona Amélia beijando Eduardo lá na sala, na hora do recreio! Eu vi. (SABINO, 2010, p. 17).

Magricela como a Olívia Palito, mulher do Popeye, parecia um galho seco dentro do vestido escuro. Era antipática e ranzinza. Usava óculos de lentes grossas: não enxergava direito, vivia confundindo um aluno com outro. [...]

Um dia apareceu uma barata na sala de aula. Descobrimos então que dona Risoleta tinha verdadeiro horror de baratas: soltou um grito, apontou a bichinha com o dedo trêmulo e subiu na cadeira, pedindo que matássemos. [...] Foi aquele alvoroço: empurrões, cotoveladas, pontapés, risos e gritaria, todos querendo atingi-la primeiro. [...] Até que, de repente, tive a sorte de dar com ela passando a correr entre meus pés — esmigalhei-a numa pisada só. Fui aclamado como herói, vejam só: herói por ter matado uma barata. Até dona Risoleta me agradeceu, trêmula, descendo da cadeira e me dando um beijo na testa. Esse beijo a turma não me perdoou, durante muito tempo fui vítima da maior gozação: diziam que dona Risoleta estava querendo me namorar (SABINO, 2010a, p. 99).

Na citação que se refere ao romance *O encontro marcado*, é possível perceber o ambiente escolar como o lugar responsável pelos primeiros desejos de Eduardo. Com os colegas da escola, alguns inclusive mais velhos, é que o protagonista tem contato com o tema do sexo. Esse aprendizado e algumas experiências que Eduardo tem nesse período provocam um sentimento ambíguo no personagem em relação ao sexo: prazer e culpa. Tal confronto persegue o protagonista até a maturidade.

Uma situação vivenciada pelo personagem na idade adulta – o encontro com um professor em uma viagem de trem – o faz relembrar o abuso que sofrera na infância, por parte de um colega mais velho. Na época não entendeu bem o que se passava, embora sentisse certa repulsa. Essa recordação a partir da situação atual integra e fragmenta passado e presente, provocando uma autorreflexão no protagonista:

[...] Lembrou-se de Afonso, que o escolhera para vítima. Este o escolhia como homem – antes que a mão o tocasse intimamente, tudo já se consumava num estremecimento.

– Com licença.

Ergueu-se num ímpeto, o homem chegou a assustar-se. Sentia uma súbita náusea, não podia conter-se. Precipitou-se até o toailete do trem, lavou-se, molhou o rosto e os cabelos. Depois, foi para a plataforma: ficou vendo, entre fagulhas luminosas, a noite gelada correr lá fora, enquanto tentava pensar no acontecido. Como permitira? Pensou em Antonieta, sentiu-se sórdido, lágrimas começaram a rolar-lhe nas faces. Ele, o puro, o escolhido, o que não se contaminava – trazia em si o germe do pecado e da podridão (SABINO, 2010, p. 119).

Assim, podemos verificar que situações vivenciadas pelo personagem na infância refletem-se na formação do adulto. É possível perceber ainda, pelo modo como Eduardo se dirige à professora, o temperamento precoce do personagem desde a infância. Esse aspecto,

somado às atitudes transgressoras do protagonista e suas experiências desagradáveis, contribui para uma atmosfera de angústia no romance, mesmo no período que compreende a meninice do personagem.

A citação que se refere a *O menino no espelho* ressalta o ambiente infantil da narrativa. A professora é mostrada em posição antagônica ao menino – era “antipática e ranzinza” – e não como fonte de desejo. O primeiro amor, neste romance, aflora de maneira platônica. O menino Fernando se apaixona por sua prima de 18 anos, que, vinda do Rio de Janeiro, passa um tempo em sua casa, deixando o personagem embevecido. Diferentemente de *O encontro marcado*, a aura que compõe *O menino no espelho* é de encantamento.

Ainda nas duas citações transcritas anteriormente, que permitem comparar a representação da professora nos romances, as cenas possuem um fato em comum: o beijo que o protagonista recebe. Porém, o de Eduardo é comentado pelo colega com malícia, e o de Fernando com zombaria.

As diferentes versões nas duas narrativas são comentadas por Fernando Sabino em uma entrevista que pode ser vista no documentário sobre o autor. Cito: “No fundo eu estou escrevendo sempre a mesma história. Apenas ela se manifesta de maneira diferente, mas é sempre uma história de alguém que vive dentro de mim” (2006).

Em conformidade com o depoimento supracitado, Fernando Sabino, em outra entrevista, sobre o porquê de ser ele mesmo o protagonista do que escreve, diz:

A criação literária, pelo menos no meu caso, tem os mesmos ingredientes de um sonho, só que nasce de uma disposição voluntária. Mas, como no sonho, ela vai se fazendo por si mesma, com o material recolhido na vida cotidiana, inventando histórias, compondo enredos e, tanto num caso como noutro, o protagonista é sempre o mesmo. Pode haver outros, mas não passam de projeção do único que realmente conheço de dentro para fora (SABINO, 1999, p. 209).

Como podemos notar, o escritor, por meio dessas respostas, promove um jogo entre imaginação e exposição de si. Em especial na última citação, na qual entrevistador e entrevistado são o próprio autor.

Essa entrevista de Fernando Sabino por ele mesmo, retirada aqui de *O tabuleiro de damas*, foi originalmente publicada no caderno Idéias do *Jornal do Brasil*, em 1996. Para Bloch (2005, p. 33), talvez esse fosse o modelo platônico da relação entre Fernando Sabino e a imprensa, já que o escritor não era muito afeito a entrevistas.

Mas o que se destaca nessa entrevista é a maneira elaborada de exposição de si. O autor formula as perguntas a que gostaria de responder ou as que o público pede. Muitas de suas respostas também são versões de respostas anteriores. É como se as respostas fossem um

resumo de todas as entrevistas de Fernando Sabino, a fim de legitimar uma identidade de escritor. O que configura uma *performance*, característica da sociedade midiática.

Cabe ressaltar também que *O menino no espelho* colabora para a imagem de menino que o autor constrói de si mesmo. Fernando Sabino inventa um menino que ele foi e uma infância que ele teve, e essas invenções certificam a imagem do escritor no presente. De modo diferente de *O encontro marcado*, em que o autor se distancia do personagem por meio de um discurso em terceira pessoa e diverso do seu, apesar das semelhanças entre as experiências de vida de ambos.

Sabino, em entrevista concedida à Biblioteca Pública do Paraná, em 1985, sobre uma crítica em que afirma que Eduardo Marciano “está indo ao encontro do vazio devido a sua formação fascista”, esclarece:

Isso costuma acontecer: a gente ser julgado pelo que o personagem faz. Se o personagem é burro, o autor é que é burro, se o personagem caminha para o fascismo, o autor é que estava caminhando para o fascismo. Se o personagem é egoísta, o autor passa por egoísta. Chegam a tirar frases do personagem para atribuí-las ao autor. Quando o romance é em primeira pessoa então, é o caos (1985, p. 18).

Por meio da resposta de Fernando Sabino é possível perceber que o autor tinha consciência da confusão que o público faz entre autor e personagem. *O encontro marcado*, sendo um romance autobiográfico, remeteria as críticas relacionadas ao personagem ao próprio autor, ainda que não tivessem o mesmo nome. Além disso, Sabino, ao longo de sua trajetória literária, procurou manter uma imagem de alguém que, para escrever, precisa “recuperar a inocência, olhar as coisas com olhos de criança”. Assim, ao escrever um livro em que o personagem possui o seu nome, pretendia sustentar a imagem que constituiu de si. Por tal motivo, todas as histórias contadas em *O menino no espelho* possuem final feliz e colaboram para a representação da alegria de menino. Menino que Fernando Sabino, enquanto escritor, nunca quis deixar de ser. Concluimos, então, que o menino de *O menino no espelho* corresponde mais adequadamente à imagem que o escritor Fernando Sabino construiu de si mesmo do que o Eduardo de *O encontro marcado*.

Apesar das semelhanças entre as histórias do menino Eduardo e as do menino Fernando, no que diz respeito à individualidade de cada um, elas são bem distintas, visto que Eduardo é orgulhoso e petulante, e Fernando é sonhador e alegre. E foi ao personagem de *O menino no espelho* que Fernando Sabino emprestou seu nome, reinventando-se na narrativa como um ato performático.

E por que não emprestar também o seu nome ao protagonista de *O encontro marcado*? Talvez porque – apesar de as experiências do personagem Eduardo Marciano serem mais facilmente identificáveis com as de Fernando Sabino devido às informações que conhecemos a respeito do autor por meio das entrevistas e crônicas – Sabino opte por refutar essa identificação, que criaria uma imagem diferente daquela que ele vinha construindo de si. Anos depois, com *O menino no espelho*, o autor reconstrói os mesmos biografemas referentes à infância, quase criando um antagonismo entre os meninos, adotando a infância do menino Fernando como matéria-prima necessária para a construção do escritor-personagem pretendido por Fernando Sabino.

Por outro lado, a obra *O menino no espelho*, assim como *O encontro marcado*, adquire um caráter universal que ultrapassa a escrita autobiográfica, alcançando uma espécie de escrita “multibiográfica”, pois Fernando Sabino, ao inventar o menino que ele foi, não resgata apenas um menino em particular, mas também “qualquer menino, universalmente igual a outros tantos, que imaginam, inventam e ultrapassam o convencional estabelecido, para se relacionarem de maneira mais pura, mais intuitiva e essencial, por isso mesmo, mais universal com a vida e os seres.” (RESENDE, 1988, p. 68).

Assim, Fernando Sabino ao mesmo tempo em que sugere sua identificação com os personagens, os universaliza, talvez porque ambas as narrativas não são autobiografias e sim romances.

3 O TABULEIRO DE DAMAS: UMA AUTOBIOGRAFIA?

Segundo meu amigo jornalista Edwaldo Pacote, Otto Lara Resende costumava sustentar que escrever minha biografia era fácil, pois teria apenas duas frases, uma na primeira página e outra na última. Primeira: “ninguém sabe quem é Fernando Sabino.” Última: “nem ele próprio.” (SABINO, 1999, p. 59).

O tabuleiro de damas distingue-se das obras analisadas nos capítulos anteriores pelo pacto estabelecido com o leitor: o pacto autobiográfico. Ou seja, neste livro existe a indicação por parte do autor de que nós, leitores, iremos encontrar, no texto, a voz do sujeito empírico, suas memórias e experiências de vida.

E realmente encontramos. No entanto, o leitor que espera descobrir a história completa de um Fernando Sabino pleno se frustra, pois, na narrativa, até mesmo o autor demonstra querer saber quem de fato é. E essa descoberta é o que pretende alcançar por meio da escrita:

O que busco, escrevendo, é saber quem sou. Para que eu seja do meu tamanho, como todo mundo deve ser do seu: nem maior, nem menor. Quero dar o melhor de mim, ir ao extremo de mim mesmo. Não pretendo me exceder, mas também não quero ficar devendo. Esse é o meu objetivo na literatura e na vida (SABINO, 1999, p. 59-60).

Para Zygmunt Bauman, entretanto, a “identidade só nos é revelada como algo a ser inventado, e não descoberto; como alvo de um esforço, um objetivo” (2005, p. 21). Seguindo essa afirmação, a escrita de *O tabuleiro de damas* não seria um modo de Fernando Sabino descobrir a si mesmo, mas sim de se autoconstruir narrativamente.

Bauman também discorre sobre a impossibilidade de se alcançar a identidade de modo homogêneo, uma vez que o mundo ao nosso redor está repartido em múltiplos fragmentos, fazendo, desta maneira, com que transitemos por diversos meios, ideias e princípios que não estabelecem entre si nenhuma unidade aparente. Um escritor, por exemplo, pode ser professor, judeu, brasileiro, jornalista etc. e todas essas “identidades” encontradas em uma única pessoa não necessariamente possuem relação entre si.

Em consonância com o pensamento de Bauman, a ideia de incompletude também é sugerida em *O tabuleiro de damas*, pois Fernando Sabino não atribui ao livro a categoria de autobiografia ou memórias, mas sim de “esboço autobiográfico”, o que indica o caráter fragmentário, inacabado da identidade, impossível de ser abrangida de forma total em uma narrativa.

A tênue distinção entre realidade e fantasia é outra questão problematizada em *O tabuleiro de damas*. O título do livro refere-se a uma novela policial do autor – *O outro gume da faca* – em que um personagem diz que o tabuleiro de damas não é nem preto com quadrados brancos, nem branco com quadrados pretos, mas de outra cor, com quadrados pretos e brancos. A partir dessa metáfora, Fernando Sabino rompe com a noção de verdade e até mesmo com a ideia de que seja possível alcançá-la, a menos que essa busca se faça por meio da ficção: “uma verdade além da realidade, que só se alcança através da imaginação, da fantasia e do sonho” (SABINO, 1999, p. 61).

Logo no primeiro capítulo, “Primeira vez”, o autor declara não querer ter compromisso com a realidade, apenas com a verdade. “Mas o que é a verdade? Era o que Pilatos já perguntava ao próprio Cristo” (SABINO, 1999, p. 23). Assim, Fernando Sabino, em seu esboço autobiográfico, relativiza conceitos como realidade e verdade, e também questiona o próprio fazer literário:

Num levantamento da minha vida literária, vejo nela que não tenho feito outra coisa senão me revelar, me expor, contar aquilo que vivi, testemunhei, pensei, aconteceu e chegou ao meu conhecimento – sempre através da mais torturante maneira de recriar a realidade. Deus sabe, por exemplo, o que me custa, na elaboração de desprezioso esboço autobiográfico como este, não entrar de cabeça na ficção adentro. São lembranças e considerações misturadas que afluem ao correr da pena (ou das teclas) sem muita ordem lógica (ou cronológica), cheias de parênteses mentais (SABINO, 1999, p. 60).

Como garantir, então, que o autor, no momento da escrita, não tenha ingressado na ficção? Até porque a recuperação das experiências vividas se dá pelo sujeito no presente, e “*essa autorreferência* atual pode se mostrar um obstáculo para a captação fiel e a reprodução exata dos acontecimentos passados” (STAROBINSKI apud ARFUCH, 2010, p. 54, *itálicos da autora*). Desta forma:

A autobiografia, mesmo se limitada a uma pura narração, é sempre uma auto-interpretção, sendo o estilo o índice não só da relação entre aquele que escreve e seu próprio passado, mas também o do projeto de uma maneira de dar-se a conhecer ao outro, o que não impede o risco permanente do deslizamento da autobiografia para o campo ficcional, o seu revestir-se da mais livre invenção. Apesar do aval de sinceridade, o conteúdo da narração autobiográfica pode perder-se na ficção, sem que nenhuma marca decisiva revele, de modo absoluto, essa passagem, porquanto a qualidade original do estilo, ao privilegiar o ato de escrever, parece favorecer mais o caráter arbitrário da narração que a fidelidade estrita à reminiscência ou o caráter documental do narrado (MIRANDA, 1992, p. 30).

“A fidelidade estrita à reminiscência” faria da autobiografia somente um texto documental e, portanto, não literário. Porém, nas autobiografias em geral, e, principalmente

no caso das autobiografias de escritores, é ingênuo pensar que são textos produzidos com o objetivo último de retratar a história real de uma vida, tal como ela aconteceu. Essa pretensão se desfaz, como vimos, pela própria impossibilidade de apreensão integral do passado. Além desse fator, todo autobiógrafo, no exercício de reconstruir o vivido a fim de revelá-lo ao leitor, o faz de modo que essa revelação se harmonize com a imagem idealizada de si. Em outras palavras, a recriação da realidade se dá em consonância com a autoimagem que o escritor deseja projetar.

A confluência entre biografia e invenção, como pudemos notar a partir dos exemplos anteriormente expostos, surge, vez ou outra, em *O tabuleiro de damas*, como objeto de reflexão. Fernando Sabino, na escrita de um livro declaradamente autobiográfico, parece contestar a questão referencial que a própria narrativa propõe.

Já quando se refere a uma obra cujo pacto é romanesco, o autor declara: “*O encontro marcado* é a minha vida: é a súpula da minha experiência vital até aquele momento” (SABINO, 1985, p. 12). E, de fato, identificamos diversas semelhanças entre as experiências vivenciadas por Eduardo Marciano e aquelas de que temos conhecimento sobre Fernando Sabino por meio das entrevistas, excertos biográficos constantes no paratexto e nas crônicas do autor. Muitas dessas experiências, contudo, não são narradas em *O tabuleiro de damas*. Outras, ainda, foram suprimidas pelo autor em edições posteriores. É o caso, por exemplo, do texto sobre Lygia Marina, esposa de Fernando Sabino no ano da publicação do livro, em 1988. Nas versões posteriores à separação do casal, em 1993, os parágrafos relacionados a Lygia desapareceram.

De acordo com Bloch, os ajustes que Fernando Sabino fez a cada nova edição de sua obra, “dado o forte conteúdo autobiográfico de seus escritos, acabam por alterar, ao sabor das circunstâncias, o retrato que o leitor guardará dos fatos, e da realidade” (BLOCH, 2005, p. 123). Sabino estaria, desta maneira, violando o pacto referencial proposto pelo livro. Mas não o pacto que estabeleceu consigo, pois, ao relativizar conceitos como o de realidade, o autor se mantém fiel ao seu compromisso literário em detrimento do documental. E também a própria definição de “esboço” sugere que o texto está “em construção”, sendo passível de modificações.

Assim, o controle que o escritor exerce em sua autobiografia é equivalente ao que possui sobre sua obra ficcional. As confissões “reveladas” no texto autobiográfico são produtos das escolhas do autor no presente da enunciação, e, como o passar do tempo provoca mudanças, com o escritor não é diferente. O autor, em períodos distintos, também poderá tornar-se outro, e, portanto, renovada será a sua perspectiva do lugar de fala, repercutindo,

consequentemente, na história de sua vida. A autobiografia é, então, a narrativa de uma decisão do autobiógrafo no presente e não de uma vida completa e definitiva.

A declaração sobre Lygia era a única referência consistente, em *O tabuleiro de damas*, sobre a vida amorosa do autor. Depois de sua exclusão, não encontramos citações a respeito de tal assunto, mesmo o escritor tendo sido casado por três vezes. Poucas também são as vezes em que o autor fala sobre a família e as experiências extraliterárias. Assim, diferentemente do subtítulo que figura na capa do livro – “trajetória do menino ao homem feito” –, o que encontramos na obra é a prevalência da autoimagem social de Fernando Sabino, uma vez que a narrativa valoriza mais a sua formação literária, suas leituras e influências, sua experiência como cineasta e editor e seu convívio com outros escritores do que a sua vida íntima de fato.

Há, contudo, no final da narrativa, uma espécie de compilação das pessoas mais importantes da vida pessoal do autor. Esse capítulo, intitulado “Quatro amigos”, versa sobre a intensa amizade entre Fernando Sabino, Hélio Pellegrino, Otto Lara Resende e Paulo Mendes Campos:

Tive outros amigos além deles. Entre meus parentes, há pessoas admiráveis, a quem quero bem: primos, genros, e noras, sobrinhos e até netos que me são caros. Meus irmãos, sem exceção, sempre foram maravilhosos para comigo: Luisa, com sua música; Conceição, com seu coração acolhedor; Gerson, com seu generoso dinamismo; Antônio, com sua sábia mansidão; Berenice, tão querida, que só deixou saudade. Os filhos, dos quais me orgulho – Eliana, Leonora, Pedro Domingos, Verônica, Bernardo e Mariana, fonte permanente de alegria no convívio. E Virgínia, viva na eternidade e no meu coração. Mas posso afirmar que, se eu não tivesse conseguido mais nada na vida, esta relação tão duradoura de quatro amigos já teria sido o melhor que eu poderia desejar neste mundo (SABINO, 1999, p. 204).

Essa ausência de elementos da biografia pessoal de Fernando Sabino em *O tabuleiro de damas* pode ser explicada pela intenção do autor em escrever uma autobiografia nos moldes de *Itinerário de Pasárgada*: uma autobiografia intelectual, portanto. A autobiografia de Manuel Bandeira “privilegia os episódios relevantes para a formação de poeta, ‘deixando na sombra’ muitos outros que não se incluem no seu ‘ponto de mira’” (ROCHA, 2009, p. 68).

Tal como o poeta, Fernando Sabino, em sua autobiografia literária, evidencia as experiências referentes à sua formação de escritor. O autor conta que a ideia de escrever *O tabuleiro de damas* surgiu desde que incentivou Manuel Bandeira a escrever o *Itinerário*. E, como dizia não gostar de entrevistas, escrever um livro desse gênero seria uma forma de responder às perguntas que insistentemente lhe faziam: “Não gosto muito de entrevistas – embora a ideia deste livro, que me acompanha há anos, ao longo da **minha vida literária**, renove-se a cada entrevista que tenho dado” (SABINO, 1999, p. 23, grifos meus).

Por tais motivos, é comum encontrarmos mais elementos biográficos em *O encontro marcado* e nas crônicas de Fernando Sabino do que em sua “autobiografia”. Em geral, parece que “os gêneros autorreflexivos, que se supõem os mais referenciais, talvez sejam exatamente o contrário” (MAN apud MOLLOY, 2003, p. 32).

Para Dante Moreira Leite (2007) é possível que, na ficção, o autor conte mais a respeito de si próprio do que no texto assumidamente autobiográfico. Como exemplo para sua hipótese, o teórico cita os livros ficcionais de Sartre. De acordo com Leite, na autobiografia de Simone de Beauvoir, *A força da idade*, podemos observar, pelos relatos da escritora, que o filósofo francês utilizou, “às vezes quase diretamente”, suas experiências de vida como matéria para a sua obra de ficção. Em conformidade com esse pensamento encontra-se a seguinte frase de Oscar Wilde: “o homem quase nada nos diz quando fala em seu nome; dêem-lhe uma máscara, e ele dirá a verdade” (apud LEITE, 2007, p. 45).

Por outro lado, Lejeune diz que, independentemente das semelhanças encontradas nos textos ficcionais ou das discrepâncias descobertas na autobiografia, o que impera na narrativa é o contrato estabelecido entre o autor e o leitor:

A importância do contrato pode ser, aliás, comprovada pela própria atitude do leitor que é determinada por ele: se a identidade não for afirmada (caso da ficção), o leitor procurará estabelecer semelhanças, apesar do que diz o autor; se for afirmada (caso da autobiografia), a tendência será tentar buscar as diferenças (erros, deformações etc.). Diante de uma narrativa de aspecto autobiográfico, a tendência do leitor é, frequentemente, agir como um cão de caça, isto é, procurar as rupturas do contrato (qualquer que seja ele). Daí nasceu o mito do romance “mais verdadeiro” que a autobiografia: sempre se considera mais verdadeiro e mais profundo o que se descobriu através do texto, a despeito do autor (LEJEUNE, 2008, p. 26-27).

De modo diverso ao dos escritores que decidem se construir em textos referenciais, como as autobiografias e as memórias, para determinados autores “a confissão só é possível por figuras imaginadas, em que o autor projeta suas experiências e sua maneira de ver o mundo, ou, ao contrário, em que revela o que não quis ou não pôde ser” (LEITE, 2007, p. 48). Essa diferenciação nos modos de autorrepresentação narrativa ocorre na medida em que “a confissão direta pode ser frustrada, perdendo-se na superficialidade ou gratuidade” (LEITE, 2007, p. 48).

Fernando Sabino, por exemplo, que possui uma literatura notadamente autobiográfica, ao escrever sua “autobiografia” de forma “declarada”, cria diversas estratégias, como o título do livro e sua definição de esboço, a fim de tensionar os limites entre realidade e invenção. E, na própria narrativa, discorre sobre a dificuldade em elaborar um texto que tem “compromisso com a realidade”.

O próprio autor, no entanto, foi um incentivador de textos autobiográficos. Além de estimular Manuel Bandeira a escrever o *Itinerário de Pasárgada*, confessa-se orgulhoso por, junto com Otto Lara Resende, ter incentivado Pedro Nava a escrever suas memórias e ter sido o primeiro a editá-las:

Com isso a literatura brasileira se viu enriquecida de uma obra monumental (embora eu achasse que ele melhor faria se a concebesse em forma de romance, à feição de Proust – que me confessou haver lido seis vezes). Preferiu usar a realidade como matéria-prima, limitando a imaginação. Desceu até o fundo de si mesmo e acabou não conseguindo voltar (SABINO, 1999, p. 107).

O autor ressalta preferir que Pedro Nava tivesse escrito suas memórias em forma de romance. Deste modo, podemos observar que, mesmo a “escrita de si” tendo papel de destaque na obra de Fernando Sabino, há uma preocupação por parte do autor em evidenciar a ambiguidade na narrativa.

Quanto a essa questão, Klinger esclarece que “no depoimento de muitos escritores se vislumbra uma intenção de intensificar a ambiguidade, quando eles sustentam uma ideia de verdade na arte, ou seja, da superioridade do texto artístico sobre o referencial” (2012, p. 35).

Nesse viés, Sabino esclarece: “Quando falo de mim mesmo e vou fundo na alma, sinto que estou matando a galinha dos ovos de ouro, desmotivando a minha literatura, acabando com a minha razão de escrever” (1999, p. 24).

Existe, portanto, um limite para o que pode ser “revelado”, e esse limite é estipulado pelo próprio escritor.

Em seu esboço autobiográfico, Fernando Sabino, com humor, parece falar de si mesmo abertamente: relata sua iniciação literária, suas primeiras leituras e influências, sua experiência de estrangeiro – como auxiliar no Escritório Comercial do Brasil em Nova York e como adido cultural na Embaixada em Londres –, o convívio com políticos e escritores e a impressão que eles lhe causam. Não hesita em mencionar nomes de pessoas “atestadamente reais” que fazem, por exemplo, parte do seu círculo de amigos, além de situações pelas quais passou com essas pessoas, etc.

Todos esses relatos nos remetem a um discurso verídico, mas, ao mesmo tempo, artisticamente intencionado, pois, como nos esclarece Arfuch, a referencialidade não é o que mais importa nas narrativas atribuídas a personagens realmente existentes e sim as estratégias “ficcionalis” de autorrepresentação:

Não tanto a “verdade” do ocorrido, mas sua construção narrativa, os modos de (se) nomear no relato, o vaivém da vivência ou da lembrança, o ponto do olhar, o que se

deixa na sombra; em última instância, que história (qual delas) alguém conta de si mesmo ou de *outro eu*. E é essa qualidade autorreflexiva, esse caminho de narração, que será, afinal de contas, *significante* (ARFUCH, 2010, p. 73, itálicos da autora).

3.1 As estratégias de autorrepresentação de Fernando Sabino

Uma estratégia notadamente utilizada em *O tabuleiro de damas* por Fernando Sabino é o deslocamento do foco da narração para a história de outras personalidades.

Sabino, no decorrer dos 30 capítulos que compõem seu esboço autobiográfico, narra os encontros com diversos escritores e a importância que muitos deles tiveram para a sua formação. As histórias que o autor escolheu contar sobre sua vivência com esses escritores são geralmente pautadas pela leveza e pelo humor. Em uma delas, descreve a participação que teve como jurado no concurso de Miss Brasil, em 1954, ao lado de outros escritores. Entre eles, Manuel Bandeira:

A propósito, me lembro que, hospedado no Hotel Quintandinha onde se realizava o concurso, às tantas Manuel Bandeira me convocou ao seu quarto. E me confidenciou ter ouvido dizer que algumas daquelas lindas concorrentes usava algo chamado “falsies”.

– Que vem a ser isso? – perguntou, apreensivo.

Ao saber que se tratava de seios postiços, considerou se, por via das dúvidas, não seria o caso de fazer com que as candidatas se apresentassem sem sutiã. E ante meu pasmo, esclareceu, em tom sério:

– Só para nós, jurados, é claro (SABINO, 1999, p. 128).

Os trechos que se seguem tratam da convivência entre Fernando Sabino e Carlos Drummond de Andrade, Pedro Nava, Jayme Ovalle e Vinicius de Moraes, respectivamente:

Carlos e eu nos tornamos muito amigos. Eu gostava de lhe passar trotes pelo telefone, e ele sabia se vingar à altura (SABINO, 1999, p. 104).

Pedro Nava e eu também nos víamos com frequência. E muitas vezes eu me valia da condição de cliente para ir ao seu consultório, em geral ao fim da tarde, o que redundava em horas de conversa. Segundo sustentava ele, o cliente que não sai do consultório melhor do que entrou não devia pagar consulta.

Não era o meu caso: nunca me cobrou, sempre saí melhor do que entrei. E nos divertimos com a sua brilhante atuação como ator no filme que fiz sobre ele (SABINO, 1999, p. 106).

Ovalle tinha uma dimensão mágica, com pleno domínio da arte de ir até onde a imaginação alcança, sem ficar louco. Só conheci outro com esse poder: Hélio Pellegrino. Em compensação, Ovalle não conseguia responder uma carta (eu respondia para ele), mal sabia usar o telefone. Não parecia mesmo ser deste mundo. Era íntimo dos passarinhos. Houve um tempo em que andou noivo de uma pomba. Costumava dizer que Deus é poeta – basta identificar suas obras poéticas na

natureza. Só que Deus fez muito rascunho: o hipopótamo, a girafa, o canguru, o rinoceronte são rascunhos. Quando Deus chegou à perfeição do cavalo, a obra estava pronta. E passarinho é um soneto, a Sua obra mais perfeita (SABINO, 1999, p. 113).

Vinicius [...] Viajou para os estados Unidos no mesmo avião, e resolveu se dar por perdido comigo em Nova York, durante uns dois meses. Levamos quatro dias para chegar, numa viagem cheia de peripécias, com memorável noitada em Ciudad Trujillo.

Conviver com Vinicius era um eterno festim, como no verso de Rimbaud (SABINO, 1999, p. 112).

A citação do verso de Rimbaud no fragmento sobre Vinicius de Moraes evidencia uma das leituras de Fernando Sabino. A propósito, ao longo de *O tabuleiro de damas*, observamos, embora de modo espontâneo, diversas referências às leituras feitas por Sabino. Tal aspecto demonstra sua vasta experiência enquanto leitor e conhecedor da literatura mundial.

Diversas são as pessoas biografadas em *O tabuleiro de damas*, além do próprio autor. Uma, inclusive, mereceu destaque, com capítulo intitulado por seu nome, “Clarice”. Nesse capítulo, Fernando Sabino narra seu encontro com Clarice Lispector e a intensa amizade que os uniu “ante o enigma que o futuro reservava” para o destino dos dois jovens como escritores. Sabino manifesta, de modo nítido, seu encanto pela escritora:

Era desconcertante certa aura de pureza, de primitiva inocência que dela se irradiava. Um dia, por exemplo, falávamos em Proust e ela me perguntou se era verdade que sua personagem Albertine na vida real vinha a ser um homem. Mostrou-se espantada ao imaginar – e pela primeira vez! – que um homem pudesse ter relação de amor com outro homem.

Reação surpreendente de que também me recordo foi a sua, quando eu lhe disse que mais um filho meu estava a caminho.

– Mais um? – exclamou ela: – Será que você não para? Pedi-lhe desculpas, dizendo que não me levasse a mal – acontecia nas melhores famílias (SABINO, 1999, p. 116).

A aura de pureza que Fernando Sabino atribui a Clarice é uma das estratégias utilizadas pelo autor para recriar a realidade. O escritor demonstra exercitar, como já observamos anteriormente, tanto na literatura quanto na vida, uma espécie de olhar infantil. Deste modo, a visão que expressa das coisas e das pessoas, no texto, é frequentemente aprazível.

O olhar de menino, em conjunto com o otimismo, a simplicidade e o humor, perfaz a imagem que o autobiógrafo constrói de si. Essas características conferidas ao escritor Fernando Sabino em sua “autobiografia” também são notadas nas entrevistas e, guardadas as proporções, em toda a obra do autor. Assim, a validação de uma imagem autoral “existe como impulso que governa o projeto autobiográfico” de Fernando Sabino.

Como *O tabuleiro de damas* privilegia a figura do escritor Fernando Sabino e não do autor enquanto pessoa, a maioria das lembranças, ainda que da infância e juventude, são de episódios referentes à iniciação literária:

Ali pelos onze, doze anos, já na fase de ler romances policiais, passei a colaborar com alguns mestres do gênero: Edgar Wallace, principalmente, mas também Sax Rommer, SS. Van Dine... Então criei meu próprio detetive: Fred Smith, 22 anos de idade, alto, moreno, simpático, que “trafalgava” por Londres com sua bengala de castão de ouro.

Algumas de minhas histórias, graças ao meu irmão Gerson, foram publicadas numa revista da polícia mineira chamada Argus. Estreei na literatura sob os auspícios da polícia. (SABINO, 1999, p. 30).

Há, porém, em alguns momentos da narrativa, reminiscências do convívio com a família:

Já em se tratando da minha vivência, propriamente, tenho na lembrança até hoje vários princípios que gostaria de praticar: os que meu pai, um filósofo à sua maneira, costumava ensinar aos filhos. Enquanto Dona Odete, minha mãe, era a doçura personificada, nos cobrindo de carinho, Seu Domingos nos dispensava docemente outra espécie de desvelo. Homem simples, de poucas ambições, ele era, apesar disso, ou por causa disso, de extremo bom senso. [...] Ele vivia dizendo: “O que não tem solução, solucionado está.” Ou então: “As coisas são como são e não como deviam ser.” O melhor, talvez que me lembre, foi o que me disse um dia ao me encontrar entregue à aflição de espírito:

– Meu filho, tudo no fim dá certo. Se não deu, é porque ainda não chegou ao fim (SABINO, 1999, p. 75-76).

A partir do trecho em destaque e de outros contidos em *O tabuleiro de damas* referentes à família do autor, principalmente nas lições transmitidas pelo pai, podemos perceber que “o passado evocado molda-se por uma autoimagem sustentada no presente – a imagem que o autobiógrafo tem, aquela que ele [...] deseja projetar ou aquela que o público pede.” (MOLLOY, 2003, p. 22). Ou seja, Fernando Sabino, em *O tabuleiro de damas*, elabora seu passado em conformidade com sua imagem de figura pública, a do escritor bem-humorado, otimista e simples. Tal autocaracterização, construída pelo autor, teria origem nos ensinamentos familiares.

Fernando Sabino, em sua autobiografia, além das características abordadas que remetem simultaneamente à figura pessoal e pública, inscreve-se como um escritor sem preocupação com rótulos literários e disposto a desempenhar com qualidade o papel que escolheu para si na literatura:

Para certas pessoas, não sendo romance, não vale. Lembro-me que um dia Guimarães Rosa me telefonou e perguntou o que eu estava fazendo. Eu disse que estava tentando escrever uma peça de teatro. E ele, meio paternal:

– Não faça biscoitos, faça pirâmides.

Fiquei algum tempo encafifado com aquilo, sem saber se a obra literária se impunha também pelo gênero e pelo tamanho, além da qualidade. [...] Ninguém é obrigado a

ser Tostói na vida [...] Nem julgado por ser biscoiteiro ou faraó (SABINO, 1999, p. 49).

Nas entrevistas, o discurso é semelhante:

Quando li Dostoiévski pensei em desistir, porque ele já tinha escrito tudo o que eu queria escrever. Você percebe então que tem alguma coisa a dizer que é pequenina, é um biscoitinho, mas que vale tanto quanto a pirâmide dos outros, porque é sua. É a sua visão de mundo (SABINO, 1985, p. 23).

Observamos, no capítulo anterior, que o autor se mostrava preocupado em produzir uma literatura que dialogasse com os leitores da sociedade contemporânea. Talvez por esse motivo, Sabino tenha optado pelos “biscoitos” para compor a maior parte de sua obra. A crônica seria, então, uma das maneiras encontradas por Sabino para aliar a expressão literária à comunicação do nosso tempo, assim também como os documentários literários que produziu.

Em suas crônicas, verificamos diversas semelhanças entre os acontecimentos narrados e os vivenciados pelo autor. Essas semelhanças são reiteradas em *O tabuleiro de damas*, no qual, em diversas partes da narrativa, há um asterisco que indica, ao final da página, em que crônica aquela história foi contada. O que pode ser interpretado como uma estratégia de “legitimar” a realidade nas crônicas, ou ao contrário, de ficcionalizar os relatos da autobiografia. Ou, ainda, evidenciar o trânsito entre experiência pessoal e criação literária.

Além da transição entre vida e obra, há também, na narrativa, a transição entre gêneros literários, já que os capítulos de *O tabuleiro de damas* podem ser lidos individualmente como se fossem crônicas. Não há uma linearidade narrativa, que subordine um capítulo a outro, iniciada com as primeiras lembranças até o desenvolvimento do sujeito, como geralmente se espera dos gêneros que têm como base a vida.

Mas, em alguns momentos da narrativa, como vimos, existe uma desestabilização da leitura referencial, provocada por declarações e dúvidas do autor quanto à (im)possibilidade da escrita autobiográfica e, também, da apreensão total do sujeito. Estas (im)possibilidades são sugeridas pela citação que dá início ao presente capítulo: “ninguém sabe quem é Fernando Sabino, [...] nem ele próprio”. Assim, *O tabuleiro de damas*, livro declaradamente autobiográfico, possui também traços do texto autoficcional ao contribuir para a construção do mito do escritor.

A reiteração de experiências e de cenas na obra do escritor mineiro não se estabelece apenas entre as crônicas e *O Tabuleiro de damas*, mas em diversos textos e entrevistas do autor, o que caracteriza uma marca de estilo.

As cenas de leitura de Fernando Sabino em *O tabuleiro de damas*, por exemplo, são semelhantes às do protagonista de *O encontro marcado*.

3.1.1 A cena de leitura

Sylvia Molloy (2003), em sua pesquisa sobre a escrita autobiográfica na América Hispânica, evidencia a cena de leitura como uma estratégia do autobiógrafo – nesse caso, também escritor –, para confirmar uma vocação literária revelada ainda na mocidade:

A importância dada à cena de leitura na juventude do autobiógrafo pode ter sido originalmente feita como um truque realista, destinado a dar verossimilhança (e, em retrospecto, uma pequena porção de glória precoce) a uma história de escritor. Na verdade, funciona como uma estratégia autorreflexiva que confirma a natureza textual do exercício autobiográfico, lembrando-nos do livro por trás dele (MOLLOY, 2003, p. 38).

O livro “por trás” do autobiógrafo – suas primeiras leituras e influências literárias – nunca é gratuito. Ou seja, a exposição, na autobiografia, dos autores que contribuíram para a formação literária do autobiógrafo será feita sempre de modo a valorizar sua imagem como escritor; será, portanto, literariamente intencionada: “[...] o autobiógrafo não poderá ser pego em falta, culturalmente desarmado, um intelectual simplório aos olhos dos outros, por isso, a ostensiva preferência pelos clássicos” (MOLLOY, 2003, p. 40).

Assim ocorre na evocação das leituras preponderantes para a formação do escritor Fernando Sabino. O autor relata o encontro com Guilhermino César, seu primeiro orientador literário. Guilhermino apresenta ao jovem Fernando nada menos que três escritores pertencentes ao cânone da literatura universal:

Um dia, por insistência minha, meu irmão me apresentou a Guilhermino César, seu conhecido, e que tinha publicado um livro na Editora José Olympio – o auge da glória, o Olimpo dos escritores. Levei meus contos à casa do Guilhermino num domingo. Chovia muito naquela manhã, e três coisas me impressionaram: primeiro, Guilhermino me disse que ter sido premiado não era garantia de qualidade; segundo, depois de ler os contos, apanhou na estante três contistas para me emprestar – Maupassant, Merimée e Flaubert; terceiro, ele disse “merda”, porque a água da chuva havia inundado seu

escritório. Eu não podia acreditar que escritor também falasse palavrão (SABINO, 1999, p. 33).

Interessante se faz notar que, em *O tabuleiro de damas*, Fernando Sabino relaciona a cena de leitura a um mentor. Aspecto verificado com frequência, por Molloy (2003, p. 35), nas autobiografias hispano-americanas.

Podemos observar, também, que a cena representativa da iniciação literária de Fernando Sabino é semelhante à de Eduardo Marciano. Em *O encontro marcado*, no entanto, quem estabelece o contato entre o protagonista e seu mentor é o pai de Eduardo:

Seu Marciano mandou que procurasse Toledo, um amigo que era escritor. Toledo acabara de publicar um romance em editora do Rio, seu nome era conhecido nos meios literários. [...]
Eduardo foi à casa do romancista, levando seus contos numa pasta, debaixo do braço. [...]
– Você quer ser romancista, não é? – e Toledo o reteve, quando se despedia: – Pois então leia isso... E isso... E isso.
Emprestou-lhe três livros de contos em Francês: Merimée, Flaubert e Maupassant. (SABINO, 2010, p. 55).

Além dos autores franceses, Fernando e Eduardo possuem em comum o deslumbramento que sentiram, ainda na juventude, por outro escritor clássico, Dostoiévski:

[...] Quando descobri Dostoiévski, por pouco não desisti: tudo que eu queria escrever ele já havia escrito. (SABINO, 1999, p. 42).

[...] Leu os romancistas brasileiros, alguns franceses, esqueceu tudo em favor de Dostoiévski. Sentia-se encarnado em Raskolnikoff, chegou a pensar em cometer o crime perfeito. (SABINO, 2010, p. 65).

Aliás, tanto *O tabuleiro de damas* quanto *O encontro marcado* são obras recheadas por citações e referências a livros e autores. Há, inclusive, no final de *O encontro marcado*, um anexo intitulado “Citações e referências em *O encontro marcado* apresentadas pelo autor”, no qual Fernando Sabino faz breves comentários sobre a intertextualidade presente no romance.

Ao investigar o passado, Fernando Sabino, em seu esboço autobiográfico, narra a descoberta de uma lista escrita há 35 anos de distância do presente da enunciação:

Há pouco tempo encontrei a seguinte anotação minha, aos trinta anos, com uma lista de escritores que me inspiravam simpatia e antipatia:
Antipatia: Goethe, Montaigne, Flaubert, Turgueniev, Gide, Valéri, Claudel, Mauriac, Papini, D’Anunzio, Sartre, Camus, Huxley, Joyce, Proust, Longfellow, Kafka, Alberti, Eliot, Rimbaud, Breton, Jarry, Faulkner, Shaw, Chesterton.

Simpatia: Rabelais, Cervantes, Molière, Donne, Blake, Lautréamont, Cocteau, Apollinaire, Saint-Exupéry, Bernanos, Hemingway, Fitzgerald, Henry James, Eric Gill, Herbert Read, Ruskin, William Morris, Milosz, Fernando Pessoa, Lawrence, Pirandello, Ezra Pound, Stendhal, Verlaine, Antonin Artaud, Mark Twain, Svevo, Dostoiévski, Conrad, Tolstói (SABINO, 1999, p. 44).

A descoberta dessa lista de escritores, além de colaborar para uma impressão de resgate do passado, confirma a insistência do autor na cena de leitura. Para Molloy, “seria estranho se não fosse assim, pois, no momento em que ele [o autor] decide explorar o passado, verá sem dúvida com bons olhos qualquer experiência de sua juventude que possa ser interpretada como a promessa de uma futura vocação e, por isso, insistirá nela” (2003, p. 37-38).

A partir dos exemplos expostos, observamos que “o autobiógrafo [...] vive no livro que escreve e se refere incansavelmente a outros livros” (MOLLOY, 2003, p. 32). Assim sendo, concluímos que, dentre outras histórias de vida possíveis, a escolhida pelo autor para ser contada foi a vida literária. Talvez porque o Fernando Sabino “real” só esteja disponível narrativamente, no lugar que a imaginação alcança, e, mesmo quando surpreendido fora do livro, parece um personagem dele.

4 A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM AUTORAL

Em entrevista ao programa *Roda Viva* em dezembro de 1989, o escritor Fernando Sabino diz estar ocorrendo um fenômeno dramático, no nosso tempo, para quem trabalha com a imaginação criadora: “hoje a comunicação se sobrepõe à expressão, comunica-se mais do que se exprime”. Para ele, a literatura teria perdido o seu lugar “sagrado”. A própria crônica literária, na opinião do autor, estava em desvantagem para a crônica jornalística. Ao ser acusado de uma visão pessimista, Sabino contra-argumenta dizendo que a literatura, como o mundo, tem de evoluir; por isso, “você tem que, queira ou não, participar desse mundo, se integrar nesse mundo, aceitar como ele é e criar uma arte nova, seja qual for.” (SABINO, 1989).

A partir de reflexões levantadas pelo autor já em 1989, constatamos que a literatura precisou integrar-se a uma época em que a demanda pela exposição do sujeito é excessiva. Assim, livros e filmes baseados em histórias reais, diversos tipos de *reality shows* e programas de entrevistas surgem sobremaneira para satisfazer às expectativas de uma sociedade ávida por “realidade”.

A dessacralização da literatura, conseqüentemente, aproximou a figura do escritor do seu público. O autor que até então era um intelectual, sujeito com dons artísticos, distante do cidadão comum, para a sobrevivência de sua obra, teve de atender às necessidades atuais, “expondo” seu lado “humano”.

Afinal, quem melhor do que o escritor para falar dos seus textos? Para sugerir caminhos de leitura? Para falar sobre sua vida pessoal e literária, sobre as influências que recebeu? E, a partir de todo esse material, o leitor vai construindo pactos entre a exposição escrita (obras literárias, epígrafes, prefácios, etc), e a midiática (entrevistas, blogs, palestras, etc), modelando em seu imaginário a ideia de uma “pessoa” autoral.

O escritor, então, passou a ser um personagem da cultura midiática. Personagem que reitera histórias, pontos-de-vista e frases em cada aparição pública ou audiovisual:

[...] nas escritas de si contemporâneas, como os autorretratos, que circulam na web e as autoficções dos romances em primeira pessoa, o sujeito se cria ficcionalmente e encena sua dimensão empírica. A criação de autoimagens aproxima vida e arte, ficção e realidade, estabelecendo com o leitor, em vez de um “pacto autobiográfico”, um “pacto fantasmático” cujo contrato de leitura não promete a revelação de verdades, mas o desdobramento do autor em diversos personagens (VIEGAS, 2006, p. 21-22).

Esse personagem é moldado por meio de uma imagem de si, que pode ser construída tanto no discurso quanto previamente a ele.

No entanto, a constituição da imagem do escritor não é recente, embora a análise em torno dela o seja. As pesquisas referentes à imagem autoral atingem agora grandes proporções devido às diversas formas de “manifestação do eu” que afloram no contexto midiático. Desde o retorno do sujeito e a proliferação das autobiografias, é possível perceber que o autor, no ato da narrativa, reproduz uma imagem de si. Não uma imagem verídica e fiel de sua individualidade, mas sim uma imagem idealizada por ele mesmo.

Dominique Maingueneau, no texto intitulado “Imagem de autor - não há autor sem imagem” (2010, p. 139-156), reflete sobre os diversos modos de se construir a imagem autoral. Entre eles: o posicionamento do escritor na cena literária; o *ethos* advindo da enunciação do texto (a forma como o autor é percebido pelo leitor através do que narra, se é alguém imaginativo, bem-humorado, misterioso...); o *ethos* discursivo advindo do paratexto (epígrafe prefácio, posfácio...); o nome do autor propriamente dito (criamos expectativas pelo livro a partir do que já lemos do escritor).

De modo facilitador, essas ramificações podem ser ajustadas basicamente em duas: *ethos discursivo* e *ethos prévio*, que seriam, respectivamente, a imagem do autor construída na própria narrativa, nas escolhas sobre o que narrar e no modo de narrar; e o conhecimento que temos do autor previamente/exteriormente à narrativa.

O *ethos* prévio é a imagem que temos do autor antes da enunciação, do texto propriamente dito; são características fornecidas por ele próprio (nas entrevistas, blogs, redes sociais...) ou outrem (críticas literárias). Geralmente, o *ethos* prévio é reiterado e confirmado pelo *ethos* discursivo, em maior ou menor grau, dependendo do escritor e sua “atuação” no campo literário.

Ainda entre os escritores avessos à construção de um *ethos* prévio – aqueles que recusam aparições públicas, fotografias, entrevistas – será constituída uma imagem: a de um autor recluso, misterioso, enigmático. Na literatura nacional temos como exemplo o escritor Dalton Trevisan, que não comparece nem quando é o protagonista da cerimônia, detentor de prêmios literários. Em alusão a um livro seu, ganhou o apelido de “Vampiro de Curitiba”. Ou seja, não aparecer é aparecer de outra maneira, pois a imagem do escritor se constrói mesmo sem a sua participação direta, o que corrobora a teoria de Maingueneau, que afirma que “não há autor sem imagem”.

Maingueneau também assinala que a análise baseada na figura do “autor” é “simultaneamente incontornável e inapreensível” e distingue a noção de autor em três

instâncias: a “pessoa” (indivíduo fora da criação literária), o “escritor” (ator no campo literário) e o inscitor (enunciador, narrador, o responsável pela enunciação).

Apesar da inacessibilidade que o próprio termo “autor” abriga, os estudos literários centram-se na pesquisa das duas últimas instâncias, não tendo nenhuma importância se a imagem elaborada nelas corresponde à de “pessoa”, livre do ambiente ficcional.

No mesmo viés, Ana Cláudia Viegas (2010, p. 9) diz que:

[...] a figura do autor nunca deixou de rondar a noção de obra. Pelo menos no campo literário, permanece em nós, leitores, a vontade de encontrar do outro lado da página um ser que nos abraça; o que mantém o fetiche em torno de exposições de objetos pertencentes aos escritores (livros, máquina de escrever, fotos, documentos pessoais, entre outros) ou da oportunidade de ter a presença do autor seja em programas de televisão seja ao vivo, nas tão badaladas “mesas de escritores” (VIEGAS, 2010, p. 9).

Ao ler determinado livro, nós, leitores, sempre buscamos informações sobre o autor. Agora há também um movimento contrário: ao assistir a alguma entrevista, pode surgir em nós o interesse pela leitura da obra do escritor entrevistado. Difícil, então, se torna, na contemporaneidade, permitir que a figura do autor não interfira na leitura da obra, já que, muitas vezes, o escritor coopera para que essa interferência seja estabelecida.

Na arte da encenação, escritores contemporâneos aproveitam-se das múltiplas formas de manifestações do “eu” para se apresentarem. Marcelo Mirisola, por exemplo, criou um estereótipo de escritor “maldito” por meio de uma ironia cortante. Escreve falando mal de tudo e de todos, e poucos escapam de seu criterioso padrão de qualidade. A autoimagem que apresenta em seus textos é reiterada nas entrevistas que concede, tornando-se talvez o escritor mais *performático* da literatura brasileira contemporânea.

Já Luiz Ruffato apresenta-nos a imagem de um escritor profissional engajado no projeto de recriar o universo da classe operária. Sendo um escritor profissional, sua subsistência depende da literatura; por isso, não produz textos, sejam eles quais forem, sem a devida remuneração. Suas ideias são repetidas em todas as entrevistas que concede, e isso contribui para a constituição de uma marca pessoal.

Sem os diversos meios de exposição que encontramos na atualidade, Manuel Bandeira, ao longo do seu *Itinerário de pasárgada* (1954), já elaborava uma imagem de si por meio da modéstia e simplicidade, nomeando-se como “poeta menor”.

Cyro dos Anjos, em *A menina do sobrado* (1979), apresenta-se de forma autodepreciativa no que diz respeito ao físico e à aparência; e humilde quando se refere à sua literatura.

Feitas estas considerações, podemos perceber que a construção de uma imagem autoral já aparecia nas formas clássicas de manifestação do “eu”, como nas autobiografias e nas memórias. Sendo a autobiografia uma obra de “caráter seletivo da memória, que modifica, filtra e hierarquiza a lembrança” (MIRANDA, 1992, p. 34), é produto das escolhas do autor e essas escolhas vinculam-se à imagem que ele deseja transmitir.

4.1 A autoimagem de Fernando Sabino

Não apenas sou de muita sorte, como dou sorte aos outros. As coisas comigo sempre dão certo, porque para mim tudo que acontece tem seu lado bom (SABINO, 1999, p.71).

A imagem de um otimista convicto é reafirmada em cada entrevista que Fernando Sabino concede. Herdou-a do pai, que lhe dizia “Meu filho, tudo no fim dá certo. Se não deu, é porque ainda não chegou ao fim” (SABINO, 1999, p.76). Seu irmão Gerson, nascido oito anos antes, também em 12 de outubro, dia das crianças, era outro otimista confesso. A herança de sua filosofia de vida é narrada no capítulo IX de *O tabuleiro de damas*. Nele, Fernando Sabino descreve principalmente o pai, homem simples, sem ambições e de extremo bom senso.

Esse, no entanto, é um dos poucos capítulos em que o escritor fala sobre a família, já que, como vimos no capítulo anterior, a composição de *O tabuleiro de damas*, semelhante ao *Itinerário de pasárgada* de Manuel Bandeira, privilegia a formação e iniciação literária do autor, suas leituras e influências, sua experiência como cineasta e como editor e seu convívio com outros escritores

A propósito, o *Itinerário de pasárgada* de Manuel Bandeira contou com grande incentivo de Fernando Sabino para a sua realização. Além de incentivador literário, Sabino aventurou-se também na profissão de editor; junto com Rubem Braga, teve duas editoras: a *Editora do Autor* (1960) e a *Editora Sabiá* (1967), que publicaram obras de diversos escritores ainda sem a divulgação que mereciam, como Vinicius de Moraes e João Cabral de Melo Neto, pela primeira vez publicados em bases comerciais.

As cartas também foram uma forma de criação artística utilizada pelo escritor mineiro. Manteve uma vasta correspondência com seus amigos escritores de infância e adolescência: Helio Pellegrino, Otto Lara Resende e Paulo Mendes Campos; com Mário de Andrade, por conta da publicação do primeiro livro de Fernando Sabino, *Os grilos não cantam mais* (1941);

com Clarice Lispector, desde o dia em que recebeu um exemplar do livro *Perto do coração selvagem* (1944) com dedicatória da autora, que até então ele não sabia quem era. A correspondência entre eles foi das mais intensas: durou 23 anos.

Os exemplos acima foram utilizados para indicar a importância que a literatura tinha para Fernando Sabino. Ao incentivar os amigos à escrita de memórias, ao produzir documentários e perfis sobre a “vida íntima” dos escritores e ao organizar a própria correspondência a fim de publicá-las posteriormente, evidencia-se uma preocupação por parte do autor com a preservação da imagem pessoal dos escritores, e não seria diferente com a sua.

Em seu esboço de autobiografia, imagens referentes à personalidade do autor, como o otimismo, a busca pelo olhar sem impurezas e o humor, são recorrentes. No que diz respeito a sua literatura, figura-se como um escritor à procura da linguagem mais simples possível para a criação dos seus textos:

Não posso ignorar que sou bastante lido – o que devo talvez ao fato de escrever numa linguagem que permite vários planos de leitura, abrangendo uma gama larga de leitores, que vai do professor ao aluno, do pai ao filho, do patrão ao empregado. Procuo seguir ao pé da letra o conselho de André Gide (ou alguém por ele): “Entre duas formas de dizer, escolha sempre a mais simples.” (SABINO, 1999, p.50).

Sobre a linguagem do prosador mineiro, nos informa Arnaldo Bloch:

Para cada palavra, dez consultas. Em cada vírgula, um desafio angustiante. Vai ao dicionário à procura do verbo exato, até que, um dia, topa com uma citação de obra sua e descobre: “é esse o verbo”. Ele duvida da língua, questiona, constrói. A palavra não deve ser rebuscada, mas transparente, acessível, curta, a serviço da ação. Mais verbos que substantivos, mais substantivos que adjetivos, mais adjetivos que advérbios. A ponto de, ao final, parecer que a obra não foi escrita por palavras, como disse, certa vez, um crítico (BLOCH, 2005, p. 69).

A fácil leitura que fazemos dos textos de Fernando Sabino nos dá a impressão de que não foram escritos de modo trabalhado; porém, como percebemos na citação acima e como o próprio escritor costuma ressaltar, “custa muito esforço para ser simples” (SABINO, 1989).

O elogio que mais me tocou foi feito por Maria Urbana, mulher de Hélio Pellegrino, que um dia tentou contar uma pequenina história minha a uma amiga e não conseguiu. “Tive que ler a história para ela”, me disse: “Parece fácil reproduzir, mas é como o passo de dança de uma bailarina, você tenta imitar e quebra a perna” (SABINO, 1999, p. 51).

Podemos observar que, ao mesmo tempo em que o autor demonstra buscar sempre a clareza da linguagem, evidencia o esforço dedicado para ser simples, valorizando a sua literatura.

Ao lado da simplicidade, a ideia do resgate do estado de pureza também aparece como condição para a criação literária de Fernando Sabino:

[...] às vezes passo horas, dias à procura da palavra ou do encadeamento de uma frase. Não quero repetir coisas já ditas, inclusive por mim, o que infelizmente às vezes acontece. **Para isso tenho de desaprender o que aprendi, me desvencilhar dos preconceitos, me livrar das hipocrisias, das ideias que me foram impostas**, de tudo enfim que possa tolher a minha liberdade de expressão (SABINO, 1999, p. 27, grifos meus).

A transcrição acima, retirada de *O tabuleiro de damas*, no tocante ao modo de escrita do autor, reafirma a autoimagem concebida por Fernando Sabino e sobre a qual temos discorrido por todo este estudo: a representação do olhar infantil. Ao longo da leitura de *O tabuleiro de damas*, nos deparamos diversas vezes com expressões do tipo: “quando menino”, “desde menino”, “ainda menino”. Escrito seis anos depois de *O menino no espelho*, o livro parece validar a tentativa do escritor de resgatar a meninice. Nas entrevistas tal tentativa é sustentada:

Enfrentar o papel em branco, tentando realizar a sua vocação, é também um risco, uma aventura em que o escritor se mete. Não é como um virtuose que vai executar uma peça conhecida, é um inocente que vai inventar alguma coisa que não existe, e pode se dar mal. Tem de se revestir da maior pureza. Inocência, pureza – palavras hoje meio desmoralizadas, soam a patetice, ignorância, coisa de criança, não de um escritor, um intelectual. Ao contrário: é coisa muito séria. Nada mais sério que uma criança (SABINO, 1989).

No seu perfil sobre Fernando Sabino, Arnaldo Bloch (2005, p. 53) discorre sobre a vida precoce do autor mineiro, que, aos 20 anos, já estava casado, esperando o primeiro filho, com dois livros publicados e um emprego de responsabilidade no Rio de Janeiro. O fato de ter a infância interrompida e de tudo ter acontecido com dez anos de antecedência seria o motivo do “tema da infância perdida, da recuperação da inocência, da busca do olhar sem vícios” ser tão presente em sua obra, “assumindo as mais variadas formas. Com o passar dos anos, vai se tornar uma obsessão. Na velhice, será um bordão”.

Para Betella, entretanto, talvez seja demasiadamente leviano associar o tema recorrente da revisitação da infância, na obra do autor, à “trajetória do homem que teve várias antecipações e uma disciplina voltada para o desejo de ser um bom escritor” (2005, p. 125).

O bordão citado por Bloch é encontrado na orelha do romance *O menino no espelho*: “Quando eu era menino, os mais velhos perguntavam: – o que você quer ser quando crescer? Hoje não perguntam mais. Se perguntassem, eu diria que quero ser menino”.

Ainda no perfil, Bloch (2005, p. 139) informa que um conselho vindo de Fernando era expositivo, de visão clara, objetiva; e Bloch também relembra as palavras de Pedro Nava, que

comentava sobre “o lado Sabino das pessoas”, referindo-se a ocasiões em que pequenas coisas eram dotadas da maior importância. A partir desses exemplos, encontramos outro tema recorrente na obra de Fernando Sabino e igualmente reiterado nas entrevistas que contribuem para a construção de uma imagem de si: o otimismo. “Eu sou otimista porque o otimista erra tanto quanto o pessimista, mas ele sofre muito menos, ele só sofre uma vez, e o outro sofre duas, sofre antes e depois” (SABINO, 1989).

Podemos observar que o autor constrói uma imagem de si por meio dos textos que produz, das entrevistas, das palestras, das aparições públicas em geral; e em todos esses meios tal imagem não é desfeita, ao contrário, é confirmada:

Seus pensamentos-chave repetem-se indefinidamente em entrevistas, conversas e nos seus livros, onde são reciclados em coletâneas e perpetuados em diferentes textos. As frases e máximas se sucedem. Onde quer que encontremos Fernando Sabino, elas estarão lá, eternas e, mesmo quando mutáveis, ainda assim imutáveis na dinâmica cristalizada de suas contradições. Quando dá entrevistas, parece ler um texto. E está lendo, mesmo sem saber: há um gravado em sua mente, sobre si mesmo, passível de atualizações (BLOCH, 2005, p. 70).

Para Leonor Arfuch (2010, p. 211-212), no que diz respeito às entrevistas, apesar da interação entre entrevistador e entrevistado, mesmo que este se aventure na “exposição” de uma narrativa pessoal, os diálogos sempre serão incompletos, não sendo possível, deste modo, percorrer toda a biografia do escritor e decifrar todos os motivos sobre os quais constrói sua ficção. Porém,

(...) não é a referencialidade dos fatos ou sua adequação veriditiva o que mais conta – verdade sempre hipotética, que não está em jogo em muitas variantes da entrevista –, mas, preferencialmente, as estratégias de instauração do eu, as modalidades da autorreferência, o sentido “próprio” outorgado a esses “fatos” no devir da narração. O “momento autobiográfico” da entrevista, como toda forma em que o autor declara a si mesmo como objeto de conhecimento, apontará então para a construção de uma imagem de si, ao mesmo tempo em que tornará explícito o trabalho ontológico da autoria, que se dá, sub-repticiamente, cada vez que alguém assume um texto com seu nome. Essa performatividade, da primeira pessoa, que assume “em ato” tal atribuição diante de uma “testemunha” com todas as suas consequências, é uma das razões dos usos canônicos do gênero (ARFUCH, 2010, p. 212).

A imagem ficcional construída por Fernando Sabino em seus textos é semelhante à que vemos nas entrevistas, nas correspondências e no seu esboço de autobiografia. Em todo o espaço biográfico do escritor, nos deparamos com um Fernando Sabino otimista, divertido e que demonstra buscar incansavelmente a pureza da infância que perdeu ao atingir a condição de homem feito.

No caso de um leitor desavisado, essas características poderiam ser interpretadas como traços da personalidade do autor. Entretanto, as entendemos aqui como “estratégias de instauração do eu”, como uma forma artística de criar a si mesmo na cena literária.

Ao nos debruçarmos sobre as obras e entrevistas de Fernando Sabino, percebemos que, em *O encontro marcado*, o autor busca mostrar “o preço que se paga para se tornar um homem, que é a perda da inocência” (SABINO, 1999, p.132); e, em *O menino no espelho*, o autor tenta resgatar a inocência perdida, reinventando o menino que ele foi e que mantinha dentro de si.

E *O tabuleiro de damas* pode ser lido como uma estratégia do escritor para ratificar sua autoimagem, porquanto a elaboração de si na narrativa é privilegiada em relação à trajetória pessoal de Fernando Sabino.

Nas obras citadas acima, juntamente com as entrevistas selecionadas para esta pesquisa, é possível perceber a aparente repetição de ideias, o uso de palavras-chave, as inúmeras reiterações feitas pelo autor. Todos são recursos acionados como meios para a construção de uma imagem de si, e não é apenas nesses exemplos que esta autoimagem é recorrente, mas em todo o espaço biográfico que o autor constrói.

Assim, torna-se relevante ressaltar a fidelidade que o autor estabelece com a imagem construída de si, passando a não ter nenhuma importância se essa imagem é fiel à sua própria, de pessoa “real”.

A preocupação em preservar sua autoimagem, principalmente depois da hostilidade que sofreu da crítica, da imprensa e dos amigos devido à publicação do livro *Zélia, uma paixão* em 1991, talvez tenha sido o motivo que levou Fernando Sabino a elaborar sua obra póstuma em vida.

Por conta da biografia autorizada de Zélia Cardoso de Mello, Fernando Sabino sofreu acusações diversas, como a de que teria escrito o *best-seller* por interesse financeiro, relegando a literatura a segundo plano. Editoriais e críticas ferrenhas incumbiram-se de denegrir a imagem do escritor. Fernando Sabino não foi poupado nem pelo *Jornal do Brasil*, em que trabalhou por 16 anos. Pelo contrário, o próprio dono do jornal, Manoel Francisco do Nascimento, que era amigo íntimo de Sabino, recomendou a leitura de uma crítica, no próprio periódico, que dizia: “sua aposentadoria estará garantida graças a este novelão brega. De resto, não há grande novidade: todo mundo sabe que Fernando Sabino já desistiu, há muito, de ser escritor” (BLOCH, 2005, p. 28).

Coincidência ou não, depois do ocorrido, a presença de Fernando Sabino tornou-se cada vez mais rara, com o autor recusando entrevistas e aparições públicas em geral.

Anos mais tarde, em 1999, soubemos – em cerimônia na Academia Brasileira de Letras para receber o prêmio Machado de Assis pelo Conjunto de Obra – que, em 1992, todos os direitos recebidos por Fernando Sabino do polêmico livro *Zélia, uma paixão* foram distribuídos a crianças carentes. Na mesma cerimônia, Fernando Sabino também doou o valor de 40 mil reais recebido pelo prêmio Machado de Assis a instituições de caridade. Cito o discurso do escritor na ABL:

Pois devo dizer, com o respeito e a admiração que tenho por esta instituição, como representativa da melhor literatura brasileira, expoente da cultura nacional: o prêmio a mim generosamente concedido, que tanto enobrece e dignifica, fez-me sentir feliz como uma criança.

Não sendo, por isto mesmo, uma criança desamparada, e contando com a generosa aprovação dos srs. acadêmicos, venho solicitar a meu querido amigo e ilustre figura aqui presente, Dr. Alyrio Cavallieri, ex-juiz de menores e até hoje abnegadamente dedicado a protegê-los, que receba de minhas mãos e a eles destine a expressão material do honroso – e vultoso – Prêmio Machado de Assis com que a Academia Brasileira de Letras me distinguiu. A seus ilustres membros, o meu comovido agradecimento (SABINO, 2001, p. 9).

Ao receber o cheque, Cavalliere então divulga uma atitude de Sabino de que poucos tinham conhecimento, a de que todo o valor obtido pelo autor com as vendas de *Zélia, uma paixão* havia sido destinado à doação.

Apesar da admiração que demonstrava ter pela Academia Brasileira de Letras e dos diversos convites que recebeu para se candidatar a uma cadeira na instituição, Fernando Sabino nunca demonstrou querer tornar-se um imortal da ABL. Em uma entrevista exibida no documentário sobre Fernando Sabino, o escritor afirma, em tom bem-humorado: “o dia que a Academia me aceitar, eu não entro, porque eu não gostaria de pertencer a uma instituição da qual você só sai em posição horizontal. Porque ninguém sai vivo de lá de dentro, não pode sair!” (2006).

Em outro depoimento sobre a questão da perenidade do escritor, Sabino declara:

Meus haveres eram a literatura, a minha ambição literária, aquilo que Mário de Andrade chamava de minha ‘ganância estética’. No fundo, eu queria assegurar para mim um lugar na posteridade. Que me interessa, porém, a posteridade, se já estarei morto? De repente, eu me percebi como um idiota que se enfeitava todo para uma festa que, afinal, não haveria (SABINO apud BENDER, 1981, p. 10).

Mesmo com essas declarações e com certo afastamento do convívio social, Fernando Sabino continuou trabalhando na construção de sua imagem autoral, organizando sua obra póstuma antecipada, que não deixa de ser um modo de garantir seu lugar na posteridade. Dessa organização surgiram: *Cartas perto do Coração* (2001), reunião das missivas entre

Fernando Sabino e Clarice Lispector; *Cartas na mesa* (2002), correspondências enviadas para os amigos Helio Pellegrino, Otto Lara Resende e Paulo Mendes Campos; *Cartas a um jovem escritor e suas respostas* (2003), coletânea de cartas entre Sabino e Mário de Andrade; *Livro Aberto* (2001), que reúne diversos textos do autor – crônicas, resenhas, cartas, bilhetes – nunca antes publicados em livro; e o romance *Os movimentos simulados* (2004), escrito em 1946.

Fernando Sabino também formalizou em cartório o seu desejo de que apenas fosse considerado de sua autoria o que ele publicou em vida, tentando eliminar, deste modo, a possibilidade de termos um texto inédito de Fernando Sabino e de contradizer sua “elaboração de si”. Concebeu muito bem sua autoimagem, inclusive postumamente, pois, no cemitério São João Batista, no Rio de Janeiro, a pedido do escritor, lê-se em seu epitáfio: “Aqui jaz Fernando Sabino, que nasceu homem e morreu menino”.

4.2 O escritor multimídia

O trânsito da literatura por diversos meios e suportes não é sintoma da época atual; já no século XIX havia um estreito vínculo entre jornalismo e literatura. Esse trânsito só fez se estender para as demais mídias que surgiram.

O escritor não é mais um profissional que se limita ao espaço do livro e do jornal; ele transita pelos distintos espaços midiáticos, exercendo atividades de roteirista, publicitário, diretor e até ator; como, por exemplo, Lourenço Mutarelli, que fez uma participação na adaptação para o cinema de seu romance *O cheiro do ralo* (2007) e atuou como protagonista em *Natimorto* (2011) – outro filme baseado em livro seu.

Fernando Sabino também se valia das mídias disponíveis para o seu ofício. Curiosamente, foi um escritor que passou pela transição da máquina de escrever para o computador. Embora o uso da internet de forma mais acentuada se dê a partir do século XXI, e o termo “escritor multimídia” seja recente, Sabino foi um escritor que não se restringiu à literatura: ainda que esta fosse sua atividade principal, atuou também como jornalista, editor e cineasta.

O dramaturgo Alcione Araújo, em depoimento sobre o escritor no documentário *Encontro marcado com Fernando Sabino* (2006), diz que Sabino foi um “artista inovador

porque não era comum naquela época você se dedicar a tantas formas de expressão. As pessoas eram mais exclusivas, mais especializadas. E ele foi rompendo com isso [...]”.

Podemos dizer, a partir dos exemplos citados, que Fernando Sabino foi um precursor da figura do escritor que temos na atualidade: o escritor multimídia, que concilia diversas atividades artísticas com a literatura.

Sobre a ligação de Fernando Sabino com o cinema, o jornalista Ricardo Soares, no programa *Roda Viva*, pergunta se a experiência atrás das câmeras como diretor na Bem-te-vi Filmes auxiliou o escritor Fernando Sabino. Cito a resposta:

É verdade, eu tive essa experiência, e não só essa como outra também na área comercial. Há muito tempo que eu tinha experiência de fazer roteiros, fazer itinerários para cinema, para tipos de filme assim do Jean Manzon, de Rosemberg, Carlos Niemeyer, Canal 100. Eu e Paulo Mendes Campos ganhávamos a vida fazendo textos, e a gente tinha que falar assim: “olha, pior do que isso eu não sei fazer, você me desculpe, vê se você me ajuda”. Nós tínhamos uma lista de lugares-comuns para poder usar. Quando você assistir um filme desses assim daquele tempo, que diz assim: “Rasgando caminhos para o progresso”, fomos nós que fizemos, fui eu e o Paulinho. [risos] Então era uma companhia de “fazeção” de textos. Nós fazíamos juntos. Depois disso eu fiz com o David Neves a Bem-te-vi Filmes, e com o Mair Tavares e nós fizemos não só uma série de dez escritores brasileiros contemporâneos, porque tinha vontade de preservar uma imagem do sujeito ao vivo, compreende? [...] E fizemos uma série de filmes, documentários sobre a participação do Brasil em feiras internacionais só para pagar a nossa viagem (SABINO, 1989).

Apesar da experiência relatada, em seguida o autor afirma que não é diretor de cinema, pois não saberia dirigir atores profissionais.

Figueiredo também salienta que Marçal Aquino “faz questão de reiterar que é um escritor que escreve roteiro, não um roteirista que escreve livro” (2010, p. 32). Ou seja, apesar de transitar por outros meios, o escritor multimídia se situa efetivamente como profissional de ficção literária.

Ainda no programa *Roda Viva*, Jorge Escosteguy comenta que os escritores em geral não gostam do resultado das adaptações de suas obras para o cinema, e pergunta a Fernando Sabino se ele gostou das adaptações dos seus livros, referindo-se a *O grande mentecapto* (1979) e *Faca de dois gumes* (1985). Em resposta, afirma o escritor:

Muito [...] eu também acho os dois filmes excelentes, apenas cada um no seu gênero. Houve dois procedimentos. Eu aprendi com o Jorge Amado e com o Guimarães Rosa uma lição. Quando começaram a me pedir para fazer filmes de histórias minhas, ambos disseram mais ou menos isso, e eu concluí que você tem três posturas a assumir: ou negar, não aceita e está acabado; ou você entrar de cabeça, participar, fazer parte da produção, da elaboração do roteiro, do cenário, de tudo, da locação, dos personagens, de tudo, dos atores, tal, e até a promoção do filme na sua estréia; ou simplesmente tirar o melhor proveito econômico daquilo,

pedir um bom pagamento pelos direitos autorais, pela cessão dos direitos autorais, e assistir pagando ingresso (SABINO, 1989).

Escosteguy, então, pergunta qual foi a opção do escritor. Em resposta, diz Sabino:

Essa minha opção foi a última, foi tirar o melhor possível daquilo que eles pudessem me pagar e ir assistir pagando ingresso. Mas ambos tiveram uma atitude muito correta e digna, porque isso era até meio parte do nosso acordo contratual, de que eu não me meteria, apenas gostaria de ver o resultado, o roteiro para aprovar, porque podia ter alguma coisa inconveniente para mim. Mas não tinha. Não só não tinha como eles foram extremamente decentes, inclusive muito generosos para com essa **minha postura de só escritor**. Submeteram o script às minhas opiniões. Eu dei opinião, fiz e aconteceu (SABINO, 1989, grifos meus).

Com o exposto, percebemos que, ao mesmo tempo em que diz que escolheu a última opção, de não interferir no filme, Sabino acabou dando opinião, “fazendo e acontecendo”. E optando “exclusivamente” por pagar ingresso, assistindo ao filme como telespectador, terminou por acompanhar o diretor na exibição do longa. Essas contradições ilustram que, apesar de se colocar apenas na condição de escritor, – nobre condição, diga-se de passagem –, Sabino não deixa de atuar na produção fílmica, o que realça o hibridismo das duas linguagens.

O grande mentecapto, dirigido por Oswaldo Caldeira, disputou o Festival de Cinema de Gramado, em 1989, com outro filme baseado em texto de Fernando Sabino: *Faca de dois gumes*, de Murilo Salles. Segundo Sabino, na entrevista ao programa *Roda Viva*, em dezembro de 1989, enquanto *O grande mentecapto* teve uma “fidelidade literal” à obra original, *Faca de dois Gumes* a utilizou apenas como trampolim para uma outra história, transformando um drama psicológico em um drama policial.

Além das citadas acima, Fernando Sabino teve outras obras adaptadas para o cinema, das quais, inclusive, participou como roteirista: *O homem nu* (1968), de Roberto Santos, roteiro de Fernando Sabino e Roberto Santos; e *O homem nu* (1997), de Hugo Carvana, com roteiro de Fernando Sabino. Há também diversos curtas-metragens baseados em contos do autor: *Dona Custódia*, de Adriana Andrade; *Galinha ao molho pardo*, de Feliciano Coelho; *Conversinha mineira* e *Um encontro inesquecível*, de Jorge Moncler, são alguns dos exemplos. Recentemente, em 2013, o romance *O menino no espelho* também foi adaptado para o cinema por Guilherme Fiúza.

A ligação de Fernando Sabino com o cinema vai além das adaptações de suas obras e de sua participação como roteirista. Em 1972, como vimos, Sabino fundou com David Neves a Bem-te-vi Filmes, e entre os seus principais feitos estão os dez documentários sobre escritores brasileiros.

A série sobre o escritor brasileiro nasceu da intenção de preservar a sua imagem pessoal. Imaginei como seria bom se tivéssemos hoje, por exemplo, um filme sobre Machado de Assis na intimidade, conversando com sua mulher Carolina, na casa do Cosme Velho, indo de bonde para a Academia – enfim, sua vida cotidiana (SABINO, 1999, p. 181).

O objetivo desses filmes era apresentar Carlos Drummond de Andrade, Vinicius de Moraes, João Cabral de Melo Neto, Manuel Bandeira, Érico Veríssimo, Jorge Amado, João Guimarães Rosa, Pedro Nava, José Américo de Almeida e Afonso Arinos de Melo Franco de forma inédita para o seu público.

Muitos momentos das filmagens são encontrados no livro *Gente* (publicado originalmente em duas partes, *Gente I* e *Gente II*, em 1975), obra que reúne crônicas sobre personalidades do universo pessoal e literário do escritor. Como, por exemplo, em “O poeta e a câmera indiscreta”, que narra a dificuldade em filmar Carlos Drummond de Andrade, que se distrai e não dá atenção às instruções do diretor Fernando Sabino, tudo descrito com o humor leve característico de Sabino. O que se destaca no livro *Gente* é que, “a pretexto de falar dos outros, Fernando Sabino fala de si mesmo” (SABINO, 1996, p. 10), e acaba sendo o personagem principal, ao ser o único que está presente em todos os capítulos.

4.2.1 Escritores personagens: da literatura para a tela

Fernando Sabino, no início dos anos 70, começou a produzir uma série de documentários sobre os escritores da literatura nacional. Segundo o autor (SABINO, 1999, p. 181), o desejo de elaborar esses vídeos surgiu a partir do filme de Joaquim Pedro de Andrade sobre Manuel Bandeira, *O poeta do castelo*. Este filme foi, inclusive, adaptado por Sabino e incorporado à série.

Foram ao todo dez filmes com aproximadamente dez minutos cada um. Esses curtas, entretanto, não foram a primeira experiência do autor na seara dos documentários biográficos. Sabino já havia produzido um super-8 curta-metragem sobre Rubem Braga, *O Dia de Braga*, exibido pela TV Globo em 1971. O filme sobre Braga foi apreciado por Carlos Drummond de Andrade, que concordou em participar da série idealizada por Fernando Sabino. E com o poeta mineiro iniciaram-se as filmagens da coletânea sobre os escritores da literatura brasileira.

No ano de 1968, em entrevista concedida a Clarice Lispector para a revista *Manchete*, já podíamos notar um interesse de Fernando Sabino pelo cinema documentário. Na ocasião, a entrevistadora pergunta a Sabino se ele havia notado algum movimento novo na literatura. Esta pergunta se deve à experiência do autor em Londres, no período em que atuou como adido cultural do Brasil na Inglaterra. Na opinião de Lispector, a literatura no mundo estava muito parada. Fernando Sabino, então, responde: “Atualmente eu me interessei mais pelo depoimento pessoal, pelo documentário – que talvez sejam novas formas de literatura” (SABINO; LISPECTOR, 2011, p. 202).

Desde 1957, Fernando Sabino havia decidido viver exclusivamente de sua produção intelectual, devolvendo o cartório que recebera do governo. Com essa decisão, no entanto, Sabino não se limitou à escrita: ele transitou também, como vimos, pelas atividades de editor, cineasta, adido cultural, etc. Mas todas ligadas à atividade literária: “Para mim, tudo é literatura, não me interessa muito pelo gênero, não” (BENDER, 1981, p. 10).

De acordo com Otto Lara Resende (apud BENDER, 1981, p. 7), Fernando Sabino era o único dos quatro (referindo-se também a Paulo Mendes Campos e Hélio Pellegrino) que falava desde cedo em ser escritor profissional. Já Otto, quando mais novo, disse que nunca pensara na atividade de escritor como profissão e sim como missão.

Silviano Santiago, em depoimento ao jornal *O globo*, avalia que Fernando Sabino propôs um modo de ser escritor diferente do modelo europeu, característico das gerações que o precederam:

O amor pelo cinema, pelos romances policiais (julgava Raymond Chandler “um dos maiores escritores do nosso tempo”) e uma longa estada em Manhattan, logo depois da Segunda Grande Guerra, possibilitaram que ele inaugurasse um modo norteamericano de ser escritor. A atividade literária, que era hobby para os escritores mais velhos – e nunca um ganha-pão, foi profissão para ele. [...] (SANTIAGO, 2006, p. 4).

O teórico também constata que “o modo Sabino de ser escritor” teria transformado o autor “em uma celebridade (no sentido atual da palavra) do romance brasileiro, ao lado de Jorge Amado e Érico Veríssimo” (2006, p. 4)

Tal observação feita por Santiago se refere às características de escrita do autor mineiro como romancista, as quais teriam conferido a Fernando Sabino a posição de celebridade com *O encontro marcado*. A popularidade adquirida pelo autor, entretanto, ultrapassou os limites do texto, construindo uma imagem de figura pública. Fernando Sabino, em seu tempo, guardadas as devidas proporções, era celebridade literária, “personagem com direito a poltrona e copo d’água no estúdio de TV” (MORICONI, 2006, p. 161).

Além de representar a si mesmo, Fernando Sabino, por meio dos minidocumentários que produziu, também transformou outros escritores em personagens. E, avaliando a relação inovadora que o autor estabelecia com a literatura, podemos constatar que sua experiência por trás das câmeras também foi literária.

Fernando Sabino, sobre a produção dos minidocumentários, diz:

[...] os fiz com *approach* absolutamente literário, com uma visão minha, pessoal, e sobre pessoas com quem me dava. Do ponto de vista do cinema, nunca me atrevi a fazer ficção, porque é um outro gênero e não tenho realmente competência para, a esta altura da vida, me iniciar numa coisa dessa natureza. Cinema é um tipo de criação muito afim com a literatura. Eu não saberia, entretanto, dirigir atores, não tenho para isso a menor vocação. Já um documentário, assim como uma editora, é uma atividade ligada à literatura. Fiz outros filmes além dos literários, mas apenas de caráter comercial (apud BENDER, 1981, p. 10).

Como o próprio escritor ressalta, cinema e documentário são atividades distintas. De acordo com Manuela Penafria (2001, p. 1-2), um diretor de ficção, por exemplo, dirige atores profissionais. É o diretor que irá construir os personagens da história e determinar como os atores devem representar. Já o documentário precede uma expectativa do público por história real, por depoimentos pessoais. No entanto, é importante salientar que todo filme documentário transmite o ponto de vista do seu realizador.

O realizador Fernando Sabino, nos curtas-metragens que produziu, procurou apresentar os dez escritores de modo inédito para o público. Os filmes proporcionam ao espectador a imagem dos escritores em casa, no convívio com a família e os amigos, indo para o trabalho ou escrevendo. Em síntese, cada escritor é apresentando como um homem comum em seu cotidiano. As exceções são João Guimarães Rosa, que já havia morrido na ocasião, e João Cabral de Melo Neto, que aparece uma única vez, no auditório da Cinemateca do MAM, no Rio. Ademais, ouvimos apenas a voz do poeta, que, ao voltar à cidade natal, narra quase todo o filme.

No caso do documentário sobre Guimarães Rosa, *Veredas de Minas*, nos deparamos com o universo do sertão, com a vida das pessoas que vivem nessa região e com os homens que se tornaram personagens da obra de Rosa. O escritor de *Grande Sertão Veredas* aparece somente em fotos, entre elas a da posse na Academia Brasileira de Letras. Juntamente com essa imagem é reproduzido o discurso do autor na ocasião, dois dias antes de sua morte, no qual pronuncia as famosas palavras: “O mundo é mágico. As pessoas não morrem, ficam encantadas”.

O filme sobre Manuel Bandeira, *O habitante de Pasárgada*, apesar de ser uma condensação do filme de Joaquim Pedro de Andrade, demonstra a visão de quem o adaptou.

As cenas escolhidas são as do poeta em seu apartamento, esquentando o leite, tomando café com pão, de pijama, enquanto olha pela janela. Essa cena evidencia a vida simples do escritor em sua solidão. O filme também exhibe o poeta em seu ofício: Bandeira senta-se na cama, pega sua máquina e começa a escrever; parece ter dúvida em alguma palavra e busca o auxílio do dicionário. Estamos, nesse momento, “testemunhando” os bastidores da escrita, até que o telefone toca, e o poeta, pela primeira vez, sorri. Um sorriso largo e deleitoso. A pessoa do outro lado da linha faz Bandeira esbanjar alegria. O poeta, de súbito, decide sair, troca de roupa, caminha pelas ruas, compra jornal, cumprimenta um conhecido. Ao fundo, ouvimos “Vou-me embora pra Pasárgada” sendo recitado e Manuel Bandeira continua sua caminhada como em direção à própria Pasárgada.

Nesses três documentários podemos notar uma reiteração da imagem dos escritores a partir de suas obras. A de Guimarães Rosa, por meio do ambiente e dos moradores do sertão, que foram temas de suas histórias. A de Manuel Bandeira pela imagem de “poeta menor” que o próprio Bandeira, principalmente em sua autobiografia *Itinerário de Pasárgada*, construiu de si mesmo, e que é confirmada no documentário pela exposição da simplicidade de sua vida cotidiana. E a de João Cabral de Melo Neto pelos elementos do cenário nordestino, tais como a seca e a miséria, que são utilizados como material para a sua poesia.

Em *O curso do poeta*, enquanto observamos as paisagens de Pernambuco, o rio Capibaribe, os canaviais, os retirantes, escutamos a voz de João Cabral, que declara seu sentimento ambíguo de admiração e desprezo pela usina:

[...] eu sempre falei dela um pouco criticamente, mas no fundo sempre com uma certa admiração, porque apesar de toda a violência, vamos dizer, que a usina faz pro pernambucano que trabalha na Zona da Mata, pro cassaco do eito, pro trabalhador do eito, [...] a usina ao mesmo tempo foi a mais antiga forma de industrialização e de progresso em Pernambuco.

A cena de crianças trabalhando nos canaviais da Zona da Mata é outra imagem presente no filme sobre João Cabral e que também demonstra ambiguidade. Ao mesmo tempo em que as crianças aparecem trabalhando, brincam e sorriem. O poeta, então, narra sua experiência da infância:

Eu, na minha infância, brinquei muito com garotos trabalhadores, porque passei minha infância em engenhos, de forma que esses eram meus companheiros de jogar futebol, de andar a cavalo, compreende? Quer dizer, meus amigos de infância eram filhos de trabalhadores de engenho.

A experiência da infância é também relatada por Vinicius de Moraes no documentário *Poesia, Música e Amor*:

O primeiro poema que eu fiz eu tinha a idade de seis anos e foi na escola Afrânio Peixoto na Rua da Matriz para uma namoradinha minha. E eu me lembro da primeira quadrinha... Dizia assim: Ó que saudade eu tenho de ti/ Ó flor primorosa/ Que em tudo és gentil e meiga/ Que em tudo és tão graciosa. Eu tinha seis e ela tinha sete. Eu sempre tive tendência, em toda a minha adolescência e juventude para mulheres mais velhas que eu, sabe?

De modo diverso de João Cabral, a infância de Vinicius de Moraes foi urbana, vivida na cidade do Rio de Janeiro, e o documentário ressalta sua vocação, desde cedo, para a poesia:

Quando eu tinha os meus cinco anos de idade, por aí, fui morar na Ilha do Governador por motivos de ordem financeira. Meu pai fez uns maus negócios e tal. E na ilha, eu, engraçado, eu descobri um dia numa velha gaveta lá os poemas dele. Eu não sabia que ele era poeta. E ele era um bom poeta assim pós-parnasiano, sabe? E comecei a ler aquilo muito, fiquei muito influenciado e senti que aquilo era a minha forma de expressão.

A imagem de Vinicius de Moraes que encontramos no vídeo não nos causa surpresa. Nós o vemos acompanhado de seu inseparável copo de uísque, de bom-humor, cantando e contando casos. Flagramos ainda o poeta dando autógrafos cercado por suas fãs, o que evidencia sua fama de conquistador, e tocando no violão a sua primeira composição, o samba “Quando tu passas por mim”, de 1951.

No filme sobre Vinicius, e na maioria dos filmes desta coleção, são mostradas diversas fotos da infância e juventude do escritor. Podemos observar, com tal exibição, uma estratégia de pessoalizar a figura do escritor.

Outra estratégia utilizada nos curtas-metragens a fim de transmitir ao público uma percepção da intimidade dos escritores é a imagem do escritor em casa, na convivência da família. Exemplos assim podemos encontrar nos documentários sobre Jorge Amado, Érico Veríssimo, Carlos Drummond de Andrade, Pedro Nava e Afonso Arinos de Melo Franco.

Essa humanização do escritor ocorre de modo acentuado em *Um contador de histórias*, filme sobre Érico Veríssimo. Nesse curta, descobrimos um Érico Veríssimo que se transforma em samurai e mágico para divertir os netos, que está sempre na companhia da família e principalmente da esposa, Mafalda. Sobre a esposa, Veríssimo declara: “Sei que não é fácil ser mulher por tanto tempo de um escritor como eu. Eu me amo, mas não me admiro. Preciso de sua presença vigilante e amorosa”.

Além da imagem de um escritor divertido e alegre no convívio da família, o documentário mostra também Veríssimo em sua cidade natal, olhando para a casa onde passou sua infância. Essa cena é acompanhada da seguinte narração: “No velho sobrado onde

passou a infância, ele parte à procura de um menino, que no fundo de si mesmo nunca deixou de existir”. A partir dessa citação, percebemos uma característica presente em *Um contador de histórias* própria da literatura de Fernando Sabino: o olhar infantil. Ao longo do documentário sobre Veríssimo, somos convidados a contemplar o lado menino do romancista gaúcho: “Um contador de histórias como ele próprio modestamente se classifica. Histórias capazes de enternecer o coração de uma criança”.

O filme chega ao fim de forma metalinguística, com Érico Veríssimo escrevendo uma mensagem para os produtores: “Fernando Sabino e David Neves: minha mulher e eu adoramos ser filmados por vocês... E se fizéssemos agora um filme da nossa filmagem? Muito obrigado querido amigo!”. A escrita é seguida por um desenho feito por Veríssimo representando cada um dos participantes da filmagem.

Além da imagem de menino, a imagem do escritor – mesmo sendo um intelectual – como um homem simples também é apresentada nos documentários. Podemos citar como exemplo a narração em *Romancista ao Norte*, sobre José Américo de Almeida, que diz: “sua vida foi sempre a de um homem que fez da simplicidade a sua maneira de ser.” E a do documentário *Na casa de Rio Vermelho*, sobre Jorge Amado, ao afirmar: “[...] sem se deixar afetar pelo sucesso, ele continua o mesmo homem simples dos primeiros tempos, quando ainda não sonhava em conhecer e privar da amizade de tantas figuras de fama mundial, como Niemeyer, Neruda, Sartre, Belafonte, Polanski, Erenburg, entre outros.”

Ambientado na cidade de Salvador, *Na casa de Rio Vermelho* mostra Jorge Amado acompanhado por sua mulher Zélia Gattai e cercado pela família: “A família é o prolongamento natural de sua personalidade. Os filhos, os netos, os irmãos, cunhados, sobrinhos... Junto dos netos ele se transfigura, é todo avô”. Os amigos, Mário Cravo, Scliar, Caribé, Dorival Cayme, entre outros, são apresentados como uma extensão da família do escritor baiano.

O documentário trata ainda da obra e da escrita de Jorge Amado. Nas palavras do escritor:

Há uma unidade na minha obra que vem do primeiro ao último livro, que é a unidade da minha posição diante da vida e diante do mundo. E a minha posição como escritor. Quer dizer, eu sou um escritor ao lado do pobre contra o rico, ao lado do futuro contra o passado, ao lado da liberdade contra a opressão, ao lado da fartura contra a miséria, ao lado do socialismo contra o capitalismo.

A motivação para a escrita é apresentada também por Pedro Nava, no curta *Em tempo de Nava*:

[...] Essa minha entrada na velhice, o meu isolamento progressivo, em parte criado por mim mesmo, que cada vez gosto menos da companhia dos outros, implica numa introspecção de que resultou nesse negócio, nessa necessidade de escrever memórias. Eu gosto de fazer aquilo. Nem que fosse para não publicar, eu continuaria escrevendo. E memória não tem fim, é o tipo da obra boa de fazer, não é? Nós estamos fabricando memórias a cada instante. Já está num passado remoto o princípio dessa nossa entrevista, não é?

No documentário, Pedro Nava comenta sobre a frustração que sua carreira de médico propicia, no sentido de que a medicina precisa de atualizações constantes. “Um livro de medicina sensacional”, por exemplo, “no fim de 15 anos não vale mais nada”. Essa situação provoca no memorialista certa decepção em sua profissão. Por outro lado, podemos inferir que a literatura, como toda arte, assume um caráter atemporal, e as memórias, gênero produzido por Nava, diferentemente dos livros de medicina, poderiam ser lidas em qualquer tempo.

Mas também, como o próprio Nava diz, “memória não tem fim”. Desta forma, constatamos que os textos memorialísticos e os livros de medicina assumem um aspecto em comum: o de incompletude. Os textos médicos estarão sempre sujeitos a atualizações e modificações de acordo com a evolução e as descobertas da ciência. Por sua vez, a escrita memorialística jamais conseguirá apreender o passado em sua totalidade. “A lacuna é onipresente. O passado não está pronto. Ele ainda está por fazer e articula-se no presente, ou melhor, na presença, onde elaboramos a memória e a transformamos em discurso” (PENA, 2004, p. 23).

Assim, concluímos que, ao mesmo tempo em que Pedro Nava demonstra sua angústia com a medicina devido à impossibilidade de certezas, opta pela escrita de um gênero literário também carente de exatidão.

Esses instantes de confissão (ou seriam de encenação?) dos escritores filmados nos permitem um contato com o escritor não alcançado por meio dos textos e das entrevistas. As falas dos escritores, nos vídeos, adquirem um efeito intensificado de realidade por terem como cenário a própria casa do escritor. Observamos seus objetos, sua máquina de escrever, seus livros, sua biblioteca, sua relação com amigos e familiares. É como se espionássemos o escritor na intimidade de sua vida particular.

Esses instantes, às vezes, surpreendem o espectador, como acontece em *O fazendeiro do ar*, documentário sobre Carlos Drummond de Andrade. O poeta, visto como um homem sóbrio e discreto, brinca de se esconder atrás das pilastras do Ministério da Educação no Centro do Rio de Janeiro. Essa cena, conforme Fernando Sabino esclarece na crônica *O poeta e a câmara indiscreta*, do livro *Gente*, foi sugerida pelo próprio Drummond:

[...] o poeta vai fazer agora uma sugestão – a primeira e única em todo o filme: quer se esconder atrás de uma coluna. Pois assim seja – a coisa já está ficando mesmo meio surrealista: esconde-se atrás de uma coluna e aparece atrás de outra. De súbito são vários Carlos Drummond de Andrade que surgem de um lado e desaparecem do outro. Ubíquo, numeroso e esquivo, onde está ele agora?

Eis que surge de um salto diante da câmera, tomado de um inesperado frouxo de riso. Não era essa a imagem que fazíamos dele – dirão os exegetas de sua obra (SABINO, 1996, p. 59-60).

A brincadeira proposta por Drummond, e que foi inserida no curta, ressalta o caráter bilateral do filme documentário. O documentarista, como destaca Penafria (2001), deve estar propenso a aceitar as sugestões dos participantes do processo fílmico. Até porque, não é apenas o realizador do filme que tem expectativas com o resultado das filmagens, mas também os intervenientes interessam-se por sua projeção no vídeo.

O processo de produção dos documentários mais do que permitir, exige uma relação de grande proximidade e envolvimento com o que se filma. A quase necessidade que o documentarista tem em respirar o mesmo ar que o objecto que filma e o fascínio de colocar no ecrã a sua interpretação do que filmou é o que de melhor tem o documentário, deixarmo-nos envolver e partilharmos essa experiência com os outros, nomeadamente com os espectadores. O documentarista percorre um caminho e o filme é o resultado desse caminho percorrido, que se partilha com os espectadores. **Um documentário não é unidireccional, ou seja, é necessário que o documentarista esteja, constantemente, aberto para receber informações, que advêm dos intervenientes.** Por tal, fazer um documentário implica estabelecer uma relação de compromisso e uma relação de confronto com a realidade. Uma relação de compromisso porque é legítimo que os intervenientes tenham expectativas quanto à sua representação no ecrã (PENAFRIA, 2001, p. 7, grifos meus).

Os participantes do filme documentário, os quais Penafria chama de intervenientes, no caso dos curtas-metragens em estudo, são os escritores. A teórica utiliza essa denominação a fim de distinguir intervenientes, que atuam no filme documentário, de atores profissionais, que atuam nos filmes de ficção. No entanto, muitas vezes, neste trabalho, atribuímos aos escritores filmados o papel de personagens, embora saibamos que personagens são representados por atores. Isso porque os escritores retratados nos filmes de Fernando Sabino, mesmo não sendo atores designados a representar papéis, também não são eles próprios, apenas interpretam a si mesmos.

Como Drummond que, à frente da câmera, escreve um poema, interpretando muito bem a si mesmo e o seu papel de escritor. Observamos, assim, o poema surgindo no momento da filmagem: “como se filma hoje um parto ou uma operação de coração, pela primeira vez foi filmado o nascimento de um poema, fixada para sempre a imagem de um grande poeta em pleno ato de criação” (SABINO, 1996, p. 53).

Ao testemunharmos o escritor “em pleno ato de criação”, podemos constatar que estamos diante do *work in progress*, estratégia utilizada em muitas obras autoficcionais da contemporaneidade. E, no caso dos documentários, além de *O fazendeiro do ar*, presenciamos também, como vimos, os bastidores da escrita em outros dois curtas: *O habitante de Pasárgada* e *Um contador de histórias*.

O *work in progress* não é a única semelhança entre a autoficção e os minidocumentários produzidos por Fernando Sabino, mas também o trânsito entre vida e representação artística.

Assim como a autoficção e os gêneros autobiográficos em geral, o filme documentário também se destaca por seu caráter híbrido, pois, a partir do momento em que se começa a filmar a realidade, ela passa a ser outra, transforma-se na realidade interpretada e representada pelos olhos do documentarista.

Desta forma, é possível observar que alguns dos temas presentes na obra literária de Fernando Sabino, e que fazem parte de sua autoimagem, como a simplicidade, o humor e o resgate da infância, foram transferidos para os filmes. A imagem pessoal dos escritores que Sabino, com os documentários, desejou preservar se assemelha à que construiu de si próprio. É significativo como em quase todos os filmes nos deparamos com a imagem dos escritores sorrindo, e essa imagem proporciona aos curtas um aspecto de leveza – característico dos textos de Sabino – e proximidade com os escritores que admiramos.

O olhar de Fernando Sabino e a sua interação com os intervenientes, quase todos seus amigos pessoais, nos proporcionam uma imagem dos escritores que, se não fossem esses vídeos, talvez não conhecêssemos: “É impossível ao documentarista apagar-se. Ele existe no mundo e interage com os outros, inegavelmente. O fim último é apresentar um ponto de vista sobre o mundo e, o mais das vezes, mostrar o que sempre esteve presente naquilo para onde olhamos mas que nunca vimos” (PENAFRIA, 2001, p. 7).

Assim, apesar de os minidocumentários serem pequenas biografias dos escritores filmados, não parece ser intenção do documentarista projetar a trajetória de vida dos personagens. Mas sim provocar nos espectadores uma sensação de flagrante do escritor em sua vida íntima. No entanto, é importante ressaltar que esses flagrantes são ficcionalizados, pois, mesmo em filmes pautados na realidade, “a partir do momento em que se decide fazer um documentário, isso constitui já uma intervenção na realidade. É pelo facto de seleccionar e exercer o seu ponto de vista sobre um determinado assunto que um filme nunca é uma mera reprodução do mundo” (PENAFRIA, 2001, p. 7).

4.3 Fernando Sabino e sua gente

Os textos que compõem o livro *Gente* são pequenos perfis escritos por Fernando Sabino de personalidades das áreas mais variadas: literatura, música, esporte, dramaturgia etc. Esses perfis, a princípio biográficos, misturam-se com evocações e impressões de quem os escreve. Assim, Fernando Sabino como biógrafo não deixa de ser autobiógrafo, pois, em todos esses textos, é possível perceber sua forte presença autoral; e, além desse aspecto, a recriação literária do outro se dá, visivelmente, a partir da percepção do autor.

Diferentemente do que, via de regra, ocorre em textos biográficos, Fernando Sabino não se anula nos perfis que escreve. Embora saibamos que, mesmo em textos biográficos, é difícil o autor apagar-se por completo, geralmente é desta forma que se costuma escrever tal gênero: focalizando preferencialmente - e, às vezes, exclusivamente - o biografado.

Fernando Sabino, ao contrário, parece estar sempre propenso a mostrar a si próprio, ainda que o compromisso do texto seja com a exibição do outro, como é o caso desses perfis. Nas palavras de Betella:

Fernando parece não segurar o entusiasmo pela participação na narrativa, tomando a palavra sem o anteparo de um narrador, melhor dizendo, sem a criação de um sujeito, personificado ou não. A forma de organização do discurso não tem, aparentemente, nenhuma estratégia para encobrir, disfarçar ou obstruir a primeira pessoa, no caso, real. (BETELLA, 2005, p. 130).

Esse efeito de identificação da voz narrativa à do próprio autor Fernando Sabino é provocado pelo fato de as minibiografias serem concebidas no estilo da crônica, gênero caracterizado pelo uso da primeira pessoa e pelo tom informal. Gênero também predominante na obra de Fernando Sabino e no qual ele se destaca como um dos “mestres” no Brasil. Na maioria das crônicas do autor mineiro, observamos o pacto identitário entre autor, narrador e personagem.

O mesmo verifica-se na narrativa dos perfis: o autor Fernando Sabino se posiciona simultaneamente como narrador e personagem. Ao ficcionalizar pessoas reais e o seu encontro com elas, ficcionaliza a si mesmo. O autor apresenta, assim, todo um grupo de personalidades artísticas que fizeram parte de sua geração e que, de certa forma, colaboraram para o escritor que ele se tornou. Para Otto Lara Resende, “*Gente* contribui para decodificar e até complementar a mensagem de *O encontro marcado*, que, tanto quanto pessoal, pode ser também de uma geração” (apud SABINO, 1996, p. 10).

Todos os encontros relatados em *Gente* transmitem uma imagem do biografado - e também do narrador - humanizada, como a de pessoas comuns, de modo semelhante ao que acontece, como vimos, nos minidocumentários sobre os escritores da literatura brasileira.

A crônica, como assinala Antonio Candido, também possui esse caráter humanizador:

Por meio dos assuntos, da composição aparentemente solta, do ar de coisa sem necessidade que costuma assumir, ela se ajusta à sensibilidade de todo o dia. Principalmente porque elabora uma linguagem que fala de perto ao nosso modo de ser mais natural. Na sua despreensão, humaniza; e esta humanização lhe permite, como compensação sorrateira, recuperar com a outra mão uma certa profundidade de significado e um certo acabamento de forma, que de repente podem fazer dela uma inesperada embora discreta candidata à perfeição. (CANDIDO, 1979, p. 5)

Assim, podemos inferir que Fernando Sabino se vale de sua experiência como cronista para a produção de seus textos narrativos mais longos e de maior porte. A leveza, a simplicidade, o humor e o próprio relato pessoal característicos da crônica são encontrados, como apontamos, em toda a obra de Sabino.

Deste modo, no perfil “Duas mãos e o sentimento do mundo”, a ideia da figura do pianista como um “sujeito sério, compenetrado, em geral de casaca” que não “olha para a gente, não fala nada, não sorri” é desconstruída pelo autor, que apresenta o grande pianista Arthur Moreira Lima como um “cara alegre, engraçado, descontraído e até mesmo desengonçado”. (SABINO, 1996, p. 291). Tal estratégia de humanização transforma, pela perspectiva de Fernando Sabino, um dos maiores pianistas do mundo em menino:

O que eu acho é que este garoto de 36 anos que tenho hoje à minha frente, simpático e comunicativo, tomando uísque na minha casa e quase que só falando em futebol (a todo momento tenho de interrompê-lo e levar o assunto de novo para a música) só deve se tornar mesmo um pianista quando tem diante de si um piano. Coisa, aliás, que ele confessa detestar, quando não está trabalhando:
– Casa que tem piano é fogo: não me dá sossego. Já bastam os pianos que a gente tem de enfrentar por aí nos concertos, cada um pior que o outro. Há pouco tempo num concerto aqui no Brasil, me disseram: esse piano é respeitável, Rubinstein já tocou nele. E eu comigo: pois então é respeitável de tão velho, deve ter mais de cinco anos. Um piano, para ser bom mesmo, não pode ter mais de dois (SABINO, 1996, p. 191-192).

A narrativa desses pequenos instantes biográficos é, por vezes, como podemos observar no fragmento em destaque, entrecruzada pela “voz” da personalidade biografada. Isso porque Fernando Sabino, para a composição dos perfis, entrevistou muitos daqueles que seriam personagens em *Gente*, a fim de ter material para a sua escrita. A transcrição dessas falas, entretanto, pode causar a impressão de estarmos diante de um texto jornalístico e não literário. Ao mesmo tempo, é possível perceber que a entrevista não está toda ali, mas apenas algumas

declarações selecionadas pelo próprio Fernando Sabino e que contribuem para compor a imagem do biografado que o autor deseja transmitir.

Assim como no perfil “Duas mãos e o sentimento do mundo”, no qual Fernando Sabino compara Arthur Moreira Lima a um “meninão”, também em “A criança que existe em nós”, Maria Clara Machado parece levar sempre consigo a criança que um dia foi. As declarações da dramaturga, portanto, são inseridas na narrativa a fim de atestar essa imagem de menina:

- Quando escrevo minhas peças, não penso em crianças. Penso nas impressões mais vivas da minha infância.
Seus olhos brilham – os mesmos olhos da menina que eu via passeando na Praça da Liberdade, em Belo Horizonte:
- Eu me dirijo a uma idade que não é nem das crianças nem dos adultos, fora do tempo, aquela idade ideal que todos nós deveríamos ter. (SABINO, 1996, p. 122).

Ao mesmo tempo em que escreve sobre Maria Clara Machado, o autor escreve sobre si mesmo, ao relembrar a juventude de ambos na cidade de Belo Horizonte. A narrativa, inicialmente biográfica e jornalística, adquire um tom nostálgico semelhante ao das memórias:

Conversamos durante duas horas, sem sequer iniciar a entrevista que eu pretendia fazer com ela. Somos dois velhos amigos que se reencontram, na lembrança dos tempos de infância vividos na cidade em que nascemos. Aos poucos, fomos nos transformando naquilo que ela busca atingir com sua arte: **a criança que existe em nós.** (SABINO, 1996, p. 124, grifos meus).

A imagem da escritora, contudo, permanece em destaque na narrativa e, mais do que isso, figura como um reflexo da imagem que o próprio autor construiu de si.

A reevocação da infância e da juventude do autor aparece também em outros perfis, principalmente nas biografias em que a personalidade retratada fez parte da mocidade de Fernando Sabino, como é o caso dos perfis de Paulo Mendes Campos e Ivo Pitanguy. Em “Domingo azul do bar”, Sabino relata como conheceu Paulo Mendes Campos:

A primeira vez que o vi, ele já era um rapazinho, cabelo caído na testa – e já o copo na mão: o Paulinho, “perdido na dramaticidade existencial da poesia”. E eu, outro rapazinho, perdido na dramaticidade existencial da prosa. Numa festa na casa do cônsul inglês em Belo Horizonte, eu havia buscado com a namorada o recanto de uma varanda deserta, para ver se lhe furtava um beijo. E dei com ele ali, copo na mão, sozinho, a conversar consigo mesmo e atrapalhar-nos com a sua presença indiscreta. Tive de adiar o beijo.
Mais tarde nosso primeiro encontro se faria em termos já literários, aos dezesseis ou dezessete anos, no ardor de uma conversa em que discutíamos se Dom Quixote era escrito em prosa ou em verso. E nos tornamos amigos para sempre (SABINO, 1996, p. 242).

O perfil de Paulo Mendes Campos, de maneira semelhante aos demais que integram *Gente*, entrelaça a narrativa do autor com a fala do biografado. Essas falas são retiradas tanto das entrevistas quanto, no caso dos escritores, da sua obra literária. Abaixo um exemplo desse entrelaçamento encontrado na narrativa sobre Campos:

Temos em comum o gosto humilde da alegria, a partir do hábito de nos tratarmos por apelidos. Para ele sou o De Lesseps (Ferdinand de Lesseps), ou o Bacharel da Cananéia (“Cana”, na intimidade); para mim, ele se chama Nicodemus, Nicanor. Nicomedes ou Nicobar, conforme a ocasião. Tenho flores silvestres. Faço versos nas ocasiões. Estudei o que dava para passar. Mas nasci para dançar (SABINO, 1996, p. 244-245).

No perfil de Ivo Pitanguy, “Doutor 48 horas por dia”, apenas descobrimos a identidade do biografado na última linha do texto. Essa estratégia, de não anunciar de imediato quem é a personalidade em questão, ocorre na maioria dos perfis. Fernando Sabino inicia os textos descrevendo alguém que, em um primeiro momento, não sabemos quem é. As pistas deixadas na narrativa, entretanto, nos permitem deduzir, em alguns casos, a identidade do biografado antes de sua revelação pelo narrador.

Mas, em “Doutor 48 horas por dia”, a identidade de Pitanguy pode ser confundida, em alguns momentos, com a de Hélio Pellegrino, pois, tal como o cirurgião plástico, Pellegrino também era estudante de medicina e amigo de Fernando Sabino desde a infância.

O cenário desenhado no perfil de Pitanguy é o da cidade de Belo Horizonte na década de 40, o mesmo da juventude de Eduardo Marciano em *O encontro marcado*:

Eu me lembro dele desde a infância – no tempo em que as quadrilhas de meninos em Belo Horizonte guerreavam a pedradas num lugar chamado buracão, onde é hoje o Minas Tênis Club. Juntos disputamos as mesmas namoradas, no *footing* da Praça da Liberdade e conhecemos as primeiras mulheres, no *trottoir* da Praça da Estação. Juntos fomos escoteiros, andamos de bicicleta, praticamos natação, viajamos para Uberaba, Uberlândia, Caxambu, São Paulo, Rio, disputando campeonatos (SABINO, 1996, p. 95).

A história de vida do biografado é, então, misturada às lembranças, experiências e percepções do narrador:

Já era estudante de Medicina e a vocação herdada do pai se manifestava em toda a sua pujança. Quando me levou à sala de anatomia da Faculdade, era de se ver o prazer meio sádico com que ele abria, para me mostrar, umas caixas enormes cheias de cadáveres mergulhados em formol. Passei três dias sem comer. E ainda: caímos dos mesmos cavalos, prestando serviço militar no CPOR. Tomamos um de nossos primeiros pileques (de gim, num botequim da Rua São José) e me lembro que ele quis dar uma gravata no motorista do táxi que nos transportou até o hotel. No dia seguinte fomos curar nossa ressaca na ressaca maior do Lido, enfrentando temerariamente as ondas gigantescas, como se fôssemos imortais (SABINO, 1996, p. 95-96).

Não sabemos, todavia, até que ponto o papel da memória, na narrativa, é utilizado para contar o que de fato aconteceu. É possível que muitas das lembranças do autor sejam baseadas somente em situações ficcionais. Em algumas passagens, inclusive, nos deparamos claramente com um discurso ficcional, como, por exemplo, quando o autor diz: “Passei três dias sem comer.” A exposição exagerada de tal episódio confere ao texto um tom de humor característico da prosa do autor mineiro. A narrativa de Fernando Sabino assume, portanto, um caráter híbrido, ao transitar livremente entre a biografia e a invenção literária.

Ainda no mesmo perfil, depois de todas as recriações da memória, o biografado tem, enfim, sua identidade revelada: “Tudo considerado, posso dizer que o Helcius, como então ele era chamado, é meu amigo desde que nos entendemos por gente. Ivo Helcius Jardim de Campos Pitanguy – Dr. Ivo Pitanguy, nome que se tornou uma lenda” (SABINO, 1996, p. 96).

Já em “O menestrel de nosso tempo”, as características apresentadas não deixam dúvidas quanto à identidade do biografado, e logo reconhecemos a figura de Vinicius de Moraes:

Outro dia ele me telefonou de Porto Alegre. Como vão as coisas? E aqueles longos silêncios que me obrigam a falar sem parar, dando notícias, inventando assunto. **O interlocutor em geral não sabe que ele está falando de dentro de uma banheira, onde permanece horas, copinho de uísque à mão, papel e lápis para qualquer eventualidade, e o telefone para saber dos amigos como vão as coisas.** Telefona de onde estiver: de São Paulo, Recife, Lisboa, Paris. Telefonava de Los Angeles para Nova York, onde eu morava, e me dava aflição a distância entre as duas cidades, implicando uma conta de interurbano catastrófica para ele naquela época: Que é que você manda? Está precisando de alguma informação? Algum recado urgente?

E ele, com a voz descansada:

– Não, é só pra saber como vão as coisas (SABINO, 1996, p. 19-20, grifos meus).

Os relatos divertidos que compõem o perfil de Vinicius de Moraes contribuem para a imagem que temos do poeta como alguém “imperturbável”. Essa característica, por conseguinte, pode ser associada à despreocupação própria da idade infantil. Desta forma, Sabino, ao recriar um encontro entre ele e Vinicius de Moraes, o faz de modo espelhado:

Trinta anos de convivência! Um dia desses marcamos um encontro. Escolhemos um bar pouco frequentado, onde pudéssemos conversar calmamente. E de súbito, solenizados diante de nosso uísque, em silêncio até ali, **nos olhamos e começamos a rir: engraçado esse nosso encontro para conversar. Conversar o quê? Já não está tudo conversado? Pois então vamos embora, não é isso mesmo? E começamos a rir feito dois meninos**, sem perceber que estávamos exercendo o simples ritual da amizade além das palavras (SABINO, 1996, p. 21, grifos meus).

Não fica claro, na narrativa, quem proferiu as perguntas. Consta apenas que os escritores se olharam simultaneamente depois de um período em silêncio, e as atitudes seguintes também parecem ter sido simultâneas. É como se um escritor estivesse refletido no outro e, nós, leitores, já não sabemos quem é um e quem é o outro, talvez porque sejam idênticos em sua meninice. Afinal, todos se transformam em menino nas histórias de Fernando Sabino.

Desta forma, observamos que, em se tratando da produção de Fernando Sabino, mesmo os textos que objetivam evidenciar a imagem do outro são utilizados pelo autor como um veículo para construção de si próprio, pois “não estamos mais em um regime discursivo em que determinado número de normas se impõe aos escritores; entramos num universo em que o escritor deve constantemente legitimar seu processo criativo elaborando uma imagem de autor à medida de sua obra” (MAINGUENEAU, 2010, p. 152).

Então, ao longo das leituras das crônicas que compõem o livro, concluímos que “mais do que o autor fala dessa gente, essa gente fala do autor” (RESENDE apud SABINO, 1996, p. 10). E, de modo especial, observamos essa marca de estilo no perfil “Improviso do amigo morto”, sobre Mário de Andrade.

A narrativa sobre Mário é iniciada dando destaque às correspondências que o autor recebia, em sua casa, no famoso endereço da Rua Lopes Chaves, número 546, em São Paulo. Nesse endereço, Mário de Andrade recebia cartas de escritores, artistas e amigos de todo o país; sua incontestável qualidade de missivista também foi responsável pela amizade que criou com Fernando Sabino.

Sabino, no auge de sua juventude e aspiração literária, envia a Mário seu primeiro livro, *Os grilos não cantam mais*. E recebe, para sua surpresa e satisfação, uma carta do missivista. No perfil, Sabino narra a impressão de tal momento:

Uma delas certo dia me chegou às mãos em Belo Horizonte. Mãos pressurosas em rasgar avidamente o envelope, na excitação dos dezoito anos, tão logo dei com o nome do remetente e o famoso endereço.

Passei a ser respeitado em casa. [...] Nenhum estímulo poderia ser maior para um estreante na literatura que aquelas palavras de aguda compreensão, apontando qualidades e perdoando defeitos, que denunciava com precisão (SABINO, 1996, p. 97-98).

A narrativa prossegue, mesclando recordações do autor com fragmentos de cartas e poemas de Mário de Andrade. Sabino descreve as dúvidas que o atormentavam na juventude, tanto na literatura quanto na vida, e a paciência de Mário em responder a tamanhas inquietações:

Eu lhe confiava as minhas dúvidas e preocupações literárias, com o ardor dos que querem vencer a todo custo: o problema da sinceridade do artista, a importância ou desimportância do sucesso, a necessidade de escrever e ao mesmo tempo ganhar a vida, o aprimoramento do estilo, a opção entre a arte social e a arte-pela-arte, e outros temas em moda na época. Com sua paciência apostolar, ele me respondia longa e minuciosamente, procurando me orientar no cipoal de minhas contradições. [...]

Aos poucos fui passando das questões artísticas ou meramente estéticas para os problemas pessoais. Deveria ou não aceitar aquele emprego? Resistiria às tentações da facilidade, por mim confundida, segundo ele, com um falso conceito de felicidade? Em outras palavras: o casamento em perspectiva, sendo eu tão jovem, não seria fatal para a minha vocação de escritor? (SABINO, 1996, p. 99).

Nesse momento do perfil, observamos semelhanças entre a narrativa de “Improviso do amigo morto” e *O encontro marcado*: as incertezas que afligiam o narrador-personagem Fernando Sabino na juventude parecem as mesmas que angustiam Eduardo Marciano, a ponto de surgir em nós a seguinte questão: o texto é mesmo sobre Mário de Andrade ou sobre Fernando Sabino quando jovem? Ou, ainda, sobre a recriação, no presente, do próprio autor quando jovem?

Na verdade, “Improviso do amigo morto”, mais do que falar sobre Mário ou Fernando, aborda a intensa amizade entre os dois escritores, a importância e a influência que o “papa” do modernismo teve na vida e na obra de Sabino.

O autor, em tom elogioso, narra uma situação que o deixou decepcionado com Mário de Andrade. O missivista teria recusado o convite de ser padrinho de casamento de Fernando Sabino. Com o passar do tempo, entretanto, Sabino percebe o real motivo da recusa. Ao transpor tal situação para a narrativa, Sabino oferece ao leitor o lado mais humano do escritor paulista:

[...] quem vivia praticamente da mão para a boca, conforme ele próprio fazia saber em suas cartas, sobrevivendo à custa de parca remuneração pelo trabalho de professor e pelos seus artigos em jornais e revistas, quem às vezes não tinha nem como pagar o selo da correspondência mais avultada, quem não dispunha de recursos para uma simples viagem de São Paulo para o Rio, não poderia enfrentar por conta própria transporte e hospedagem em Belo Horizonte, ser padrinho de um solene casamento realizado em ambiente oficial no próprio Palácio do Governo, vestido no mínimo de fraque. E ainda por cima arcar com um presente que, a seus olhos, fosse digno de tão altas paraninfagens. [...]

Não se humilhou nas explicações que me deu, não era do seu feitio. Mas hoje posso ver de maneira bem simples que seus empecilhos deviam ser de ordem material – nem por isso menos respeitáveis. E, de certa maneira, meu respeito e minha estima por ele aumentam ainda mais (SABINO, 1996, p. 100-101).

Assim como o perfil de Mário de Andrade, todos os textos reunidos em *Gente* assumem, como observamos, um caráter híbrido. Essa hibridização ultrapassa o problema da

biografia e da ficção, alcançando outros dois compostos: biografia e autobiografia e, também, jornalismo e literatura.

A combinação entre biografia e autobiografia ocorre na medida em que, para cada perfil delineado, constrói-se um segundo: o do próprio autor. E, entre jornalismo e literatura, em razão da publicação original dos perfis. Esses textos foram escritos inicialmente para a imprensa; no entanto, ao serem transferidos para o livro, transcendem seu caráter efêmero, demonstrando qualidade literária.

A verve autobiográfica de Fernando Sabino era de tal modo atuante que a reinvenção de sua própria vida parece não ter sido suficiente para ele. Foi necessário, então, recriar outras vidas. Ao menos é o que podemos notar nos dez minidocumentários realizados por Sabino e nos quarenta e quatro perfis que compõem *Gente*.

Apesar de transitar por diferentes meios, podemos concluir que, do cinema à literatura, experiência pessoal e representação literária sempre foram os temas que ocuparam o campo de atuação do escritor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os textos que misturam experiência pessoal e ficção ocupam, na atualidade, um espaço expressivo nos estudos literários, visto que as renovações e produções no campo das escritas de si avolumam-se sobremaneira e não ameaçam cessar.

Nesse contexto, considerou-se pertinente analisar a obra do escritor Fernando Sabino devido à notável tendência autobiográfica de sua literatura e às inovações que produziu na cena literária.

Observamos que o autor estabelece diferentes pactos de leituras nas narrativas analisadas neste trabalho e, conseqüentemente, distintas são as maneiras de reconstrução do real.

No entanto, todas as narrativas de Fernando Sabino possuem em comum a característica da ambigüidade, ao aproximarem vida e criação literária.

Nem mesmo a “autobiografia” de Sabino afastou-se do caráter híbrido de sua literatura, pois, como observamos, o próprio título atribuído ao livro, *O tabuleiro de damas*, além da ideia de um jogo entre o autor e o leitor, remete a uma impossibilidade de encontrarmos a verdade por meio do real. A verdade, segundo o autor, só pode ser alcançada por meio da imaginação. Esses aspectos, somados a outros, como a definição de “esboço” conferida ao livro, os questionamentos levantados sobre realidade e ficção ao longo do texto e as alterações realizadas em edições posteriores da obra, esgarçam o pacto autobiográfico estabelecido com o leitor.

A oscilação entre realidade e ficção, entretanto, não parece ser provocada pelo autor quando a narrativa aborda a formação literária. Nesses momentos observamos a manutenção do pacto autobiográfico, até porque essa estabilização é importante para a imagem de si que o autor deseja construir.

Na verdade, o tema central de *O tabuleiro de damas* é a vida literária de Fernando Sabino; desta forma, os assuntos referentes à vida íntima do autor ocorrem apenas de modo superficial.

Uma conclusão possível seria a de que, para o escritor, a esfera pessoal somente deveria ser contada por meio da ficção. Arnaldo Bloch, por exemplo, relata a dificuldade que teve em entrevistar Fernando Sabino para a realização de um perfil. No único encontro entre os dois, Sabino entrega *O tabuleiro de damas* para Bloch e diz: “Está tudo aí, se você quiser, pode até fazer o livro reaproveitando o que está aí, e dando um toque ficcional” (SABINO

apud BLOCH, 2005, p. 151). Em seguida, alerta ao biógrafo: “Muito cuidado com esta coisa de vida pessoal” (SABINO apud BLOCH, 2005, p. 151).

As entrevistas que Bloch desejava fazer com o escritor para o perfil acabaram não acontecendo. Para Sabino, “as melhores entrevistas são as mais impressionistas, ficcionais.” (Idem, p. 151).

E, como vimos, um dos motivos para a escrita de *O tabuleiro de damas*, segundo Fernando Sabino, era o desejo de escapar de entrevistas. Isso porque, apesar de todas as imprecisões, o livro possui o caráter de autobiografia, inclusive de acordo com o conceito de Philippe Lejeune.

Diferentemente de *O tabuleiro de damas*, o pacto estabelecido em *O encontro marcado* e em *O menino no espelho* é o romanesco. Embora os dois romances tenham operadores de identificação com o autor, distinguem-se no que se refere ao foco narrativo, à identidade onomástica, à verossimilhança e à própria construção narrativa.

Observamos que os operadores de identificação em *O menino no espelho* funcionam, muitas vezes, como pistas falsas, a fim de provocar uma confusão entre experiência pessoal e criação literária. Como exemplo, podemos citar a atribuição do nome do autor e de seus familiares aos personagens do romance e a foto do autor menino inserida no início da narrativa. Esses elementos sugerem, em um primeiro momento, que encontraremos as memórias reais da infância de Fernando Sabino. Porém, no decorrer da leitura, somos surpreendidos por uma total transgressão da realidade. Esses fatores nos aproximam do conceito de autoficção abordado por Philippe Gasparini e Diana Klinger.

Já em *O encontro marcado*, além dos operadores de identificação que aproximam autor e protagonista, não há uma ruptura com a verossimilhança interna do romance, fazendo, assim, que as experiências vivenciadas por Eduardo Marciano em *O encontro marcado* sejam mais facilmente identificadas com as do autor do que as de *O menino no espelho*.

No entanto, a imagem de Fernando Sabino frequentemente associada à de um menino nas diversas entrevistas que concede, e confirmada em *O tabuleiro de damas*, é encontrada em *O menino no espelho* e não em *O encontro marcado*.

Desta forma, é possível concluir que a *persona* que figura no romance de primeira pessoa de Fernando Sabino é semelhante à de sua autobiografia e mais adequada à imagem de si que o autor construiu. Por outro lado, a *persona* que figura no romance em terceira pessoa se distancia da autoimagem elaborada por Sabino, mas se aproxima das informações biográficas do autor.

Os três livros, contudo, são narrativas híbridas nas quais observamos a “tortuosa relação entre representação literária e experiência vivida” (MIRANDA, 1992, p. 26).

Esse hibridismo característico dos textos autobiográficos de Fernando Sabino, parece ter se estendido para os minidocumentários que o autor produziu sobre grandes escritores da literatura nacional e até mesmo para o livro de perfis *Gente*, pois, em ambas as produções, mesmo os escritores que não imprimiram à sua obra um viés autobiográfico foram inscritos, ainda que de forma indireta, nesse gênero por Sabino, uma vez que protagonizaram cenas e situações nas quais a vida e a "ficção" se misturaram.

Outros escritores, como os anteriormente citados Manuel Bandeira e Pedro Nava, ingressaram na seara das escritas de si, em grande parte, devido ao incentivo de Fernando Sabino. O próprio Bandeira, em carta a João Cabral de Melo Neto, de 24 de agosto de 1950, declara: “Pelo meu gosto jamais faria isso, não tenho jeito para memórias, mas o Fernando insistiu tanto que tive de lhe satisfazer a vontade” (BANDEIRA apud MELO NETO, 2001, p. 120).

O interesse de Fernando Sabino em misturar vida e obra, como já foi analisado, é evidente. O escritor, além de incentivar, também foi o primeiro a editar as memórias de Pedro Nava. Fernando Sabino e Rubem Braga, a propósito, fizeram várias inovações no mercado editorial. As noites de autógrafos, por exemplo, eram mais cerimoniosas, normalmente feitas em livrarias, e Sabino e Braga foram rompendo com essa formalidade, produzindo “certa badalação pouco usual na época” (SABINO apud STEEN, 2008, p. 196). Criaram, assim, noites “animadíssimas, verdadeiros *happenings*” em Clubes (SABINO, 1999, p. 171).

Observamos, portanto, uma tendência do autor em aproximar escritor e público, tanto por meio da escrita em si – como nos textos (auto)biográficos –, quanto pela tentativa de tornar o escritor alguém célebre – como nos documentários e eventos. A união desses aspectos demonstra, por fim, a preocupação de Fernando Sabino com a construção e manutenção de uma imagem autoral.

Este trabalho teve por intuito contribuir para as pesquisas no âmbito das escritas de si ao analisar a obra de um escritor que utilizou constantemente a vida como produto de invenção literária. Fernando Sabino, ao longo de sua trajetória artística, escreveu, influenciou, editou, produziu e promoveu diversas modalidades de manifestação do “eu” no campo das artes, antevendo e exercendo um papel concernente ao do escritor na contemporaneidade.

No espaço biográfico do autor há ainda as cartas trocadas por Fernando Sabino com os escritores Mário de Andrade, Clarice Lispector, Paulo Mendes Campos, Otto Lara Resende e Hélio Pellegrino, reunidas e organizadas por Sabino em sua obra póstuma antecipada. Essas

cartas representam um material valioso no que se refere às escritas íntimas do autor e, por tal motivo, pretendemos, em um estudo futuro, estender a nossa pesquisa, abrangendo a variada e instigante correspondência do autor.

REFERÊNCIAS

Do autor:

SABINO, Fernando. *Cartas na mesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.

SABINO, Fernando; LISPECTOR, Clarice. *Cartas Perto do Coração*. 8.ed. Rio de Janeiro: Record, 2011.

SABINO, Fernando. *Gente*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

_____. *O encontro marcado*[1956]. 90. ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.

_____. *O menino no espelho* [1982]. 86. ed. Rio de Janeiro: Record, 2010a.

_____. *O tabuleiro de damas* [1988]. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 1999.

_____. *Livro aberto*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

ENCONTRO marcado com o cinema de Fernando Sabino e David Neves. Direção de Fernando Sabino e David Neves. São Paulo: Biscoito Fino, 2006, 121 min.

Sobre o autor:

BENDER, Flora Cristina. *Fernando Sabino: literatura comentada*. São Paulo: Abril Educação, 1981.

BETELLA, Gabriela Kvacek. A lealdade da busca: Fernando Sabino fala sobre os outros e encontra ele mesmo, ou vice-versa. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 9, n. 1, n. 2, p. 123-124, jan/jun, jul/dez 2005. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2011/05/12-A-lealdade-da-busca.pdf>>. Acesso em: 10 nov. 2014.

BLOCH, Arnaldo. *Fernando Sabino: reencontro*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2005.

CACCESE, Neusa Pinsard. Aspectos estruturais de “O encontro marcado”. *Alfa: Revista de Linguística*, v.10, 1966, p. 149-161. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/alfa/article/view/3288/3015>>. Acesso em 10 jan. 2015.

CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. In: SABINO, Fernando, RESENDE, Otto Lara, CAMPOS, Paulo Mendes, ANDRADE, Carlos Drummond. *Para gostar de ler: crônicas*. São Paulo: Ática, 1979-80. p. 5-13.

DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. Tempo de reencontro em Fernando Sabino: memória, literatura, história e modernidade. *ArtCultura*, v. 9, n.14, jan.-jun. 2007. p.143-155. Disponível em: <<http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF14/lucilia%20delgado.pdf>>. Acesso em: 25 set. 2011.

Prosa e verso. *O Globo*. 7 out. 2006, p. 2-6.

RESENDE, Vânia Maria. Fernando Sabino: Menino no espelho. In: _____. *O menino na literatura brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1988, p. 67-69.

Entrevistas do autor:

SABINO, Fernando, LISPECTOR, Clarice. Diálogos possíveis com Clarice Lispector. Entrevista concedida a Clarice Lispector para a revista *Manchete*, 1968. In: _____. *Cartas perto do coração*. 8. ed. Rio de Janeiro: Record, 2011. p. 197-202.

STEEN, Edla van. Depoimento de Fernando Sabino. In: _____. *Viver & escrever*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2008.

SABINO, Fernando. Os quatro mineiros do apocalipse. Entrevista coordenada por Narceu de Almeida Filho para *Ele e Ela*, 1979. In: _____. *Cartas na mesa*. Rio de Janeiro: Record, 2002. p. 303-315.

_____. *Um escritor na biblioteca: Fernando Sabino*. Curitiba: BPP/SECE, 1985.

_____. Programa *Roda Viva* entrevista com Fernando Sabino. Rede Brasil. 1989. Disponível em: <http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/278/entrevistados/fernando_sabino_1989.htm>. Acesso em: 19 ago. 2013.

Geral:

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

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

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e técnica: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 165-196.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 44. ed. São Paulo: Cultrix, 2007.

CARVALHO, Bernardo. Paiol literário. Rascunho, Curitiba, ago.2007.

CHIARA, Ana; ROCHA, Fátima Cristina Dias (Org.). *Literatura brasileira em foco: escritas da intimidade*. Rio de Janeiro: Casa Doze, 2009.

DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. Brasília, n. 26, p. 13-71, jul./dez. 2005. Disponível em: <http://www.gelbc.com.br/pdf_revista/2602.pdf>. Acesso em: 05 nov.2014.

FIGUEIREDO, Eurídice. *Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção, autoficção*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

_____. Autoficção feminina: a mulher nua diante do espelho. *Revista Criação & Crítica*, nº4, p.91-102, 2010. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/46790/50551>>. Acesso em: 28 dez. 2014.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follan de. *Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema*. Rio de Janeiro: 7letras, 2010.

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

GALLE, Helmut. Elementos para uma nova abordagem da escrita autobiográfica. *Revista Matraga*, Rio de Janeiro, v. 13, n. 18, p. 64-91, 2006.

GASPARINI, Philippe. *De quoi l'autofiction est-elle le nom?* 9 de out de 2009. Disponível em: <<http://www.autofiction.org/index.php?post/2010/01/02/De-quoi-l-autofiction-est-elle-le-nom-Par-Philippe-Gasparini>>. Acesso em: 20 jan. 2015.

_____. *Est-il jê?* Roman autobiographique et autofiction. Paris: Seuil, 2004.

GRACIANO, Igor Ximenes. Literatura enquanto gesto: memória e ficção em dois romances de Miguel Sanches Neto. *EntreLetras* [Online], v. 03, p. 75-85, 2012. Disponível em: http://www.uft.edu.br/pgletras/revista/capitulos/6_literatura_enquanto_gesto_mem%C3%B3ria_e_fic%C3%A7%C3%A3o_em_dois_romances_de_miguel_sanches_netto.pdf>. Acesso em: 10 jan.2015.

HIDALGO, Luciana. *Autoficção brasileira: influências francesas, indefinições teóricas*. v. 15/1, p. 218-23, 2013. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/alea/v15n1/a14v15n1.pdf>>. Acesso em: 01 mar. 2014.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. 2. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

_____. Escrita de si como performance. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. São Paulo, n.12, 2008. Disponível em <<http://www.abralic.org.br/revista/2008/12/25/download>>. Acesso em: 05mar. 2014.

LEITE, Dante Moreira. Ficção, biografia e autobiografia. In: _____. *O amor romântico e outros temas*. Organização de Rui Moreira Leite. São Paulo: Editora UNESP, 2007. p. 43-52.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Organização de Jovita Maria G. Noronha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LUKÁCS, George. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades, 2009.

MAINGUENEAU, Dominique. Imagem de autor: não há autor sem imagem. In: _____. *Doze conceitos em análise do discurso*. São Paulo: Parábola, 2010. p. 139-156.

MELO NETO, João Cabral de. Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond. Organização, apresentação e notas de Flora Süssekind. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.

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

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

MORICONI, Ítalo. Circuitos contemporâneos do literário: indicações de pesquisa. *Gragoatá*, Niterói, n. 20, p. 147-163, 2006. Disponível em: <<http://www.uff.br/revistagragoata/ojs/index.php/gragoata/article/view/331/332>>. Acesso em: 20 fev. 2015.

PENA, Felipe. *Teoria da biografia sem fim*. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.

PENAFRIA, Manuela. *O ponto de vista no filme documentário*. Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação, 2001. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-ponto-vista-doc.pdf>>. Acesso em: 10 fev. 2015.

SANTIAGO, Silvano. Meditação sobre o ofício de criar. *Aletria Revista de Estudos de Literatura. Rememorações/ Comemorações*, n.18, p. 173-9, jul./dez. 2008. Disponível em: <<http://www.poscritica.uneb.br/wp-content/uploads/2014/08/Silvano-Santiago-Medita%C3%A7%C3%A3o-sobre-o-of%C3%ADcio-de-criar.pdf>>. Acesso em: 04 nov. 2014.

VIEGAS, Ana Cláudia. Com a palavra, o autor – exercícios de crítica biográfica na contemporaneidade. *Cadernos de estudos culturais*, v.2, 2010, p. 9-24.

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

WERNECK, Humberto. *O desatino da rapaziada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.