



Universidade Federal Fluminense

INSTITUTO DE LETRAS

DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LITERATURA

IGOR XIMENES GRACIANO

Literatura enquanto gesto.

O escritor-personagem na narrativa brasileira recente.

Niterói
2013

IGOR XIMENES GRACIANO

**Literatura enquanto gesto.
O escritor-personagem na narrativa brasileira recente.**

Tese de Doutorado apresentada no Programa de Pós-graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense (UFF) como quesito parcial para a obtenção do título de Doutor. Área de Concentração: Literatura Comparada. Linha de pesquisa: Perspectivas teóricas dos estudos literários.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Decio Porto Muniz.

Niterói
2013

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

G731 Graciano, Igor Xímenes.
Literatura enquanto gesto. O escritor personagem na narrativa brasileira recente / Igor Xímenes Graciano. – 2013.
208 f.
Orientador: Fernando Decio Porto Muniz.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, 2013.
Bibliografia: f. 200-208.

1. Literatura. 2. Gesto. 3. Escritor. 4. Personagem literário.
5. Literatura brasileira. 6. Narrativa. I. Muniz, Fernando Decio Porto.
II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Letras. III. Título.

CDD B869.3009

IGOR XIMENES GRACIANO

**Literatura enquanto gesto.
O escritor-personagem na narrativa brasileira recente.**

Tese de Doutorado apresentada no Programa de Pós-graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense (UFF) como quesito parcial para a obtenção do título de Doutor. Área de Concentração: Literatura Comparada. Linha de pesquisa: Perspectivas teóricas dos estudos literários.

Aprovada em dezembro de 2013.

Banca Examinadora

Prof. Dr. Fernando Decio Porto Muniz – Orientador
Universidade Federal Fluminense

Profa. Dra. Ana Claudia Coutinho Viegas
Universidade Estadual do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Júlio César França Pereira
Universidade Estadual do Rio de Janeiro

Profa. Dra. Celia de Moraes Rego Pedrosa
Universidade Federal Fluminense

Profa. Dra. Stefania Rota Chiarelli
Universidade Federal Fluminense

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao professor Fernando Muniz, que me acolheu e orientou, apesar de nossos diferentes caminhos acadêmicos.

À professora Regina Dalcastagnè, grande responsável por me colocar nesta seara, e a todos os colegas do Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea da Universidade de Brasília.

À professora Carmen Villarino Pardo, pela acolhida carinhosa na Universidade de Santiago de Compostela, além de todos os colegas do grupo de pesquisa Galabra, que me apresentaram, entre outras causas, a causa galega, à qual aderi naturalmente.

Aos amigos todos, especialmente Glênio França, pelo abrigo e as boas conversas no Rio de Janeiro, Marco Acco, que acompanhou as agruras todas de fim de tese, Thaís Ninômia, consultora nas línguas que conheço tão mal, e Leonel Gomes, pela revisão amiga.

À minha família, sempre, porto seguro em nossa boa casa no Guará.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela concessão da bolsa de doutorado.

Para Raquel,
presente em minhas ausências

5.

ficção: realidade: morrer à noite
como se morresse pela manhã:
diminuto na altura do dia entre o
começo e o fim: fato acontecido
até estado de fábula: inverdade:
chegar a si: oroboro: adentro si:
desmentir-se: história contada até
o fato real: cada jornal guarda
uma data: coordenadas do tempoespaço:
precisão de verdade para dentro
dela mesma: realidade: ficção:

Márcio-André, do “Livro das observações maquinais”

J'ai fait des gestes blanc parmi les solitudes

Guillaume Apollinaire, do poema “Merlin et la vieille femme”, *Alcools*

RESUMO

Diante do fato de que o escritor é o personagem mais recorrente na produção romanesca recente, questionamos acerca dos motivos e implicações dessa incidência. Para isso, recorreremos à metáfora-conceito de gesto literário, uma vez que as obras são resultados de um ato “real” – sua escrita e publicação – que ao trazerem o escritor como protagonista dão a ver, no âmbito da ficção, o que mais o caracteriza: o ofício da escrita e os problemas em seu entorno. Portanto, conforme a definição de Agamben para gesto, mais que metalinguagem, tais obras “comunicam uma comunicabilidade”, no caso, da “mídia” literatura. A dimensão pragmática dá conta desse apelo lançado pelas obras, o qual se efetiva por meio do pacto ambíguo (incerto entre a ficção e a autobiografia) que elas impõem. Devido ao caráter abrangente da abordagem que propomos, que se volta para algo recorrente no centro prestigiado do campo literário brasileiro, recortou-se um *corpus* representativo desse cenário, com autores de carreira sedimentada e que frequentemente trazem como protagonista de suas obras o escritor-personagem. São eles: Sérgio Sant’Anna, Bernardo Carvalho, Cristóvão Tezza, João Gilberto Noll e Miguel Sanches Neto. A prosa desses autores, a despeito de suas diferenças formais, carregam características comuns ao que denominamos narrativas do gesto literário: 1) a confusão almejada entre o eu ficcional e o biográfico (isto é, entre o personagem e o autor empírico), que relacionamos à noção de “sujeito fraturado”; 2) o exercício crítico-teórico do escritor-personagem no espaço da ficção; e 3) a relação problemática do escritor com a coletividade, seja ela nacional, regional ou de outra ordem, patente em certo deslocamento quanto ao seu papel de “homem público”. Gesto literário, enfim, diz respeito ao duplo caráter dessas narrativas, que são objetos acabados, no sentido estático de “obra”, e afirmação de uma assinatura, no sentido dinâmico de peças retóricas imbuídas de marcar ou defender um lugar no debate das letras.

Palavras-chave: gesto literário, escritor-personagem, pacto ambíguo.

ABSTRACT

Given the fact that the writer is the most recurrent character in the recent novel production, we question the motives and implications of its incidence. In this regard, we appeal to the metaphor-concept of literary gesture, since literary works are the result of a “real” act – its writing and publication – that by showing the writer as the main character they reveal, under the scope of fiction, what most characterizes the author: the art of writing and the problems that surround it. Therefore, according to the definition of gesture by Agamben, more than metalanguage, such literary works “communicate a communicability”, in this case, of the “media” literature. The pragmatic dimension can deal with the appeal given by the literary works, which is implemented through the ambiguous pact (uncertain between fiction and autobiography) that they impose. Due to the comprehensive type of approach we propose, which is focused on some frequent topic in the prestigious center of the Brazilian literary field, we extracted a representative corpus of this scene, with authors that have solid careers and that often bring the writer-character as the protagonist in their literary works. They are: Sérgio Sant’Anna, Bernardo Carvalho, Cristóvão Tezza, João Gilberto Noll and Miguel Sanches Neto. The prose of these writers, despite their formal differences, shows common characteristics known as narratives of the literary gesture: 1) the aimed confusion between the fictional self and the biographical one (that is to say, between the character and the empirical writer), that we relate to the notion of “fractured subject”; 2) the writer-character’s critical-theoretical exercise in the fiction space; and 3) the writer’s problematic relation with the community, whether national, regional or otherwise, apparent in certain displacement of his role as “public man”. Finally, literary gesture concerns the double character of these narratives, which are finished objects, in the static meaning of “work”, and the affirmation of a signature, in the dynamic meaning of the rhetorical pieces imbued to set or defend a place in the letters debate.

Keywords: literary gesture, writer-character, ambiguous pact.

SUMÁRIO

Introdução – Em torno do gesto ou: antessala do gesto

Algumas vozes na cena contemporânea	13
Entre nós, o escritor	16
Entre fronteiras e cercado de armadilhas	18
Literaturas do gesto literário	22

Primeiro Capítulo – Sobre o gesto ou: delimitação de um conceito metáfora

Realismo e expressão do eu.....	26
As quatro teorias críticas segundo Abrams	29
Um gesto que não é <i>performance</i>	35
Um gesto que não é autoficção	43
Por uma pragmática do discurso literário	47
O terreno fértil da ambiguidade	53
Literatura enquanto gesto	55
As possibilidades da ficção.....	60

Segundo Capítulo – O eu transfigurado ou: autobiografia e ficção

Alguns flagrantes do eu.....	67
Breve história do espírito	70
Quem sou eu? (Sérgio Sant’Anna).....	77
Dois romances (Miguel Sanches Neto).....	83
Memória, ficção e vida literária	88
Em cena, o escritor encena	93
Narrar a dispersão (João Gilberto Noll)	97
De espelhos e fantasias	100

Terceiro Capítulo – O gesto pensado ou: crítica e ficção nas narrativas do gesto

“...dissimulando o seu divino saber”	109
Alguns aspectos da ficção romanesca	113
O espírito de uma autobiografia literária (Cristovão Tezza).	120
Em defesa do “sujeito-escritor”	124

Entre a biografia e o ensaio	127
Assim no ensaio como no romance	132
<i>O filho eterno</i> : ficção e os resíduos do real	135
Um epílogo: sobre <i>A suavidade do vento</i>	145

Quarto Capítulo – Os limites da escrita ou: a insuficiência do gesto literário

O escritor e seus fantasmas	153
Entre clérigos e sacerdotes, o bastardo	160
Sob o signo do deslocamento (João Gilberto Noll)	161
Um parêntese com Bernardo Carvalho	170
Literatura enquanto (des)mistificação	177
A insuficiência do gesto literário	184
Um desfecho com Bernardo Carvalho	190

Conclusões – Últimas palavras acerca do gesto ou: último gesto

Escrever para criar um álibi	194
Gesto literário, gesto ansioso.....	197

Referências	200
--------------------------	-----

Introdução

Em torno do gesto ou: antessala do gesto

*O ficcional é um princípio fundador cuja
regra básica é duvidar de si mesmo.*

Luiz Costa Lima

Algumas vozes na cena contemporânea

O ficcional é uma modalidade discursiva que se revela como possibilidade, não guardando uma verdade subjacente, passível de ser legitimada pelos fatos. Quando o escritor, no intercurso da ficção, inscreve sua presença por meio de personagens que se confundem com ele – evocando nas obras uma intimidade a princípio secreta – ele afirma e nega certa especificidade da literatura. Afirma quando elege o romance como sua incidência no mundo; e nega ao testar seus limites, aproximando-o de outros gêneros do discurso, em especial a autobiografia e a memória. A isso chamamos de gesto literário,¹ conceito-metáfora que circunscreve um conjunto de narrativas em que o escritor se coloca em cena (daí que encena) como personagem, jogando com elementos documentais na esfera da invenção romanesca.

A partir do pressuposto de que a prosa de ficção contemporânea diz cada vez mais do escritor e da escrita, pretendemos investigar o que isso significa, quais suas implicações e consequências. A questão geral se volta, portanto, para como se dão as figurações do mundo, do outro e do eu nas narrativas do gesto literário, uma vez que, no espaço movediço da ficção, o que se apresenta como fato é relativizado, incluindo-se aí a pretensa coerência do indivíduo e o “chão histórico” das vivências sociais. Na literatura de invenção, afinal, as paisagens sociais não podem ser reproduzidas, pois o discurso ficcional “não postula uma verdade, mas a põe entre parênteses”.²

Para isso, recortamos um conjunto de autores “canônicos” (ou seja, com carreiras sedimentadas, premiações relevantes e publicados por grandes editoras) que têm lançado mão reiteradamente do gesto literário em obras em que os narradores e(ou) protagonistas são escritores. São eles: Sérgio Sant’Anna, Bernardo Carvalho, Cristóvão Tezza, João Gilberto Noll, Miguel Sanches Neto. Com abordagens e perspectivas estéticas diversas, esses autores colocam o escritor em cena, o que dá um estatuto notavelmente autocentrado a sua prosa romanesca, sintoma de um fenômeno

¹ Para melhor delimitação do termo, conferir primeiro capítulo.

² Costa Lima, 2006, p. 21.

mais geral da vida literária (e não só), bastando ver a escrita personalista dos blogs e redes sociais, além das festas e encontros literários, em que o escritor se pronuncia para falar de si, sua trajetória, seu processo criativo, enfim, para expor-se na esfera midiática que insufla cada vez mais o frequentado espaço biográfico.³

Convém salientar que a proliferação do gesto literário na produção brasileira recente não indica necessariamente a elevação de sua carga crítica, podendo também ser sintoma de vocações egocêntricas, ou que simplesmente fetichizam os bastidores do exercício literário. Em verdade, autorreferenciamento e vaidade quase sempre andam juntos em qualquer criação artística, talvez complementando-se nos melhores casos. A inanição expressiva é o outro lado do “acerto” estético, daí que a zona de perigo entre o sucesso e o fracasso – o instante da criação – convém como tema, quando o escritor se vê “buscando palavras para cenários talvez por palavras indizíveis, como se sua tarefa fosse esta, buscar o impossível, mostrar uma realidade que escapa das nossas mãos como um sapo e sempre se coloca mais adiante”.⁴

A insuficiência do gesto literário – e também suas possibilidades – são elementos bastante matizados por esses autores que, escolhidos como parte (central) do campo literário, acreditamos serem exemplares para a investigação que propomos.

A propósito, ainda que essas questões não se limitem a um debate somente contemporâneo, ao menos indicam uma novidade temática devido a sua repetição na produção recente. Como conjunto, as narrativas não se voltam para os símbolos e problemas do país, das regiões, para os desníveis sociais e alegorias políticas, ou mesmo para a expressão de uma subjetividade romântica nas cidades. O tema geral – encarnado na figura do escritor-personagem – é a mídia “literatura”⁵ e sua relação problemática com esses índices, como se o escritor voltasse um passo no ímpeto de abarcar o mundo e seus viventes e especulasse sobre os sentidos dessa prática hoje.

Tratando-se de narrativas romanescas (contos, novelas e romances), qualquer investigação acerca do vínculo das obras com seus contextos de produção deve ter em conta as características do gênero em que se apresentam. O problema da especificidade da representação literária no romance tem no narrador – quase sempre o escritor-personagem – o elemento central, pois é através do seu ponto de vista que a

³ Arfuch, 2010.

⁴ Sant’Anna, 1997, p. 180.

⁵ Aqui empregamos o termo conforme Gumbrecht, 1998, p. 304, para quem, entre as características da mídia ‘literatura’, se destacam as “referências à presença à distância, relativizações do compromisso textual, pretensões a uma mais-valia textual fundamentada numa competência formal e – sobretudo – diversos gestos de transgressão”.

fictio se realiza. Se o narrador revela paisagens na ficção, a ficção se abre como janela com vistas ao narrador. À luz dos tópicos referenciais localizados na narrativa, institui-se a escrita em sua carga não documental: lugar em que a verdade – e toda pulsão ontológica almejada – se coloca sob a cláusula do “como se”.⁶

Entretanto, quando o narrador ou protagonista é um escritor e carrega o nome e demais características biográficas do autor, cria-se uma tensão que abala o que seria o pressuposto da ficção na prosa romanesca, ao menos em sua acepção usual enquanto escrita inventiva. A via de mão dupla entre o lá e o cá do interstício mimético é transitada ao mesmo tempo em que se demarca a jurisdição do romance, espécie de vidro (translúcido e intransponível) entre o dado e a criação:

Talvez eu esteja a serviço de alguma coisa falsa, um secreto diamante de vidro de que sou vítima. O que não seria – ele admite, assustado – de todo mau. Escrevendo, pode descobrir alguma coisa, mas sem confundir – isso o escritor percebe logo – a vida e a escrita, entidades diferentes que devem manter uma relação respeitosa e não muito íntima. Sou interessante se me transformo em escrita, o que me destrói sem deixar rastro, ele imagina, sorrindo, antevendo algum crime perfeito.⁷

Não cabe “confundir a vida e a escrita”, uma vez que a vida, assim como o escritor, por si só, não interessam. O interesse advém da invenção, ou da reinvenção de si, do eu transfigurado (ou seria melhor dizer, transsubstanciado?) pela escrita.

Posicionadas a meio caminho dos protocolos que permitem ao leitor lidar com os conteúdos narrados (e que definem os modos de leitura da ficção e do registro), as obras abordadas carregam traços não só da autobiografia, mas de modalidades discursivas interventivas – a exemplo do ensaio e da crítica – o que faz do romance peça retórica eficiente no debate estético-político das letras, quando proposições teóricas são lançadas no âmbito ficcional. Como veremos, essa condição tensiona o pacto romanesco sem que as ideias percam o cunho de posicionamentos efetivos. O escritor-personagem afirma algo de que o autor pode ou não se responsabilizar, numa instabilidade proporcionada pelo caráter ambíguo imposto por essas narrativas.⁸

Sem aprofundar tais aspectos agora, o que se pretende é antes elencar as indagações provocadas pela leitura dessas narrativas: o que, em meio aos diversos

⁶ Vaihinger, 2013. Sobre a filosofia do “como se”, vértice das teorias da ficção de Wolfgang Iser e Luiz Costa Lima, o filósofo alemão de viés kantiano é referência obrigatória.

⁷ Tezza, 2008, p. 194.

⁸ Conferir terceiro capítulo, em que tratamos desse aspecto na obra de Cristovão Tezza.

gêneros do discurso, leva à escolha do romance? Quais, afinal, os motivos para a ficção? A tentativa de resposta às questões parece supor um flagrante engajamento pelo “literário” nessas narrativas, apesar de suas semelhanças e intersecções às formas discursivas não ficcionais. Como se a ficção, mais que espelhamento, fosse antes a maneira pela qual nos inserimos no mundo, imaginando-nos assim como imaginamos/construímos o outro. Ao que parece, tanto quanto o romance está impregnado de vida, a própria vida segue contaminada de ficção.

Em suma, o gesto literário se manifesta pela autoexposição do escritor, entrevisto pelo leitor como personagem *e* como indivíduo “real”, de modo que sua presença se desdobra em metáforas diante do espelho: “Eram assim meus dias, e eu avançava no meu livro, encontrava nele caminhos insuspeitados, atalhos, trilhas abertas a machadadas, e de repente perdia o fôlego, ele, este que em mim chamavam de livro, refluía exaurido para a concha da pausa”.⁹ Outra metáfora possível é a transformação do espelho no leito de um rio, em que Narciso encontra-se duvidoso de sua beleza: o escritor admirando seu reflexo fragmentado na crespação das águas, descobrindo os limites do ofício no instante em que explora suas fronteiras.¹⁰

Entre nós, o escritor

Em seu livro *Ofício de escritor*, publicado em 1965, Nelson Werneck Sodré começa com esta declaração, lapidar: “Conquanto o ofício de escritor compreenda muitos aspectos, dois deles são fundamentais: o de captar a realidade e o de transpor a realidade para a literatura”.¹¹ Inevitável não pensar no anacronismo da afirmativa, não são para os dias de hoje, mas já para a década subsequente ao surgimento do livro, quando em dias pós-estruturalistas p s-se em marcha o intento de suplantar o real como instância exterior (anterior)   linguagem. Fazendo justiça a Sodré, lembramos que, no decorrer do ensaio, ele avisa que não se trata de pensar como os naturalistas, que “apenas visavam a reproduzir a realidade”,¹² alertando para a mediação do escritor que, através de sua arte, pode alcançar a “essência” do mundo contemplado. De todo modo, ainda que não esteja de acordo com os naturalistas, preserva a fé na

⁹ Noll, 2003, p. 94.

¹⁰ A imagem do Narciso refletido na superfície aquática, sucet vel de movimentos, em contraposição ao reflexo estável no espelho, foi tirada do ensaio de Gérard Genette (1977) sobre a estética barroca, “Complexo de Narciso”, e que é comentada ao fim do segundo capítulo como ilustração da “fissura” do sujeito nas narrativas de João Gilberto Noll.

¹¹ Sodré, 1964, p. 9.

¹² Idem, p.12.

expressão verdadeira do mundo, essencialista, alcançável pela boa técnica literária.

No rastro dessa concepção sobre o que definiria o ofício do escritor, Sodré ressaltava seu papel (o do escritor) como agente ativo nos rumos da sociedade, criticando as composições de caráter por demais subjetivo, psicológico, que sinalizam “horror à realidade”. Mais que isso, o crítico afirma ainda que tal literatura é um “traço inequívoco de decadência – *e não altera em nada o rumo da história*”.¹³ Enfim, imbuído de uma missão, o escritor deve voltar-se para as grandes causas, e não para si, quando se transforma em personagem, pois tal atitude é a negação do fim último de seu ofício: mudar os rumos da história tomando parte na luta de classes.

Para desgosto da ortodoxia marxista de Sodré, na literatura brasileira a figura do escritor-personagem (com ou sem psicologismo) não   novidade, bastando lembrar, entre outros, *Memórias Sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade, e *Angústia*, de Graciliano Ramos, para ficarmos na primeira e segunda horas modernistas. Não sendo novidade do ponto de vista de seu aparecimento, porém, o que chama a atenção na produção mais recente é a reincidência, ou pelo menos seu aumento sistemático desde os anos 1990. Um bom indicador disso é a pesquisa feita pelo Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea da Universidade de Brasília, coordenada pela professora Regina Dalcastagn .¹⁴

Entre os resultados da pesquisa, Dalcastagn  apresenta um perfil dos escritores brasileiros a partir dos romances publicados pelas principais editoras nos períodos entre 1965-1979 e 1990-2004 (recorte válido para outros indicadores). Com isso, o que resulta á a evidência em números (algo aquém e além do que se espera de uma abordagem teórica “literária” do fenômeno literário): a maior parte dos escritores é formada por homens, brancos, com diploma universitário, moradores dos grandes centros urbanos e que realizam, nas obras, seu imaginário a partir dessa perspectiva.

No que diz respeito ao mapeamento dos personagens, o  ndice mais significativo para a discussão empreendida aqui   o que mostra a ocupação dos personagens masculinos. No universo dos romances escritos entre 1965 e 1979, os personagens-escritores estão na terceira colocação, com 6,1% do total. Já entre 1990 e 2004 – período em que se verifica aumento considerável do número de publicações – eles ocupam o topo da tabela, com 8,5% do total de personagens.

¹³ Sodré, 1965, p. 108, grifo nosso.

¹⁴ Dalcastagn , 2005. Uma continuação dessa pesquisa está sendo empreendida pelo Grupo, agora com o recorte de 2005 a 2014.

Sem poder nos determos às causas e consequências do silenciamento, no âmbito da expressão literária, dos diversos grupos que se encontram à margem das publicações (em se tratando dos autores) e da representação ficcional (em se tratando dos personagens), o enfoque aqui recai sobre a instabilidade do centro privilegiado. Partimos da hipótese de que essa instabilidade surge do mal-estar que o ofício da escrita tem causado entre alguns daqueles que historicamente a tem praticado.

Se a escrita ficcional é o tema recorrente, quais as implicações da expressão literária hoje? Haveria um projeto comum, não declarado (talvez inconsciente), a essa produção romanesca em que há pouco interesse pela feição “pública”, política, da prática literária em favor de sua intimidade? E, em se tratando dessa feição pública, qual a relação do escritor-personagem com a coletividade, seja ela nacional, regional ou de qualquer ordem? Antes de entrarmos nessas questões, porém, é importante esboçar alguns pressupostos teóricos a partir dos quais elas se encaminham, e que encontram no conceito de campo, de Pierre Bourdieu, terreno propício.

Entre fronteiras e cercado de armadilhas

Certamente um dos exemplos mais conhecidos – para olhos especializados ou não – do que se entende por “arte moderna”, os *ready-mades* de Marcel Duchamp apontam para os arredores da experiência estética do que propriamente buscam expressar algo, ao menos no sentindo mais corriqueiro do termo. Ao colocar-se uma roda de bicicleta ou um mictório em museus como se expusesse, por exemplo, uma escultura de Rodin, o enfoque não está propriamente na concepção do objeto artístico, porém naquilo que o torna arte: o lugar. Sem almejar a manutenção da aura perdida¹⁵ ou o eterno retorno do sentido, como se o valor da obra prescindisse dos contextos que, primeiro, condicionam sua avaliação e, segundo, a tornam valorizada em momentos diversos de sua recepção, os *ready-mades* são um comentário irônico sobre as condições que legitimam, ou não, um objeto como “artístico”.

Longe da radicalidade dadaísta (o primeiro *ready-made* é de 1912), Bourdieu elabora, em *As regras da arte*, suas conclusões acerca do campo literário a partir da cena intelectual francesa de meados do século XIX, especialmente em torno de suas

¹⁵ Benjamin, 1994. Em seu ensaio sobre a reprodutibilidade técnica, o teórico alemão trata da perda da aura na modernidade, principalmente com o advento da fotografia e do cinema. Para Benjamin, aura “é uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (p. 170).

figuras centrais: Gustav Flaubert e Charles Baudelaire. Em comum com Duchamp,¹⁶ Bourdieu discorre detalhadamente não sobre os meandros da experiência estética, mas sobre seus arredores, ou, melhor dizendo, sobre as circunstâncias em que se consolidou a autonomia do campo literário no qual as obras foram concebidas, isto é, a conjuntura social e política, além de seus atores. Ferramenta fundamental da teoria sociológica de Bourdieu, os campos são “espaços estruturados de posições (ou de postos) cujas propriedades dependem das posições nestes espaços, podendo ser analisadas independentemente das características de seus ocupantes”.¹⁷ Trata-se de um mosaico em constante tensão (porque passível de movimentos), em que se observa, nas regiões concêntricas (as “posições” ou “postos”), os elementos que estão no centro privilegiado – isto é, investido dos bens simbólicos mais valorizados no campo – e os que se localizam às margens, afora aqueles que sequer o compõem.

Na França de Flaubert, o conceito de “arte pela arte” estava em disputa com outras duas concepções: a “arte burguesa”, voltada para o consumo do público das cidades, de forte pendor comercial; e a “arte social”, comprometida com a militância política e identificada à causa dos mais pobres. Nesse debate, o que estava em jogo era o parâmetro simbólico em que iria se estabelecer a autonomia do campo literário frente àqueles aos quais, acreditavam alguns, ele esteve subjugado: o econômico e o político-social. Analisando a correspondência dos escritores, Bourdieu constata que a defesa da “arte pela arte” resultou na constituição de um campo que passaria a funcionar a partir de uma lógica própria, capaz de reger sua dinâmica interna.

Com efeito, as sanções positivas ou negativas, sucessos ou fracassos, encorajamentos ou advertências, consagração ou exclusão, através dos quais se anuncia a cada escritor (etc.) – e ao conjunto de seus concorrentes – a verdade objetiva da posição que ele ocupa e de sua evolução provável, são sem dúvida uma das mediações através das quais se impõe a redefinição incessante do “projeto criador”, fracasso encorajando à reconversão ou à retirada para fora do campo, ao passo que a consagração reforça e libera as ambições iniciais.¹⁸

Estabelecida a autonomia do campo literário, compreende-se a criação

¹⁶ O que há em “comum” neste caso é a intenção, tanto em Duchamp quanto em Bourdieu, de evidenciar a dinâmica dos campos em que as obras se circunscrevem, embora o artista francês nunca tenha usado o conceito de campo, além de se voltar para as artes visuais e não para a literatura. Ainda assim, o *ready-made* nos parece um bom exemplo à discussão proposta por Bourdieu.

¹⁷ Bourdieu, 1983, p. 89.

¹⁸ Bourdieu, 1996, p. 293-294.

artística não só pelas prerrogativas do indivíduo, tendo-se de levar em consideração também os condicionantes sociais – as editoras, a crítica (jornalística e universitária), os meios de comunicação, as instituições em geral etc. – que influenciam em seu “projeto criador”. No contexto específico trazido por Bourdieu, em que a perspectiva da “arte pela arte” impôs as regras, vencendo o debate, é possível reconhecer a partir de que valores as obras e os autores se posicionam, se mais ao centro em que se postam os modelos a serem seguidos, ou às margens, quando não fora do campo.

Um exemplo do privilégio da dimensão estética sobre a política e a econômica está em que “alguns escritores, como Leconte de Lisle, chegam ao ponto de ver no sucesso imediato ‘a marca de uma inferioridade intelectual’”.¹⁹ Mais do que a popularidade, o que vale como moeda rara na economia simbólica do campo literário francês de então é o rigor formal e o trato minucioso da linguagem, características que afastam o escritor do público leitor de folhetins, mas são referendadas por seus pares. Assim, a prosa de Flaubert e a lírica de Baudelaire assomam como casos paradigmáticos, inovando a expressão literária no momento mesmo em que são legitimadas pelo campo que ajudaram a conceber e sedimentar.

Os *ready-mades* de Duchamp, sem utilizar a forma ensaística, expõem as implicações do campo artístico no espaço da exposição, destacando a “legenda” que a explicaria mais do que a obra em si, no que ela poderia carregar de sentido. Se um mictório pode ocupar o mesmo lugar da Vênus de Botticelli, é porque um conjunto de ideias, apoiado por artistas, críticos, *marchands* etc., legitimou sua exposição, que, no fundo, expressa, mesmo que ironicamente, algo sobre tal campo.

Não queremos com isso encetar um determinismo sociológico que condicione a criação unicamente ao seu contexto, esmagando o indivíduo e suas idiossincrasias. Nem tampouco acreditamos, como sugere Tom Wolfe a respeito do cenário vanguardista nova-iorquino,²⁰ que a expressão artística esteja subjugada à crítica, antes perseguindo o que ela deseja ou sendo inventada por ela. O conceito de campo é, pois, um instrumento que ajuda a entender a criação artística como um gesto autônomo, porém jamais autista. Uma obra é a expressão do indivíduo ao mesmo tempo em que é o resultado da negociação desse indivíduo com seus meios.

A evidência de que, no romance brasileiro recente, o escritor figura cada vez mais como protagonista indica, no plano ficcional, uma tensão situada no contexto em

¹⁹ Bourdieu, 1996, p. 101.

²⁰ Wolfe, 2009.

que elas são publicadas. Falar de si, expor-se, ainda que pelo interlúdio da ficção, se pode ser sintoma de um egocentrismo desabrido, solipsismo de uma arte pouco consumida no Brasil, indica também uma novidade temática, e que versa sobre o ato em si de escrever, particularmente narrativas romanescas. Parte-se da suposição de que *o tema é o problema*, ou, dito de outro modo, de que o ato de escrever é transformado em tema frequente devido aos dilemas impostos pela escrita.

Se tal instabilidade evidencia-se nesse tornar a si – o escritor e a escrita como temas –, ele não se resume, porém, à metarreferencialidade formal das vanguardas, em que a linguagem é o objeto genuíno de interesse, tendo sua materialidade explorada. A marca biográfica abre uma brecha ao mundo empírico, de que não se pode escapar. Por isso, as narrativas do gesto literário permitem transparecer a inquietação do autor (também ele empírico) acerca do sentido de sua prática, a ponto de algumas delas se fecharem à beira do silêncio porque pouco à vontade em sua vocação histórica de falar do e pelo outro, ou de explorar sua materialidade.

Aproveitando o achado de Dalcastagnè²¹, é como se o escritor que tranquilamente habitou a posição mais prestigiada do campo literário de repente se visse entre fronteiras e cercado de armadilhas, o que o fez recuar em sua ânsia (ou “missão”, nos termos de Sodré) de representar o mundo para antes representar-se.

Tal recuo reflete as incertezas quanto ao papel do intelectual hoje, pelo menos em sua configuração mais famosa, notadamente francesa, e que teve em Sartre seu representante típico. Em dias pós-modernos – quando os ditos valores universais são contestados em nome de um relativismo ativista, o que deslegitima quem pretende falar por todos – a figura do grande intelectual foi em parte substituída pela do especialista. Na literatura, esfera concorrida de atuação dos “homens públicos”, o quadro é mais complexo pois esse “falar por todos” se dá pelo trabalho inventivo, particularmente na construção de personagens ficcionais (alteridades declaradamente irreais) ou de vozes expressivas ficcionalizadas, caso do sujeito lírico na poesia.²²

Ainda assim, abordagens mais ou menos deterministas buscam tal legitimidade, ou mesmo lutam pela garantia de um campo literário em que agentes de outras perspectivas sociais se apropriem do fazer literário, e o façam de fato, a partir de sua própria e insubstituível dicção. Por essas razões, o centro do campo literário tem sido contestado enquanto centro, num ambiente teórico que questiona

²¹ Dalcastagn , 2005.

²² A respeito desse assunto, conferir quarto capítulo.

sistematicamente as hierarquias. Na trilha dessa ampla revisão de valores, Silviano Santiago conclui que “é a raiz, ou seja, a instituição literária ocidental, ou melhor, a Literatura (com ele maiúsculo) que está sendo posta em xeque. Passa-se a exigir que a produção linguística nobre dê conta, sem pré-conceitos, de um *diferendo*”.²³

Talvez essa afirmação da diferença – cenário propício à autoafirmação do indivíduo – seja uma das razões que desarticula o escritor, ou pelo menos a figura clássica do escritor, que no texto explicita sua fragilidade, talvez confessando-se: “a iminência da derrota se apresenta tão terrível que ameaça o contista com o não obter êxito nem com a narrativa de seu fracasso, fazendo dele, o contista, radicalmente, um homem comum com sua angústia, um rosto sofrido e anônimo na multidão”.²⁴

Assim, o que salta aos olhos com a leitura dos romances brasileiros das últimas duas décadas é a reiteração, em seus diversos matizes, da literatura enquanto gesto. Como que uma urgência tácita do escritor em falar daquilo que mais o caracteriza, seus inúmeros gestos dentro de um gesto, literário.

Literaturas do gesto literário

Leyla Perrone-Moisés, em posfácio à coletânea *Anna O. e Outras Novelas*, de Ricardo Lísias, afirma que “o escritor não tira suas histórias de si mesmo, nem usa a pobreza e a marginalidade como temas de impacto documental. Ele se coloca na pele de personagens bem diversas de si mesmo, o que é tanto uma generosidade quanto um princípio básico da boa ficção”.²⁵ A afirmação, contraponto parcial às narrativas do gesto literário – parcial porque não tratamos aqui de obras que “usam a pobreza e a marginalidade como temas” –, indica que a autorrepresentação tem sido largamente exercida na narrativa brasileira, de que o livro de Lísias seria uma exceção.

Não cabendo comentar mais detidamente esse julgamento, convém ressaltar apenas que nos parece impróprio avaliar qualquer romance a partir do maior ou menor grau de exercício de alteridade. Não necessariamente as ficções mais “imaginativas” – porque mais distantes da realidade íntima e social do autor – são melhores do que aquelas que carregam marcas autobiográficas. Muitas obras significativas da história da literatura testaram suas fronteiras, “devorando” outros gêneros e discursos, podendo-se afirmar que tal vocação aglutinadora seja a mais própria do romance. A

²³ Santiago, 2004, p. 35-36, grifo do autor.

²⁴ Sant’Anna, 2003, p. 54.

²⁵ Perrone-Moisés, 2007, p. 205.

afirmação da crítica, contudo, é importante porque responde a esse “outro grupo” de escritores que se voltam para si, concebendo a literatura enquanto gesto.

Em sentido diverso, mas passível de comparação à dicotomia levantada por Perrone-Moisés, Robert Alter traça uma dialética de duas tradições de romance: uma autoconsciente, outra realista. Para Alter, “um romance autoconsciente é aquele que alardeia a sua condição necessária de artifício e que, ao fazê-lo, investiga a relação problemática entre artifício autoaparente e realidade”, enquanto que “o romance realista procura manter uma ilusão de realidade relativamente coerente”.²⁶ Entendemos, com isso, que há uma linhagem romanesca dentro da qual a produção gestual se inscreve, dialogando ora direta ora indiretamente com o cânone autoconsciente. Se narrativas que desvelam seu caráter artesanal podem ou não se valer do gesto literário, a entrada do escritor no espaço da ficção, pelo evidente traço metarreflexivo que isso impõe, incita à exploração do “artifício autoaparente”.

Quanto às obras do passado, nosso interesse recai sobre o que há em comum, ainda que elas existam como espólio (sempre atualizado na leitura) de contextos diferenciados – outros campos literários, outras motivações. A miscelânea discursiva do romance, concomitante aos problemas sobre os “limites da voz”, indica o *eu* enquanto instância que se perfaz no texto e estabelece certa coerência aos sulcos, fragmentos e diluição das marcas do autor na ficção. Portanto, é em torno do eu que se fundamenta a linha de força das narrativas. Isso se dá em parte devido à vocação da literatura desde a modernidade, “que está diretamente ligada à sagração do indivíduo, à sua separação da individualidade antiga e a seu afastamento do modelo retórico”.²⁷

Nesse sentido, nossa orientação teórica geral pressupõe uma reavaliação do aparato crítico do pós-estruturalismo, em especial quanto ao “descentramento do sujeito”, ou mesmo a declaração de seu fim, o que culmina, entre outras consequências, com a negação de qualquer referencialidade dos textos literários, o “desterro da mimesis”, para usar a expressão de Luiz Costa Lima.

A propósito, o exaustivo trabalho de reabilitação desse conceito pelo teórico brasileiro, no sentido de compreender a mimesis como via de mão dupla entre o real e o ficcional, reverbera ao longo de toda esta investigação, ora direta, ora indiretamente. O rechaço à ideia de que há uma relação inequívoca, não problematizada, do discurso

²⁶ Alter, 1998, p. 137.

²⁷ Costa Lima, 2005, p. 30. A recuperação do sujeito como elemento central – porém não originário – da escrita literária é tratada no segundo capítulo.

literário com as marcas da realidade (entre as quais a subjetividade do autor), que tem por metáfora corrente “a transparência da linguagem”, não deve culminar, entendemos, no exílio do texto literário em si, sua decantada imanência.

Ainda sobre o escopo teórico, em paralelo à teoria da ficção, recorremos a uma pragmática do discurso literário, conforme proposta de Maingueneau. A demanda por tal abordagem vem da necessidade de se levar em conta esse “além do texto” do conceito de mimesis como diferença (ficcional) a partir da semelhança (ao real). Toda narrativa propõe um pacto de leitura, isto é, o modo como o leitor deve se relacionar com seu universo. A diferença entre autobiografia e romance não está em marcas intrínsecas ao texto, mas nas expectativas suscitadas quando se define a que gênero do discurso ele pertence. Como indicamos, nas narrativas do gesto o pacto é ambíguo, pois explora a confusão entre *bios* e *fictio*, o que tensiona sua recepção.

Por fim, esclarecemos que as perguntas levantadas não são retóricas ou surgidas a despeito do *corpus*, como forma de imputar-lhe índices de um problema pré-determinado, anterior ao conhecimento dos textos. É o desconforto diante dessas narrativas que motiva a busca de explicações não somente sobre o sentido de seu conjunto, no que têm de comum, mas principalmente sobre *o sentido da prática literária hoje*. Trata-se do sintoma de um desconforto, ou pelo menos de uma ansiedade²⁸ – ora declarada, ora latente – em parte do campo literário e que fulgura nas obras desse exemplo brasileiro. Daí o enfoque no que chamamos de gesto literário – os bastidores expostos da escrita –, em que a obra se abre como palco à encenação do escritor, sem o que a opção mais coerente seria o silêncio, gesto eloquente.

²⁸ Rosenberg, 2004. Sobre a ansiedade do escritor, conferir a conclusão.

Primeiro Capítulo

Sobre o gesto ou: delimitação de um conceito-metáfora

Os autores verdadeiros são, para ele, aqueles que não eram mais que um nome na capa, uma palavra que não podia ser separada do título, autores que partilhavam a realidade de seus personagens ou os lugares nomeados nos livros, que existiam e ao mesmo tempo não existiam, como os personagens e os lugares.

Italo Calvino

Realismo e expressão do eu

Existe uma litografia de M. C. Escher, um autorretrato, em que ele aparece refletido numa esfera de vidro, de modo que, além de seu busto, é possível ver o ambiente ao redor – o escritório com poltronas, uma escrivaninha ao fundo, a janela, uma prateleira com livros, alguns quadros etc. A ilustração, “Mão com esfera refletora” (1935), uma das mais famosas da produção do artista gráfico holandês, não se restringe ao que aparece refletido na esfera, uma vez que mostra a mão que a segura. Esse detalhe é o que torna a imagem tão significativa, pois ali há um encontro da mão “real” com a refletida em um mesmo ponto, na base da esfera, de modo que no centro do quadro figura o autor e seu olhar que nos olha.

Em outra famosa litografia do artista, “Mãos desenhando” (1948), as duas mãos que desenhavam são produto de seu gesto de desenhar, quando da superfície plana do papel, em que se encontram os punhos em estágio mais elementar da composição, sobressaem as mãos representadas em sua tridimensionalidade, com volume, sombra e detalhes de um desenho mais complexo, e, por isso mesmo, mais “real”. O paradoxo, expresso por meio de espaços e situações logicamente impossíveis, foi uma das obsessões do artista gráfico holandês, assim como a ideia de infinito, que sobressai da reiterada tentativa de representá-lo no espaço limitado da obra.

A evocação dessas duas imagens remete a uma das características mais divulgadas da arte: sua autorreferencialidade. Entre fins do século XIX e início do XX, quando as vanguardas vieram anunciar a “desumanização da arte”, na expressão

de Ortega y Gasset,²⁹ ou seja, seu distanciamento de um realismo ingênuo, que pretende revelar o mundo e seus habitantes por meio da semelhança, buscou-se o estranhamento, a desautomatização do olhar ao invés do conforto do reconhecimento.

Desde então, alardeou-se a ideia de que as obras perderam sua transparência, como se abríssomos uma janela e víssemos nada mais que a paisagem, e não – como de fato é – uma descrição por meio de palavras arbitrariamente escolhidas pelo escritor ou um conjunto de cores e texturas tiradas da paleta do pintor. Quando não abre mão da artificialidade da linguagem, chegando mesmo a evidenciá-la, o artista ainda pretende revelar algo do mundo ou revelar-se (sobre seus universos íntimos), só que indiretamente, aceitando que o resultado de seu ofício é opaco, poroso, e por isso repleto de nuances que não levam à verdade da paisagem e do eu, mas às possibilidades de sua aparência: objeto que se dá em construção.

Se esse tornar a si não é propriamente uma novidade das vanguardas, pode-se inferir que, a partir delas, o uso da metalinguagem – o que significa, em linhas gerais, um tornar a si da linguagem – foi empreendido de forma militante, em parte como resposta ao longo reinado da estética realista preponderante especialmente na segunda metade do século XIX. Na literatura, aquele foi o momento de consagração do grande romance burguês, quando na França pós-iluminista, seu centro irradiador, segue-se um itinerário que vai dos amplos painéis de Balzac ao naturalismo de Zola, no que Auerbach denominou, em meio ao panorama traçado em seu *Mimesis*, de “realismo moderno” – um ideal de representação que se pretende absoluto, pleno.

Desta forma, os objetos preenchem inteiramente o escritor, ele se esquece de si próprio, o seu coração serve-lhe tão somente para sentir o dos outros; e quando este estado, atingível somente pela violência de uma paciência fanática, for alcançado, a expressão linguística plena, que ao mesmo tempo apanha integralmente o objeto em questão e o julga imparcialmente, apresentando-se de *per si*: os objetos são vistos como Deus os vê, na sua verdadeira realidade.³⁰

Indo além das experiências formais do início do século XX – sem, contudo,

²⁹ Ortega y Gasset, 2005. Publicado em 1925, portanto no calor vanguardista, o breve ensaio carrega a dicção do manifesto, propagandeando a desumanização da arte, ou seja, a negação das estéticas romântica e naturalista, as quais pressupõem uma “interpretação tradicional das realidades” (p. 72). Assim, para o filósofo “estilizar é deformar o real, desrealizar. Estilização implica desumanização. E, vice-versa, não há outra maneira de desumanizar além de estilizar. O realismo, ao contrário, convidando o artista a seguir docilmente a forma das coisas, convida-o a não ter estilo” (p. 47).

³⁰ Auerbach, 2004, p. 436.

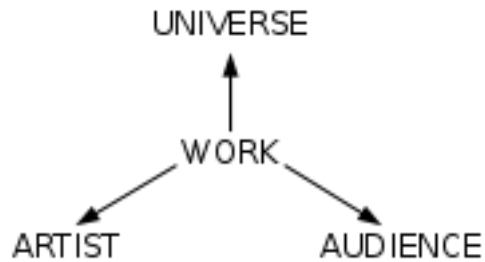
esquecer que ali está seu epicentro ideológico e formal –, um breve passar de olhos em sinopses de romances contemporâneos, dos diversos países, revela a frequência com que o escritor aparece como protagonista. Devido a esse objeto tão próximo, pode-se suspeitar, a despeito de uma leitura mais aprofundada do todo dessa produção, que o narrador do “realismo clássico” saiu de cena desde a investida das vanguardas e não relutou em voltar, ao menos em sua faceta tradicional, “divina”.

O tornar a si dos romances em que o escritor figura como protagonista é algo mais que o exercício da metalinguagem (ainda que a inclua), pois não enfocam prioritariamente a linguagem enquanto material que constitui o objeto artístico – no caso, o próprio romance –, mas o que está “fora” do esquadro romanesco, seu contexto de criação e recepção, seus agentes e seu público etc. Se, conforme as prescrições vanguardistas mais radicais, a literatura não pretende (porque não pode) ser uma janela para o mundo, também não se resume à decantação dos signos. Há metalinguagem quando nessas obras expõem-se algo dos bastidores da escrita, porém ainda assim elas se voltam para o mundo, preocupando-se com as paisagens sociais, ainda que estas se circunscrevam aos ambientes do escritor-personagem.

A partir da assertiva de Auerbach, conclui-se que, sendo o objeto do escritor ele próprio, não há como esquecer de si, resultando inviável a fórmula em que “seu coração serve-lhe tão somente para sentir o dos outros”. Tal espelhamento e confusão entre autor e narrador evidencia algo relevante: a maior parte dessas narrativas recentes sustenta-se numa estética realista, mas de um realismo problematizado, consciente das insuficiências (e excedentes) de qualquer representação, seja do mundo e suas paisagens, seja do outro. Sabendo que não pode se anular, o escritor-personagem – sombra ficcional do escritor empírico – posta-se no centro da narrativa, vendo (narrando) o mundo não como Deus, mas como homem, interessado e impuro.

O termos que usamos até o momento podem ser encaixados no esquema que M. H. Abrams fez em seu estudo sobre a ascensão da crítica romântica entre fins do século XVIII e início do XIX. Segundo o teórico estadunidense, há quatro grandes veios da tradição crítica acerca da literatura que se alternam ou convivem na história do pensamento. Cada um desses veios está relacionado a um dos elementos que compõem um diagrama “com a obra de arte – a coisa a ser explicada – no centro”.³¹

³¹ Abrams, 2010, p. 22.



Antes de descrever os veios da tradição crítica oriundos desse esquema, Abrams esclarece que, “embora qualquer teoria razoavelmente adequada leve em consideração todos os quatro elementos, quase todas elas [...] apontam de forma discernível apenas para uma”.³² Portanto – estando o enfoque no universo, no público, no artista ou na obra –, tem-se, respectivamente, (1) as teorias miméticas, (2) as teorias pragmáticas, (3) as teorias expressivas e, finalmente, (4) as teorias objetivas.

As quatro teorias críticas segundo Abrams

As teorias miméticas abarcam a longa tradição crítica que se interessa pela congruência entre os aspectos que lemos nas obras e o mundo empírico, no caso, seguindo a terminologia de Abrams, o “universo”. Como bem aponta Luiz Costa Lima, o termo de origem grega “mímesis” foi traduzido para o latim como *imitatio*, o que reforçou a compreensão corrente de que a obra *imita* a realidade ou, durante o período clássico, modelos de composição, como se o universo da obra resultasse de uma duplicação do mundo ou modos específicos para sua expressão.³³

Há, contudo, uma diferença sobre os procedimentos e as consequências da prática mimética na arte desde as primeiras formulações de Platão e Aristóteles, uma vez que aquele acusava os poetas de imitadores em terceiro grau das ideias, enquanto que o último os via como produtores de verossimilhança: “Na *Poética*, assim como nos diálogos platônicos, o termo deixa implícito que uma obra de arte é construída conforme modelos prévios na natureza das coisas, mas depois que Aristóteles ceifou o outro mundo das ideias paradigmáticas, não há mais nada de negativo nesse fato”.³⁴ Tal diferença inaugurou a dicotomia que a tradição filosófica estabelecerá – em

³² Abrams, 2010, p. 23.

³³ Costa Lima, 2003, p. 27: “Quando os romanos passaram a entendê-la [a mímesis] como imitação dos antigos, mostravam que já não a compreendiam. Mantendo esta postulação, os renascentistas ajudaram a seu posterior descrédito”.

³⁴ Abrams, 2010, p. 68.

diferentes graus e nuances – acerca do discurso ficcional: ora acusando-o de farsa, isto é, de conceber universos fantasmáticos que desviam do conhecimento efetivo; ora elogiando-o como espaço por excelência de especulação sobre a condição humana.

A despeito dessas diferenças, as teorias miméticas têm uma longa história na discussão crítica sobre as artes em geral e na literatura, especificamente. Segundo Abrams, “depois do resgate da *Poética* e do grande impulso nos estudos de teoria estética na Itália do século XVI, sempre que um crítico era instigado a adentrar os fundamentos e a formular uma definição abrangente de arte, o predicado com frequência incluía o termo ‘imitação’”.³⁵ Abrams lembra ainda que esse termo é normalmente substituído ou acompanhado por alguns de seus paralelos, tais como “reflexão”, “representação”, “imagem”, “cópia” etc. O “realismo moderno”, antes referido a respeito da produção romanesca no século XIX, resulta de uma importante retomada das teorias miméticas sobre a arte depois da virada romântica. A obra de Auerbach é um caso exemplar dessa perspectiva crítica no século XX.

As teorias pragmáticas³⁶, por seu lado, preocupam-se menos com a dimensão ontológica da literatura do que com seus efeitos no público. O trabalho crítico calcado nas teorias pragmáticas está em reconhecer e apontar os mecanismos que fazem dos textos obras de arte, e tal avaliação se dá pelo prazer que proporcionam ao leitor. A *Arte Poética* de Horácio é precursora dessa tendência, marcando a passagem já mencionada do conceito de mimesis como emulação da natureza e das ações humanas para o de “imitação”, que, entre os romanos, não se dá em relação ao universo, mas às obras do período clássico grego. Daí o caráter prescritivo dessa corrente, em voga até o período neoclássico, no século XVIII, quando ainda se tinha por guia um conjunto de normas que levariam ao êxito estético. Segundo Abrams,

A tendência central do crítico pragmático é conceber um poema como algo feito com o intuito de produzir respostas precisas em seus leitores: é considerar o autor do ponto de vista dos poderes e da disciplina que ele deve ter a fim de alcançar esse objetivo; é basear a classificação e a anatomia dos poemas sobretudo nos efeitos especiais que cada tipo e cada componente possa alcançar; e é deduzir as normas da arte poética e dos cânones de apreciação

³⁵ Abrams, 2010, p. 28.

³⁶ O termo “pragmático”, aqui, não se confunde com os estudos da linguística pragmática sobre o discurso literário. Tal aspecto será tratado mais adiante, dentro de sua especificidade, ainda que, de modo geral, haja correlação com a abordagem de Abrams.

crítica a partir das necessidades e demandas legítimas do público ao qual a poesia é endereçada.³⁷

Prevalece nesse tipo de abordagem crítica a ideia de um rigor técnico que, uma vez levado a cabo, suscitará as “respostas precisas” e desejadas pelo suposto gosto do público. O domínio da retórica será reforçado pelo crivo de uma *arte poética* – lembrando que o termo “arte” é diferente do sentido empregado hoje, enquanto expressão singular, antes aproximando-se do que conhecemos por artesanato.

Ainda que a primazia de uma crítica estética de cunho normativo não tenha sufocado composições originais e desvios significativos, podemos concluir, com Luiz Costa Lima, que as teorias pragmáticas se sustentaram em uma ordenação social dividida em estamentos. Por conseguinte, “à medida que [a *imitatio*] ajudava a socializar produtores e receptores da arte – em especial da poesia e das artes plásticas – abafava a exploração pelo indivíduo de valores discordantes, favorecendo a manutenção de uma sociedade rigidamente estratificada”.³⁸ Ou seja, a orientação teórica pragmática sobrevém de uma pequena corte de escritores e leitores que comungam da mesma escala de valores, de modo que um acaba por ser o espelho do outro no reduzido espaço compartilhado em que as obras circulam.

As teorias expressivas são decisivas no estudo de Abrams, pois na virada do século XVIII para o XIX consagrou-se a expressão do eu que desde o *cogito* cartesiano se firmava enquanto força-motriz do pensamento na modernidade. A forte tradição das teorias mimética e pragmática nas artes impediu o sujeito de assumir o protagonismo da criação, até então subjugado à verossimilhança ou às leis da retórica. Com o advento do movimento romântico, entretanto, a expressão da subjetividade se consolida como o foco prestigiado da crítica, uma vez que parece não haver nada mais relevante do que o desvelamento da personalidade singular do artista.

É importante salientar que, se o epicentro das teorias expressivas foi o romantismo, não significa que não tenha havido esse tipo de especulação teórica em momentos anteriores, bastando citar o tratado de retórica *Sobre o sublime*, atribuído a Longino, no século III d. C., em que “a qualidade suprema de uma obra acaba sendo a qualidade refletida de seu autor”.³⁹ Outro exemplo anterior à preponderância do eu como motivação e tema da escrita está na frase de Montaigne, quando, no século XVI,

³⁷ Abrams, 2010, p. 33.

³⁸ Costa Lima, 1986, p. 315.

³⁹ Abrams, 2010, p. 109.

afirmava que “o que aí se encontra é produto de minha fantasia; não viso explicar ou elucidar as coisas que comento, mas tão somente mostrar-me como sou”.⁴⁰

Historicamente visto como a antítese imediata ao século das luzes, o romantismo marca uma virada consciente na compreensão da arte que reverbera para muito além desse recorte temporal, podendo-se falar do eterno retorno de expressividades subjetivas como eco ou antecendência do espírito romântico “original”. Se o indivíduo foi tematizado e refletido em momentos anteriores, durante o romantismo tal característica se delineou como um programa crítico-criativo bem definido, especialmente entre as primeiras gerações alemã e inglesa.

De modo geral, a teoria expressiva professa que “uma obra de arte é essencialmente o interior transformado em exterior, o resultado de um processo criativo que opera sob o impulso do sentimento e incorpora o produto combinado de percepções, pensamentos e sentimentos do poeta”.⁴¹ Portanto, o universo só interessa quando transformado pelo olhar intrusivo do artista, e a necessidade de transbordamento de suas emoções não pode se enquadrar em preceitos retóricos a fim de se atingir o bom acolhimento das obras pelo público. Tal mudança de paradigma inverteu a hierarquia mantida a ferro e fogo desde Aristóteles, pois os gêneros elevados – a tragédia e a epopeia – ficaram à sombra da lírica, uma vez que esta se presta melhor à expressividade do artista. Em sua descrição dos gêneros, Schelling argumenta que “a poesia é o gênero poético subjetivo, nela [...] necessariamente a liberdade é o dominante. Nenhum gênero poético é menos sujeito a uma coerção”.⁴²

As **teorias objetivas** – centradas na obra em si – ganharam força ao longo do século XIX até seu triunfo nas vanguardas históricas, de que o manifesto de Ortega y Gasset, citado no início deste capítulo, é um dos exemplos mais contundentes. A terminologia empregada por Abrams pode causar alguma confusão, uma vez que, ao utilizar “objetivo”, ele está se referindo a “imanente”, conforme a nomenclatura mais empregada na teoria da literatura. Trata-se do território crítico que defende a “arte pela arte”, posto que “considera a obra de arte isolada de todos esses pontos de referência exteriores, analisa-a como uma entidade autossuficiente constituída de suas partes em suas relações internas e se propõe a julgá-la unicamente por critérios

⁴⁰ Montaigne, 1987, p. 152. Sobre o ensaio como gênero típico da modernidade, em parte devido ao seu caráter híbrido – entre a ciência e a arte –, e tendo por centro o eu que se expressa e faz de si o tema subterrâneo do texto, conferir terceiro capítulo desta tese.

⁴¹ Abrams, 2010, p. 41-42.

⁴² Schelling, 2011, p. 315.

intrínsecos ao seu próprio modo de ser”.⁴³ Autossuficiente, a linguagem torna-se a protagonista, pois se nem o universo, nem o artista e tampouco o público são o foco, cabe ao crítico escarafunchar o material que constitui seu único objeto: o texto.

É sobre o texto, sua arquitetura formal, que recai a análise, pois qualquer abordagem extrínseca resultaria em um erro metodológico crasso; afinal, de acordo com o lugar comum pós-estruturalista, não há nada fora do texto. Ainda que Abrams diga que os primeiros passos das teorias objetivas tenham se dado no fim do século XVIII, foi com o formalismo russo, a estilística, o *new criticism* e mais tarde o estruturalismo que a abordagem imanente foi empreendida de modo profícuo.

A teoria linguística advinda do manual de Saussure serviu de princípio teórico para o vigor dessa tendência, a qual privilegia um recorte sincrônico da análise linguística, em que a célula semântica elementar – o signo – se refere arbitrariamente àquilo que denomina. A propósito, se a parte tão só significativa do signo é indissociável de sua dimensão “física”, o significante, este passa a ser o objeto prioritário da análise, quando a língua deixa de ser translúcida ao mundo, tornando-se opaca, porosa. Tal linha teórica proporcionou, em geral, a chamada *linguistic turn*.

* * *

As coordenadas traçadas por Abrams acerca da tradição crítica literária são bastante úteis para se entender as variantes do exercício crítico em seus enfoques recorrentes. Repetimos, contudo, que essas coordenadas não representam uma linearidade histórica, como se uma substituísse a outra. Como salientado, toda abordagem do texto literário deve levar em conta cada um dos elementos apontados: o universo, o público, o autor e a obra. O estudo de Abrams descreve o conjunto dessas teorias a fim de chamar a atenção para a guinada romântica, que, ao dar prioridade ao sujeito da criação, o consagrou definitivamente como objeto do interesse crítico.

O teor dessa mudança está em que “até mesmo na prática contemporânea de formas narrativas e dramáticas, o leitor é, muitas vezes, convidado a identificar o herói com o autor”.⁴⁴ Com isso, a obra de arte arrefeceu enquanto espelho do mundo, ou como conjunto de técnicas de composição para deleite de um público, para se

⁴³ Abrams, 2010, p. 47.

⁴⁴ Idem, p. 141.

tornar uma “lâmpada” que irradia a luz do eu, sendo este eu muitas vezes impregnado pelo escritor que assina as obras, inclusive entre as formas não líricas. A respeito do gênero moderno por excelência, Abrams conclui que, a partir de então, “a autoprojeção deliberada sob o disfarce da ficção pôs-se em marcha no romance”.⁴⁵

No trabalho crítico, essa incidência romântica na figura do autor reconfigura os outros elementos, pois se o universo não deixa de ser representado, conforme as teorias miméticas, o será sempre a partir da percepção do eu, que altera as paisagens a partir de seu estado de espírito. Por sua vez, a ideia de obra como objeto autônomo, segundo as teorias objetivas, ganha impulso com o primado da “arte pela arte” ao longo do século XIX, em parte motivado pela máxima kantiana da “finalidade sem fim”, o que não desabona, porém, a *persona* do autor, pelo contrário. A dimensão pragmática, por fim, resta talvez como a linha teórica mais sensível à filosofia romântica, afinal, dado que a obra resulta enquanto projeção do autor, sua fatura demanda outros argumentos para a recepção, posto que os preceitos retóricos vigentes até o neoclássicismo não poderiam atender aos anseios do indivíduo.

No prefácio de suas *Baladas líricas*, Wordsworth afirma que “será desejo do poeta aproximar seus sentimentos daqueles, das pessoas, cujos sentimentos descreve, [...] até confundir e identificar os seus próprios sentimentos com os delas, modificando apenas a linguagem que assim lhe é sugerida pela consideração de que escreve com um propósito específico: o de dar prazer”.⁴⁶ Mantém-se, assim, o intuito de agradar o leitor não mais pelo respeito a um conjunto rígido de regras assegurado ao longo da tradição, mas pela identificação entre dois indivíduos.

Ao invés do protocolo comungado pela corte no seio de uma sociedade estamental, o prazer da leitura advém de afinidades eletivas entre a singularidade do poeta face aos indivíduos da burguesia ascendente. Diferentemente do solipsismo que a afirmação romântica do sujeito parece supor, Wordsworth demonstra preocupação em agradar, a ponto de o poeta ter de adaptar sua expressão. Agradar, no caso, já não é participar da pragmática retórica neoclássica, mas conquistar uma parcela do mercado consumidor de literatura, situado entre as classes média e alta.

A legitimação do sujeito está atrelada à ideia moderna de literatura em suas dimensões textual e contextual. Uma vez que a obra reflete o transbordamento da interioridade do artista, o âmbito de circulação dessa obra funcionará de maneira a

⁴⁵ Abrams, 2010.

⁴⁶ Wordsworth, 2011, p. 72.

também refletir a subjetividade expressa. Desde então, o indivíduo está no princípio e no fim da cadeia produtiva do livro, que vai do autor – cuja assinatura remete a uma marca de singularidade – até o leitor – que tem sua singularidade identificada à do autor. No meio disso está o mercado editorial, as intervenções jornalística e universitária, as feiras de livro e festivais literários, as políticas públicas do setor etc. Entre o real empírico e seu espelhamento oblíquo na ficção, os indivíduos engendram e são engendrados por “um discurso que tem como matéria-prima o sujeito”.⁴⁷

Em suma, a existência da literatura moderna dependeu das condições histórico-sociais que possibilitaram a consagração do indivíduo. Abrams aponta para esse fenômeno nos estudos literários ao traçar as origens da teoria romântica na tradição crítica. Da ideia de espelho refletor do universo a lâmpada que emana sua própria luz, a obra de arte passa a ser reconhecida como continuidade expressiva do eu, colocando-o no centro da interpretação. Sabemos que, desde então, houve muitas críticas e revisões da subjetividade romântica – o naturalismo e o simbolismo da segunda metade do século XIX são as mais imediatas –, no entanto a ideia de que a arte resulta de uma visão de mundo particular perdura sem grandes mudanças.

Parte da produção literária contemporânea, romanesca em específico, não escapa a essa tradição, nem quando busca negá-la. Dentro dessa produção, na parcela que tratamos aqui e que denominamos narrativas do gesto literário, o escritor figura como protagonista, porém as condições de seu mascaramento são distintas daquelas preconizadas no romantismo canônico. Sobre esse aspecto, aproveitamos a metáfora para adiantar uma questão: é possível disfarçar-se com as máscaras de si?

Um gesto que não é *performance*

Nas últimas décadas há um interesse crescente pela subjetividade nos estudos literários. Esse interesse advém em boa parte da produção romanesca, como apontamos, devido ao expressivo número de romances que carregam um matiz subjetivista, ou que giram em torno de um eu, de modo que a narrativa transcorre ora como emulação de sua perspectiva sobre o mundo, os outros e, claro, sobre si.

Tal tendência é internacional, ao menos no âmbito das publicações no chamado ocidente, recorte feito por falta de conhecimento de outros campos, como o chinês e o indiano, por exemplo. Na América Latina, e mais especificamente no

⁴⁷ Costa Lima, 2010, p. 239.

Brasil, o surgimento de narrativas com traços autobiográficos ou pseudobiográficos – uma vez que são na maioria das vezes apresentadas como ficção – é um fenômeno estabelecido,⁴⁸ e que pode ser constatado pela intensa produção acadêmica voltada para o tema, embora com diferentes abordagens. Não por acaso, expressões como “memória”, “testemunho”, “autoficção” e “*performance*” têm sido usuais em artigos, teses e comunicações no cenário acadêmico das letras quando da análise de narrativas originárias das experiências de um indivíduo supostamente histórico.

Em seu painel da ficção brasileira contemporânea, Karl Erik Schollhammer faz referência à proclamada “volta do sujeito”. Entre os segmentos em que subdivide a produção ficcional recente, Schollhammer dedica um para as narrativas “performativas” assentadas na figura do autor. Segundo o crítico, “parece a superação de uma certa censura contra a literatura centrada na fé de uma integridade confessional subjetiva, que se instala nas décadas de 1950 e 1960 com a anunciação da morte do autor e do grau zero da escrita, motes do estruturalismo literário cunhados por Roland Barthes”.⁴⁹ Essa superação acarreta ao menos duas consequências: (1) o autocentramento de uma narrativa que se volta para os dilemas do autor seguido da espetacularização da escrita; e (2) a ancoragem em um mundo empírico que busca comprometê-la aos “índices de um real originário”.⁵⁰

Pensando-se nas coordenadas da tradição crítica segundo o esquema de Abrams, podemos concluir que as narrativas do gesto literário a princípio exigiriam a intersecção das teorias miméticas e expressivas. A abordagem dessas obras demanda uma compreensão do eu que ali se expõe a partir de um paradigma realista, pois apelam para um “real originário” em meio ao qual o protagonista atua. Quando se autorrepresenta, o escritor apresenta os seres e o universo que habita.

Talvez, por isso, a metáfora do espelho continue pertinente em se tratando de narrativas que evocam personalidades inscritas na textura do romance. A título de exemplo, tal alegoria do caráter especulativo da imagem encontra-se em *Se um viajante numa noite de inverno* (1979), de Italo Calvino. Esse proto-romance é composto por várias possibilidades de romance e um leitor – o protagonista – que viaja pelas páginas dos fragmentos em busca do desfecho de um livro sempre incompleto. Conhecido por seus contos e novelas, o escritor italiano faz de sua única

⁴⁸ Conferir introdução desta tese.

⁴⁹ Schollhammer, 2011, p. 109.

⁵⁰ Idem, p. 114.

tentativa de romance justamente isso: uma tentativa. E a tentativa como tal resulta em um clássico da tradição mais radical do gênero, uma vez que não se limita a uma história fechada em si, mas aberta ao puro exercício narrativo. Contar é especular.

Entre os romances no romance está a breve narrativa “Em uma rede de linhas entrecruzadas”, história de um homem de negócios fascinado por espelhos. Paranóico, deseja multiplicar sua imagem, “não por narcisismo ou megalomania, como se poderia facilmente pensar: ao contrário, para esconder, no meio de todas essas ilusórias duplicações de mim mesmo, o verdadeiro eu que as faz mover-se”.⁵¹

Quer esconder-se, confundir seus inimigos criando inúmeros reflexos de si, atitude que serve de metáfora para a escrita e a autoexposição pela escrita: “as páginas que estou escrevendo deveriam, por seu turno, evocar a fria luminosidade de uma galeria de espelhos onde um número limitado de figuras se refrata, se reflete, se multiplica”⁵². O fim da multiplicação especular – da escrita – não está em somente embaralhar o ilusório e o real, mas na possibilidade de conhecer a fundo o objeto espelhado, mostrando o que “a vista nua não pode abraçar”.⁵³ Ou seja, refletir, duplicar, especular, enfim, está na base de uma operação que pode levar ao desvelamento dos corpos. Talvez por isso que Umberto Eco veja no espelho, e nas analogias sobre o espelho, uma fonte profusa de motivos para a criação literária.

O fato de a imagem especular ser, entre os casos de duplicatas, o mais singular, e exibir características de unicidade, sem dúvida explica por que os espelhos têm inspirado tanta literatura: esta virtual duplicação dos estímulos (que às vezes funciona como se existisse uma duplicação, e do meu corpo objeto, e do meu corpo sujeito, que se desdobra e se coloca diante de si mesmo), este roubo da imagem, esta tentação contínua de considerar-me um outro, tudo faz da experiência especular uma experiência absolutamente singular, no limiar entre percepção e significação.⁵⁴

O corpo como sujeito e como objeto. Se pensarmos no corpo do escritor lançado no espaço da ficção, onde figuram a “unicidade” de seus movimentos e a duplicação de suas características, entendemos a tentação de ver a escrita, ou melhor dizendo, o resultado da escrita, como um ato performativo. O termo *performance*, como já observamos, é um dos que se tem usado com frequência na abordagem crítica

⁵¹ Calvino, 1982, p. 196-197.

⁵² Idem, p. 97.

⁵³ Ibidem, p. 200.

⁵⁴ Eco, 1989, p. 20.

das narrativas que trazem o sujeito histórico de volta à cena.

Algo assim ocorre no romance *Berkeley em Bellagio*, de João Gilberto Noll, em que acompanhamos a temporada de um escritor em Bellagio, um vilarejo na Itália, bancada por uma bolsa de criação literária concedida pela Fundação Ford. Antes, o mesmo escritor estivera na Universidade de Berkeley, ensinando cultura brasileira. O que a princípio seriam os bastidores da escrita, aquilo que se conta em entrevistas ou qualquer outro tipo de depoimento ao redor da criação e do autor, torna-se a obra, ao vermos o corpo do escritor postado na cena romanesca, como um artefato estético.

Eu ficarei aqui à espera que encontrem o meu museu e nele eu possa produzir riquezas só com a minha autoexposição: eu ali, parado, no retângulo envidraçado, correntes forradas de veludo em volta para que não se aproximem tanto, quem sou?, por que provoco tanta curiosidade alheia?, o que que faço?, se é isso que todos querem ver, enfim, eu sou alguém que nada faz, que nada tem, nem ao menos o seu próprio corpo...⁵⁵

O trecho acima se encontra em meio ao fluxo febril de um indivíduo que narra e é narrado, que descreve tanto quanto imagina durante os encontros e conversas com os outros artistas e intelectuais na sede da Fundação. A cena é, por si só, uma *performance* descrita no terreno da ficção – devido ao exercício autoexpositivo do escritor-personagem. Cria-se, dessa forma, uma instabilidade na suspensão da descrença – típica da ficção – ao reconhecermos o escritor real na figura do personagem devido às evidências autobiográficas incrustadas no texto. Todavia, há uma suspensão da descrença e alguma crença. Por isso, mais que uma *performance* descrita, fala-se de uma estratégia performativa atribuída à dinâmica que o escritor estabelece quando se expõe no “real originário” entrevistado na narrativa.

Como argumenta Schollhammer, “ao desestabilizar as sólidas posições de autor, personagem e leitor, essa espécie de estratégia performativa consegue relativizar a realidade referida pela narrativa na construção de um perspectivismo complexo que concretiza a situação de exibição e observação, ao questionar a realidade representada tal como aparenta espontaneamente”.⁵⁶ No intercurso do jogo ambíguo que esse tipo de narrativa instaura, modifica-se o pacto que a recepção romanesca geralmente propõe quando se apresenta como verossímil. Diferentemente

⁵⁵ Noll, 2003, p. 53.

⁵⁶ Schollhamer, 2011, p. 112.

de se assemelharem ao real, tais ficções apresentam-se contaminadas pelo real, o que as torna veículo “indiscreto” de interação com o leitor-*voyeur*.

Essas ideias estão explicitadas no ensaio “Espetáculos de realidad”, do crítico argentino Reinaldo Laddaga. Ao se debruçar sobre esse procedimento performativo na América Latina (entre os autores analisados por ele está o Noll), Laddaga aborda o conceito fundamental das teorias miméticas: o de representação. Para o crítico, os escritores não pretendem, como de praxe, “producir representaciones de tal o cual aspecto del mundo ni en proponer diseños abstractos que resulten en objetos fijos, sino en construir dispositivos de exhibición de fragmentos del mundo”.⁵⁷

O retorno do autor promove o retorno do mundo, ainda que em fragmentos. Entretanto, não se trata de um espelhamento da realidade na ficção, mas de um acordo tácito que esvazia o texto de seu protocolo ficcional para transformá-lo em “dispositivo” de acesso à experiência do autor. Como se o livro levasse a cabo a pretensão de ser um *meio* por onde de fato seja possível acessar a realidade do outro.

Retomando uma analogia de Eco em seu ensaio sobre os espelhos, estes deixariam de ser refletores para se transformarem em “canais” de percepção e, logo, de atuação sobre o mundo sensível, pois “confiamos nos espelhos como confiamos nos óculos e nos binóculos, porque, assim como os óculos e os binóculos, os espelhos são *próteses*”⁵⁸. Uma vez que o espelho-refletor visa representar, o espelho-prótese possibilita ver o inacessível, dando-nos não uma imagem imprecisa da paisagem, mas ela própria, ou pelo menos o que dela é possível perceber. Afinal, “confiamos nos espelhos como confiamos, em condições normais, nos próprios órgãos perceptivos”.

A radicalidade desses argumentos – que promovem a dilapidação da celebrada autonomia da arte ao religá-la ao mundo sensível – vem da tradição estabelecida há algumas décadas nas artes plásticas, origem da prática que se denomina comumente de *performance*. Mas o que é, afinal, a arte da *performance*? O termo circula com alguma frequência na crônica artística, porém muitas vezes seu uso não carrega qualquer fundamentação quanto a sua especificidade. Renato Cohen faz um comentário geral sobre o caráter da *performance* como “uma expressão anárquica, que visa escapar de limites disciplinantes”,⁵⁹ o que segundo ele dificulta a análise e abre sobremaneira o leque do que pode ser enquadrado como tal.

⁵⁷ Laddaga, 2007, p. 167.

⁵⁸ Eco, 1989, p. 17, grifo do autor.

⁵⁹ Cohen, 2011, p. 31.

Se, por um lado, essa indeterminação ajudou a popularizar a ideia de um gesto que se dá “fora” dos modos e lugares institucionais de fruição da arte, por outro, esvaziou o conceito a ponto de não se referir a nada, posto que remete a procedimentos distintos e às vezes contraditórios. Por isso, uma vez que *performance* e suas derivações terminológicas têm sido empregadas na abordagem de romances das últimas décadas que exploram a inscrição do eu no limite da ficção e do biográfico, devemos avaliar sua pertinência para a leitura das narrativas do gesto literário.

Interdisciplinar por princípio, a arte da *performance* surge do empenho que se inicia nas vanguardas históricas no começo do século XX, as quais contestavam o estatuto de obra de arte, seu lugar e papel depois do fim da *belle époque*, com a primeira grande guerra. Não por acaso as primeiras manifestações do que hoje se entende por *performance* ocorreram no contexto do futurismo italiano e nas intervenções dadá, desenvolvendo-se posteriormente com outros grupos. O tom provocativo desses eventos – que incluíam exposição de quadros, leitura de poemas e apresentação de *sketches* etc. – acabava por vezes em balburdia devido à reação indignada do público. Entre as motivações desses artistas estava a intenção de frustrar ou afrontar as expectativas da audiência, numa clara inversão da pragmática neoclássica. Afinal, era o conceito e a dinâmica do que se entende por arte e fruição artística seu alvo preferencial. Os *ready-mades* de Duchamp, as concepções de teatro de Brecht e Artaud e a escrita automática do surrealismo comungavam desse espírito.

Entre os principais precursores da arte da *performance* como a conhecemos hoje está Jackson Pollock (1912-1956). Segundo Jorge Glusberg, na *action paint* – executada pelo pintor nos últimos dez anos de sua vida –, a obra de arte não se resume ao resultado de uma atividade anterior à criação. Situado dentro do recorte de lona onde desenvolve seu trabalho, a presença de Pollock – seu corpo – participa do espaço artístico, embora não faça parte, ainda, da própria obra. Esse passo será dado mais adiante com a *body art* e o *happening*, termos que agrupam tendências em que o corpo é parte constitutiva do evento estético, sendo mesmo o seu objeto.

O denominador comum de todas essas propostas era o de desfeticizar o corpo humano – eliminando toda exaltação à beleza a que ele foi elevado durante séculos pela literatura, pintura e escultura – para trazê-lo à sua verdadeira função: a de instrumento do homem, do qual, por sua vez, depende o homem. Em outras palavras, a *body art* se constitui numa atividade cujo

objeto é aquele que geralmente usamos como instrumento.⁶⁰

O corpo ganha um protagonismo que lhe foi subtraído há muito tempo na história da arte. Afinal, se o corpo foi e é motivo recorrente à representação, sua presença física no espaço de realização e recepção da arte (pois na *performance* esses dois momentos convergem), torna-o mais que motivo, mas uma das peças de composição. A propósito, ao descrever – e em certa medida prescrever – os elementos fundamentais para a arte da *performance*, Bartolomé Ferrando alude ao preceito de que o corpo do *performer* nunca é o corpo de um ator, pois não deve ser um outro – dada a diferença entre ator e personagem – quem atua no evento performático.

Isso reflete a negação da cisão cartesiana – e cristã – entre mente e corpo, já que a presença intelectual do artista passa a implicar necessariamente sua presença corpórea.⁶¹ Tal posicionamento traz como consequência a aproximação da arte à vida, quando já não interessa qualquer alegoria acerca da “condição humana”, buscando-se antes a marca do indivíduo-autor e suas particularidades: sejam elas de ordem social, étnica, de gênero etc. Da intenção de incluir a arte no mundo advém a aproximação às paisagens cotidianas. O *performer* participa da vida, intervém sobre ela, no entanto sem a proteção de universos paralelos ou autoexcludentes dos museus e teatros.

Nessa ponte de acesso à vida é que está outro fator crucial da *performance* a que aludimos: a antirrepresentação. Se o *performer* não é um ator, logo o que se apresenta não deve remeter a uma realidade diversa que não seja aquela que temos diante dos olhos: “en una performance, la audiencia se encuentra ante una intervención que no quiere ser evocación de ninguna otra [...] porque en el ejercicio de la representación se produce un condicionamiento de lo representado y se genera un enlace o un conducto estrecho de unión entre éste y aquella, lo cual da pie a una visión excesivamente determinada y decretada del acontecimiento que ocurre”.⁶²

Concordemos ou não com o argumento de que o resultado da representação gera uma visão acabada, a citação indica o intuito de distanciar a *performance* das artes cênicas, ou das conformações tradicionais do teatro baseado na ficção. Afirmar a vocação das artes plásticas para a *performance*, porém, tampouco significa aproximá-la de um princípio pictórico, este também representacional. O que se almeja é precisamente o fim da alteridade da obra de arte, quando ela remete a outro lugar,

⁶⁰ Glusberg, 2011, p. 43.

⁶¹ Ferrando, 2009, p. 37.

⁶² Idem, p. 47.

outro indivíduo. No corpo do *performer*, está o material e a razão do que se mostra.

Presença do corpo do artista, recusa da representação. Essas características definem a *performance* no circuito das artes, apesar do desdobramento que delas advém e das discordâncias teóricas que não cabe desenvolver aqui. O uso do termo para as narrativas literárias resulta daquilo que, oriundo da *performance* enquanto tal, pode servir à interpretação de artefatos textuais os quais obviamente não possibilitam nem a presença do corpo, nem a recusa da representação – esta no sentido primeiro de tornar presente uma ausência. Conforme pensa uma parcela da crítica, a performatividade atribuída a certa produção literária recente resulta da tentativa de burlar as deficiências do livro como mídia e da ficção como espelhamento oblíquo da realidade. Seguindo uma tendência da arte contemporânea com que se alinha a arte da *performance*, a literatura pretende superar a opacidade da palavra escrita e tornar-se presença em vez de espelhamento, abrindo-se como “espetáculo de realidade”.⁶³

Um crítico proveniente dos estudos literários, Paul Zumthor, pensa a *performance* a partir desse paradoxo, qual seja, uma mídia que não permite a presença do corpo nem a ausência de representação, mas que as almeja “na ordem do desejo”. Seu achado está em atribuir corporalidade ao leitor abstrato previsto na estética da recepção alemã. Sendo a leitura um ato que só se faz *através* do corpo, a palavra escrita, no instante em que é acessada pela leitura, torna-se instrumento válido às experiências sensoriais. Zumthor afirma que “a leitura é a apreensão de uma performance ausente-presente; uma tomada da linguagem falando-se (e não apenas se liberando sob a forma de traços negros no papel)”.⁶⁴ Interessado nos aspectos extra-textuais da forma poética, seu empenho está em se distanciar “do preconceito habitual que aproxima *performance* unicamente da oralidade”.

Os estudos de Laddaga e Zumthor intentam – o primeiro na prosa romanesca e o segundo na poesia – conferir à leitura as experiências e procedimentos da *performance*, porém ambos acabam por admitir que isso só pode se dar por aproximação. Em sua análise das estratégias performáticas de escritores que recolhe na cena latino-americana, Laddaga afirma que “estos son libros que se escriben en una época en que, por primera vez en mucho tiempo, no está claro que el vehículo principal de la ficción sea lo impreso”.⁶⁵ Os dois relativizam a ideia de *performance*

⁶³ Laddaga, 2007.

⁶⁴ Zumthor, 2007, p. 56.

⁶⁵ Laddaga, 2007, p. 173.

para usá-la como ferramenta teórica diante das novas formas de circulação dos produtos literários. No entanto, ainda que se voltem para o texto, suas abordagens, se radicalizadas, ultrapassariam a leitura solitária e silenciosa em nome da presença do *performer*, com o que a interação se realiza a partir do corpo.

Por essas razões, sendo um veio produtivo na crítica recente, preferimos evitar o termo *performance* por entendermos que ele não se adequa, em sentido estrito, ao caráter eminentemente textual e mimético das narrativas do gesto literário.

Um gesto que não é **autoficção**

O ímpeto que leva parte da crítica a reconhecer na *performance* um termo pertinente à leitura de alguns romances é o mesmo que, nas últimas décadas, tem insuflado o fôlego de outro termo: a autoficção. Sua incidência tem sido tão frequente que o neologismo parece hoje autoevidente no debate literário. Antes, porém, de uma descrição da origem e breve delineamento da autoficção, devemos atentar para uma necessidade que está, como apontamos, na base tanto do reconhecimento de uma performatividade narrativa no romance quanto do exercício autoficcional.

Essa necessidade tem a ver com o empenho “pós-moderno” de reconectar a textualidade a um referente, sem contudo reincidir no erro de uma metafísica binária ou que encontre na obra um espelhamento unilateral do universo e seus habitantes. A aproximação da arte à vida ou a relativização do real, em que este se aproxima da ficção, atende pela demanda mais ampla de “questionar tanto a relação entre a história e a realidade quanto a relação entre a realidade e a linguagem”.⁶⁶

Tal questionamento, normalmente atrelado às artes ou à crítica de arte, chegou a frentes menos flexíveis como a teoria da história, quando Hyden White defendeu a tese de que os fatos históricos são condicionados por estratégias discursivas (*tropos*) que constituem a “realidade”. White argumenta que “o intuito do discurso é *constituir* o terreno onde se pode decidir *o que contará como um fato* na matéria em consideração e determinar *qual o modo de compreensão* mais adequado ao entendimento dos fatos assim constituídos”.⁶⁷ O discurso, portanto, torna-se o meio pelo qual a história não é demonstrada, mas onde ela se engendra.

O esgarçamento dos limites entre fato e ficção tem a dupla vantagem de liberar a criação do julgo referencial e, melhor ainda, tornar a realidade um evento

⁶⁶ Hutcheon, 1991, p. 34.

⁶⁷ White, 2001, p. 16, grifos do autor.

aberto à invenção, ou, politicamente falando, à luta através daquilo que “constitui” o campo social. O autor, origem pretérita da obra de arte, torna-se um inconveniente, alguém que se apaga no acontecimento da escritura, pois “a escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve”.⁶⁸

Em afirmações como essa, Roland Barthes ecoa o simbolismo francês mais radical, centrado nas ideias de Mallarmé, em torno de quem se articula a vertente crítica que almejava “atingir esse ponto em que só a linguagem age”. Pode-se reconhecer nisso um traço das teorias objetivas, segundo o esquema de Abrams, com o cuidado de substituir a obra autônoma e fechada pela rede aberta do “texto”,⁶⁹ instância em que os exemplos particulares da escritura, as obras, se configuram.

Quando em 1975 Philippe Lejeune publica *O pacto biográfico*, ele propugna uma postura menos cética a respeito da relação entre linguagem e referente, incluindo aí o sujeito. Um bom exemplo dessa diferença está logo nas primeiras páginas, na contestação de Lejeune sobre o uso do pronome pessoal segundo Emile Benveniste. Essa contestação se dá quase que simultaneamente ao lançamento, em 1974, do segundo volume dos *Essais de linguistique générale*. O livro contou com uma resenha elogiosa do próprio Barthes, que dizia, a respeito das ideias do linguista francês, “que o sujeito não é anterior à linguagem; só se torna sujeito na medida em que fala; em suma, não há ‘sujeitos’ (e, portanto, não há ‘subjetividade’), há apenas locutores”.⁷⁰

Diante da assertiva de que o “eu” somente marca um lugar no “texto” da enunciação, não remetendo a um proprietário exterior,⁷¹ Lejeune contra-argumenta que “é no *nome próprio* que pessoa e discurso se articulam”.⁷² Chamando a atenção para o caráter “distintivo” do nome próprio, o teórico pretende elucidar um conjunto de narrativas do eu que tiram sua razão de ser justamente do contato explícito que estabelecem com as pessoas do mundo empírico: “A autobiografia (narrativa que conta a vida do autor) pressupõe que haja *identidade de nome* entre autor (cujo nome está estampado na capa), o narrador e a pessoa de quem se fala”.⁷³

⁶⁸ Barthes, 2004, p. 57.

⁶⁹ O caráter dessa mudança é demonstrado no segundo capítulo.

⁷⁰ Barthes, 2004, p. 211-212.

⁷¹ Benveniste, 1991, p. 288: “A que, então, se refere o *eu*? A algo de muito singular, que é exclusivamente linguístico: *eu* se refere ao ato de discurso individual no qual é pronunciado, e que lhe designa o locutor [...] *A realidade à qual ele remete é a realidade do discurso*”, grifo nosso.

⁷² Lejeune, 2008, p. 22, grifo do autor.

⁷³ Idem, p. 24, grifo do autor.

A partir desse preceito fundamental, Lejeune estabelece as condições para diferenciar o pacto autobiográfico do pacto romanesco, em que o nome do personagem não condiz com o do autor. Na autobiografia, a legitimação ocorre pela confiança, corrente no senso comum, que temos no peso jurídico do nome próprio, o qual inscreve a pessoa na teia burocrática da vida, sem o que ela não existiria legalmente. Constatar no texto essa marca responsabiliza o autor pelos atos e ideias do narrador, algo a princípio impensável no romance, *locus* por excelência da ficção.

Desde sua formulação, a teoria sobre o pacto autobiográfico vem sendo questionada por estudiosos e constantemente revisada por Lejeune. No entanto, ainda que a preocupação primordial do autor tenha sido a “literatura íntima” (carta, diário, memórias etc.), foi no terreno dos estudos sobre o romance que a questão da autobiografia alcançou grande repercussão, em parte devido à ambiguidade de algumas narrativas. O neologismo “autoficção”, surgido em 1977 na quarta capa do romance *Fils*, de Serge Doubrovsky, será o conceito-chave de uma discussão que é, ao mesmo tempo, fruto e dissidência da proposição inicial de Lejeune.

O livro de Doubrovsky traz a palavra “Romance” como subtítulo. Nele a figura do herói coincide com a do autor, inclusive naquilo que é mais caro para o pacto autobiográfico: o nome próprio. No quarta capa de *Fils* a narrativa é apresentada como uma “autoficção”, o que será depois reafirmado em artigos e outras intervenções críticas de Doubrovsky. Não se trata do romance autobiográfico descrito por Lejeune – uma narrativa ficcional em que se reconhece alguns traços biográficos do escritor, porém sem a identidade nominal, e que a libera de toda veracidade.

Na autoficção, o nome próprio está lá, além das características e outras informações sobre a vida do autor que permitiriam reconhecer o “pacto de verdade”. Não obstante, o que o escritor francês deseja é que seu livro seja recebido como romance, o que pode ser atestado pela designação que traz logo na capa. Onde estaria a diferença, afinal? Eis uma explicação, nas palavras de Doubrovsky:

Autobiografia? Não. Esta é um privilégio reservado às pessoas importantes deste mundo, no ocaso de suas vidas, e com um estilo grandiloquente. Ficção, de acontecimentos e de feitos estritamente reais; se preferirem, *autoficção*: em vez da linguagem da aventura a aventura da linguagem. Reencontro, *tecido* de palavras, aliteraões, assonâncias, dissonâncias, escritura do antes e do depois da literatura, *concreto*, como se diz na música. Ou, todavia, autofricção, pacientemente onanista, que espera agora

O trecho é eloquente no que diz e como diz. A dicção literária (no sentido de um densidade buscada na/pela linguagem) denuncia na forma um dos aspectos cruciais que diferenciariam autobiografia e autoficção: *na primeira, a preocupação está em se atribuir linguagem ao fato vivido, ao passo que, na segunda, o fato é a linguagem*. Entre “assonâncias” e “dissonâncias” há um princípio de literariedade no projeto autoficcional de Doubrovsky. Estamos em pleno curso do desejo barthesiano de atingir, no bojo da escritura, o ponto “em que só a linguagem age”. Não é mais a vida o objeto da escrita, um conjunto de acontecimentos posteriores ao seu registro. De acordo com o consenso pós-estruturalista, não há vida fora da linguagem.

Na década de 1980, consolidam-se os estudos acadêmicos sobre a autoficção, os quais desde então acumularam – e continuam acumulando – uma fortuna crítica robusta, além de muitas controvérsias. Como não pretendemos nos deter nas nuances em torno do assunto, e que incluem a controvertida questão se se trata ou não de um gênero, ficaremos na que consideramos decisiva, instaurada por Vincent Colonna.

Resultado de sua pesquisa para a tese de doutorado, Colonna defende uma abertura da autoficção para além do momento em que ela surge, a fim de transformá-la em um termo meta-histórico. A autoficção, que equivale a toda ficcionalização de si, existe e se desdobra desde Luciano de Samosata, passando pela *Comédia* de Dante e o *Quixote* de Cervantes. A questão da homonímia autor = narrador = personagem, essencial para Doubrovsky, é relativizada por Colonna, para quem “on peut aussi penser qu’il n’est pas indispensable que le héros d’un roman ait exactement le même nom que celui de son créateur : un auteur peut donner à son double un nom qui n’ait qu’un ‘air de famille’ avec le sien”.⁷⁵ Ao atenuar a homonímia, Colonna atenua, a reboque, a marca biográfica da autoficção, inscrevendo-a de vez no cânone literário.

O crítico espanhol Manuel Alberca reconhece o quanto a proposta de Colonna pode ser sugestiva, porém denuncia sua a-historicidade ao estabelecer a origem da autoficção em um autor latino do século II: “es prácticamente imposible delimitar dónde comienza la impronta personal de Luciano y dónde la tradición y retórica literarias. En otras palabras, ese yo ficticio es formalmente similar ao censado por la

⁷⁴ Doubrovsky *apud* Alberca, 2007, p. 146 (Tradução minha do espanhol; grifos do autor).

⁷⁵ Colonna, 2004, p. 51.

autoficción, pero no es seguro que pueda cumplir la misma función”.⁷⁶ Para Alberca, é necessário manter a homonímia “para que el concepto pueda seguir sendo una herramienta funcional”. Se a autoficção está restrita a romances em que o personagem carrega o nome do autor, chegamos a um ponto em que o termo exclui muitas obras que, ainda que descumpram essa norma, sugerem uma presença (auto)biográfica.

A despeito da identidade nominal (algumas delas o trazem), as narrativas do gesto localizam-se em distintas posições na vasta e cada vez mais habitada fronteira da “linguagem da aventura e da aventura da linguagem”. Não são autoficção no sentido protocolar da homonímia, porém iluminam e são iluminadas por uma vida que se inscreve no texto e tensiona a recepção, justamente por sua condição fronteiriça.

Por uma pragmática do discurso literário

Focadas em um dos elementos do diagrama traçado por Abrams, cada uma das vertentes críticas tiveram – e têm – momentos preponderantes na história do pensamento teórico sobre literatura. No entanto, vimos que a centralidade de uma não exclui as demais, que continuam presentes na análise. Qualquer obra, em qualquer época, (1) se relaciona com o mundo, (2) remete a seu criador, (3) estabelece um código de recepção e (4) tem uma singularidade que lhe é própria enquanto objeto estético. A popularidade de uma corrente em determinado momento histórico ocorre por uma série de condicionantes que dão o tom do debate estético e político acerca da prática literária.

Quando em fins do século XVIII, artistas e intelectuais contestaram a ordem neoclássica em nome da expressiva singularidade do eu, havia uma conjuntura que legitimava tal postura. O “desterro da mimesis”⁷⁷ (entendida como *imitatio*) refletia a crítica aos valores da sociedade estamental aristocrática. A ordem capitalista, dividida em classes e assentada na ideia de liberdade individual, não poderia se valer de uma visão de mundo que “abafava a exploração pelo indivíduo de valores discordantes, favorecendo a manutenção de uma sociedade rigidamente estratificada”.⁷⁸

A entrada em cena do indivíduo fez com que as normas retóricas que garantiam a arte consoante procedimentos que a controlava saíssem pela porta dos fundos. Instalou-se, finalmente, a modernidade que Costa Lima relaciona ao

⁷⁶ Alberca, 2007, p. 156.

⁷⁷ Costa Lima, 1986.

⁷⁸ Idem, p. 315.

nascimento da literatura, sendo sua consequência e condição. Não resultou disso, porém, uma proliferação irrestrita de procedimentos estéticos tão numerosos quanto os indivíduos que se pusessem a escrever. Uma outra dinâmica pragmática veio à tona, mais adequada às demandas do novo contexto histórico.

Portanto, para as narrativas romanescas de fins do século XX e início do XXI que se valem do gesto literário, devemos observar as condições da mimesis, do sujeito criador, da pragmática e finalmente da autonomia (ou não) da obra. Entre todos esses elementos, contudo, é preciso definir em qual deles recai a tônica, atitude teórica que condiciona a compreensão dos outros e, por fim, orienta a leitura crítica dos textos.

No início do percurso desta pesquisa, pareceu-nos evidente de que se tratava de um enfoque a ser centrado no sujeito, o que nos colocaria no rumo das teorias expressivas. Logo percebemos, porém, que se a questão do sujeito é importante, o terreno cambiante em que ele se expressa nessas narrativas, e que indefine a relação do leitor com o personagem/narrador, é fundamental. Os eventos e proposições do escritor-personagem são em parte interessantes porque estão na borda entre o depoimento e a invenção, ou, aos olhos de quem lê, entre o prazer voyeurístico do depoimento e o desprendimento diante de eventos reconhecidamente ficcionais.

Essa percepção nos levou à conclusão de que o tratamento dado tanto ao sujeito quanto à sua representação, nessas obras, tem por pressuposto *o modo* como eles podem ser lidos. É pelo viés da pragmática que as narrativas do gesto literário devem ser tratadas, pois a abordagem que lhes propomos passa necessariamente pelo reconhecimento ou não de um gênero textual (lembrando que gênero, aqui, não deve ser entendido, no sentido clássico dos estudos literários, como um conjunto de características que permitem classificar os textos, mas como repertório de expectativas que influenciam na recepção de uma obra).

Ao falarmos de pragmática, o fazemos numa acepção distinta da de Abrams, posto que a entendemos nos termos dos estudos linguísticos. Segundo Dominique Maingueneau – que propõe uma pragmática das obras literárias –, um passo importante para o estabelecimento da disciplina no século XX se deu com a publicação, em 1962, do livro *How to do things with words*, de Austin, em que se trata dos chamados “verbos performativos”. Os verbos “jurar” e “batizar” teriam, em enunciados como “Eu juro” e “Eu te batizo”, a capacidade de instaurar uma realidade, ou, pelo menos, de interferir sobre ela. Mais tarde, Austin conclui que mesmo verbos puramente descritivos teriam também esse papel, a exemplo da sentença “Está

chovendo”, que instaura uma realidade no momento em que se a pronuncia.

De todo modo, os exemplos indicados seriam atos de linguagem, uma vez que essas sentenças têm “uma força ilocutória que indica que tipo de ato de linguagem é realizado quando se enuncia, como ele deve ser recebido pelo destinatário”⁷⁹. Sempre seguindo as proposições fundadoras de Austin, Maingueneau descreve as três atividades complementares na enunciação. São elas:

- realizar um ato locutório, produzir uma série de sons dotada de um sentido numa língua;
- realizar um ato ilocutório, produzir um enunciado ao qual se vincula convencionalmente através do próprio dizer uma certa “força”;
- realizar uma ação perlocutória, isto é, provocar efeitos na situação por intermédio da palavra (por exemplo, pode-se fazer uma pergunta – ato ilocutório – para interromper alguém, para embará-lo, para mostrar que se está ali, etc.). O campo do perlocutório sai do contexto propriamente linguístico.⁸⁰

Portanto, não há como prescindir do interlocutor durante a enunciação, pois “a interpretação do enunciado só se remata, o ato de linguagem só é bem-sucedido quando o destinatário reconhece a intenção associada convencionalmente à sua enunciação”.⁸¹ É por isso que não se espera que um ato de linguagem seja verdadeiro ou falso, mas que alcance seu objetivo, isto é, que seja “bem-sucedido” ou “pertinente”. Diferentemente dos outros campos da linguagem, como a sintaxe, que se volta para a relação entre os signos, ou a semântica, preocupada com as conexões entre o signo e o que ele designa, a pragmática leva em conta aqueles que os utilizam, sendo o âmbito da linguagem que a vê como instrumento de atuação sobre o mundo.

Uma pragmática dos fenômenos linguísticos contesta a concepção estruturalista da língua – hegemônica desde o *Curso de linguística geral* de Saussure – que privilegia sua abordagem como um sistema estático. Trata-se da famosa distinção entre *langue* e *parole*, em que a primeira “corresponde a um mecanismo complexo, [pois] só se pode compreendê-lo pela reflexão”.⁸² Oposta a essa dimensão da língua acessível somente ao intelecto está a *parole* – a fala ou discurso –, que ocorre no uso diário dos falantes nos inúmeros contextos sociais de interação. Tal irregularidade torna a *parole* arisca às sínteses científicas, ainda que se admita a

⁷⁹ Maingueneau, 1996, p. 7, grifo do autor.

⁸⁰ Idem, p. 8, grifos do autor.

⁸¹ Ibidem.

⁸² Saussure, 1998, p. 87-88.

interdependência da língua e do discurso.

Diante dessa imprevisibilidade do discurso, Saussure escolhe a *langue* como objeto da linguística, por entender que ela desvincula a linguagem de uma intencionalidade individual, o que a liberaria do jugo de um sujeito autocentrado que age como seu proprietário. Segundo perspectiva teórica, o sujeito não profere a linguagem como seu articulador originário, pois é antes constituído por ela. A pragmática, todavia, atende aos anseios do indivíduo socialmente localizado, sendo o agente do discurso nos ambientes em que pode e deseja atuar.

As correntes centrais da teoria da literatura acompanharam a chamada *linguistic turn* quando investiram no estudo intrínseco das obras por meio de abordagens imanentistas (ou objetivas, na terminologia de Abrams), como o formalismo russo, a estilística, e, mais tarde, o estruturalismo. Sobre esse último, Maingueneau afirma que a pragmática mantém sua intenção de evitar a leitura ingenuamente biográfica ou sociológica, porém se distancia do pressuposto que valida “uma concepção de texto como estrutura desvinculada da atividade enunciativa”.⁸³

Se a preocupação com a enunciação vai além do texto, extrapolam-se com isso os limites que garantiam o estatuto da linguística como ciência da *langue*. Tal estatuto se sustenta no tratamento que se dá ao objeto, isolando-o dos contextos sempre escorregadios de uso. Nos estudos da literatura, o método formalista implica ler o texto a despeito de seus arredores, de seu autor e dos possíveis leitores. Na busca de uma literariedade, a análise intrínseca esquece o apelo da obra à interlocução, como um gesto que se lança a uma audiência, que dela depende para realizar-se.

Nesse ponto, chegamos à questão: é possível falar de uma pragmática para as obras literárias, uma vez que não se tratam mais de enunciados isolados, mas de textos? Segundo Maingueneau, a extensão textual das obras podem ser denominadas “macroatos de linguagem”, os quais “permitem estabelecer num nível superior um valor ilocutório global”.⁸⁴ Apesar de sua complexidade polifônica, a obra literária busca interagir em um veio comunicativo, sem o que não seria possível estabelecer o processo de enunciação. Daí advém a necessidade de reconhecer a que gênero do discurso pertence o macroato de linguagem, fator que regula a interação.

Em uma perspectiva pragmática, não se trata somente de um *texto*, mas de um *discurso* literário, isto é, uma (macro)ato ilocutório no processo comunicativo

⁸³ Maingueneau, 1996, p. XI.

⁸⁴ Idem, p. 14.

instaurado pela obra. Para Maingueneau, “o discurso literário enquanto tal constitui uma espécie de metagênero que supõe um ritual específico e condições de êxito; um texto literário só é recebido de modo adequado se for interpretado como literário”.⁸⁵

Dentro do metagênero da literatura – entendida como instituição social – existem os gêneros literários, seja em sua conformação clássica, seja moderna. Se identificada pelo leitor a um gênero qualquer, a obra impõe alguns códigos a partir dos quais se pretende que ela seja compreendida. Não se trata de delimitar as possibilidades da criação pela normatividade de um gênero, como na retórica neoclássica, mas de estabelecer uma proposta de leitura, de maneira que a obra em si atenda (ou frustrar) às expectativas dos interlocutores. Tais expectativas, como não poderia deixar de ser, são construídas prioritariamente nos arredores do texto literário, afinal antes da leitura o leitor segue algumas trilhas textuais que influenciam em sua escolha e na disposição com que se debruça sobre a composição.

Essas trilhas – abarcadas pelo conceito de “arquitexto”⁸⁶ – foram estudadas por Gerard Genette e são hoje usuais no tratamento das obras literárias, já que efetivamente participam de sua interpretação. O exemplo do paratexto, antes comentado a respeito de Doubrowski, talvez seja um dos mais claros nesse sentido, pois especificações como “romance” e “autoficção” na capa e quarta capa de *Fil/s* têm uma função claramente interventiva na recepção do livro.

A questão geral dos atos de linguagem endossa o que dissemos a propósito da autobiografia. Em sua tentativa de delimitar o gênero, Lejeune recorreu à pragmática quando o definiu pela ideia de “contrato implícito ou explícito proposto pelo *autor* ao *leitor*, contrato que determina o modo de leitura do texto e engendra os efeitos que, atribuídos ao texto, nos parecem defini-lo como autobiografia”.⁸⁷ O nome próprio seria o arcabouço jurídico, em se tratando de um contrato, que sustenta o compromisso com a verdade do pacto autobiográfico. Não se trata de uma verdade constatável, em termos ontológicos, mas de um acordo tácito que garante, durante a leitura, a maneira pela qual a matéria narrada pretende ser recebida.

Como contraponto perfeito ao pacto autobiográfico, o acordo que Coleridge propõe ao comentar sua participação nas *Baladas líricas*, que publicou com

⁸⁵ Maingueneau, 1996, p. 15.

⁸⁶ Genette, 2004. Em seu *Introduction a l'architexte*, o teórico francês entende a arquiteitualidade como um conjunto de feixes característicos que inscrevem um texto singular numa esfera mais ampla sem enquadrá-lo, contudo, num gênero expressamente definido (romance, teatro, poesia etc.).

⁸⁷ Lejeune, 2008, p. 45, grifos do autor.

Wordsworth em 1789, é de outra natureza, pois dispensa a prerrogativa da autenticação. Segundo Coleridge, seus esforços “se voltariam para pessoas e caracteres sobrenaturais, ou pelo menos românticos, todavia de modo como que a fazer transbordar de nossa natureza interior certo interesse humano e semelhança com a verdade, bastantes para proporcionar a essas sombras da imaginação aquela suspensão momentânea e voluntária da descrença, que constitui a fé poética”.⁸⁸

Com esse argumento, desde então exaustivamente repetido a respeito da ficção, o poeta e crítico inglês estabelecia as bases da relação do leitor com os universos literários, por mais inverossímeis que sejam. Quando fala em suspender a descrença temporariamente para retirar da fantasia “certo interesse humano e semelhança com a verdade”, Coleridge propõe um modo de leitura mais apropriada ao “metagênero” da literatura, de modo geral reconhecida como espaço de fruição imaginativa. No território escorregadio da literatura, porém, haverá sempre ressalvas devido ao problema de se firmar um contrato diante de um discurso “fingido”.

Nessas tentativas de definição do fato literário em termos de pragmática, é possível ver uma espécie de equivalente dos critérios de “literalidade”, que os estruturalistas buscavam desesperadamente. De um e de outro lado, trata-se de destacar propriedades que seriam específicas da literatura. No contexto estruturalista, buscavam-se propriedades de estrutura; no contexto da pragmática, opera-se no nível ilocutório. O que está em jogo é a capacidade de conferir um estatuto à literatura, destinar-lhe um universo limitado no universo do discurso. *Ora, parece-nos que, se a literatura tem algo de “próprio”, é antes um poder de desestabilização que exige dos teóricos soluções sofisticadas, mas constantemente insuficientes.*⁸⁹

A preocupação de Maingueneau em ressaltar o terreno particular da literatura se justifica pelo caráter cambiante do discurso literário. Quando se refere diretamente ao estruturalismo, o crítico francês o faz reconhecendo as conquistas dessa vertente ao mesmo tempo que propõe sua revisão. Se existe uma especificidade da literatura, não cabe avaliá-la por critérios unicamente intrínsecos, mas que levem em consideração os contextos de produção e recepção. Somente assim, segundo uma proposta pragmática, será possível analisar os textos em sua complexidade dinâmica.

⁸⁸ Coleridge, 2011, p. 94.

⁸⁹ Maingueneau, 1996, p. 30, grifo nosso.

O terreno fértil da ambiguidade

As narrativas do gesto literário compõem uma esfera de criação contemporânea que exige novas posturas críticas. Nessa esfera, estão os debates ao redor de conceitos como autoficção ou que reconhecem uma performatividade expressa em produções literárias das últimas décadas. A análise acadêmica em geral tem se preocupado com questões concernentes ao gênero das narrativas, especialmente quando se trata de formas impuras. Como vimos, um dos pontos cruciais dessa vertente está no empenho de Lejeune em definir os termos do pacto proposto pela autobiografia, no que se seguiu à criação do neologismo “autoficção” por Doubrovski para suprir a demanda de composições declaradamente romanescas em que autor e narrador-personagem carregam o mesmo nome.

O atributo que impulsiona tal debate é de cunho contratual e diz respeito à ambiguidade que problematiza a recepção de algumas narrativas que estão entre os pactos autobiográfico e romanesco. Maingueneau classifica as obras literárias em três tipos: (1) as que seguem exatamente as características de um gênero; (2) as que jogam com as possibilidades dos gêneros, misturando-os, parodiando-os etc.; e, por fim, (3) “as que se apresentam fora de qualquer gênero, isto é, pretendem definir um pacto singular”.⁹⁰ Nesse pacto singular, circunscrevem-se as narrativas do gesto literário. Nelas há proximidade entre o personagem e o autor que assina as obras, com ou sem homonímia, porém sempre com alguma ambiguidade que tensiona a leitura, pois desautomatiza a recepção, seja ela romanesca, seja autobiográfica.

O crítico Manuel Alberca, ao se voltar para boa parte dos escritores da cena contemporânea espanhola, verificou a recorrência do que chama de “pacto ambíguo”. Para Alberca, a produção romanesca tem insistido em explorar o terreno limítrofe entre a percepção de fatos ficcionais daqueles tidos por “reais”. Nesse entrelugar, o eu narrado emerge sob a marca de uma indecisão de ordem pragmática, e que diz respeito às expectativas e intenções durante a interlocução imposta pela narrativa.

Grosso modo, trata-se de perguntar sobre quem fala no romance e, a partir disso, como devemos nos comportar diante desse narrador. Se por princípio a pragmática se preocupa com a efetividade dos discursos, ou com as condições de sua interferência no contexto da enunciação, cabe-nos indagar sobre as motivações e consequências do exercício da ambiguidade nas ações perlocutórias. Segundo

⁹⁰ Maingueneau, 1996, p. 140.

Alberca, duas são as razões que levam à ambiguidade: a necessidade e o jogo. Por necessidade, o autor se esconde sob um véu ficcional para dizer algo passível de represálias, especialmente em contextos de repressão política ou religiosa. Já o prazer do jogo está na base da interação lúdica proposta pelas obras de arte:

Como el niño en el juego, el adulto coquetea em el terreno de la confesión camuflada con esas dos posibilidades antitéticas: esconderse tras um yo ficticio para no ser identificado y dejar, al mismo tiempo, las pistas justas, arriesgando sólo lo indispensable, para poder afirmar su yo íntimo frente a los demás sin exponerse al peligro da la sanción social. De hecho, esta aparente contradicción no es sino una paradoja que viene a demostrar que cuando se juega con algo que parece que no se puede contar, y sin embargo se acaba contando, este hecho está indicando que en realidad se dispone de una margen de maniobra más amplio y de una realidad que no es solamente formal, de tal modo que la ocultación no deja de ser sino una opción de carácter estético y de gusto personal por el fingimiento lúdico.⁹¹

O jogo de esconder para mostrar, ou de mostrar quando se esconde, enfim, diz não necessariamente da necessidade de esconder ou de mostrar. Se o objetivo fosse ocultar, não haveria porque deixar a porta entreaberta. No entanto, a porta escancarada tampouco interessa, pois não seria um jogo voyeurístico onde o exibicionista pudesse controlar as condições do espetáculo. O jogo está no acordo tácito em que o espectador, a fim de ter acesso à intimidade do outro, aceita as condições pelas quais este se exhibe. Não fosse o interesse na intimidade, não haveria acordo, assim como não haveria se não houvesse prazer em mostrar-se. Daí que o jogo narrativo se faz das possibilidades de exposição parcial do escritor, essa “margem de manobra” do fingimento que sugere sua pessoa no personagem.

A respeito dos romances autobiográficos – em que se reconhece elementos biográficos do autor, porém sem a homonímia –, Lejeune atenta para o *pacto fantasmático*,⁹² quando o leitor, ainda que tenha em mente que se trata de um personagem, não o deixa de ver como um “fantasma” do escritor empírico, que assombra a “suspensão da descrença” romanesca. Essa ambiguidade, muito fértil quanto às possibilidades de interação com a obra, tem causado algumas controvérsias no que se refere às benesses e aos infortúnios de cada um dos gêneros. Para Lejeune, alguns romances usufruem “dos benefícios do pacto autobiográfico sem pagar

⁹¹ Alberca, 2007, p. 80.

⁹² Lejeune, 2008. (Esse aspecto será retomado no segundo capítulo).

nenhum preço por isso”,⁹³ qual seja, o compromisso de sinceridade consigo e com os demais. Por outro lado, Alberca lembra que algumas autobiografias autênticas se autoatribuem o subtítulo de “romance” a fim de passarem pela aduana literária e gozarem do prestígio da literatura de invenção enquanto estilização formal.⁹⁴

De diferentes maneiras, as narrativas do gesto literário jogam com a construção do eu nos limites de uma ambivalência, usufruindo ora do prazer voyeurístico da autobiografia, ora do distanciamento ficcional associado às promessas de transcendência da arte. Entre um e outro, o escritor inscreve sua presença furtiva.

Literatura enquanto gesto

Há pelo menos três definições gerais do termo “gesto”, de modo que podemos visualizá-las como em uma gradação semântica indo do sentido literal para o teórico, passando pelo metafórico. A primeira definição, literal, diz respeito a um movimento expressivo captado em alguma parte do corpo humano. Gesto seria um aceno, um esgar, uma piscadel. A segunda definição, metafórica, vê no gesto o indicativo simbólico de uma atitude. No ensaio *Psicología del gesto*, Gregorio Marañón afirma que uma carta, uma viagem, um silêncio podem ser percebidos como gestos, afinal “ya no nos referimos, pues, a un movimiento expresivo, sino a un hecho social”.⁹⁵

Ambas as definições têm em comum a realização material de uma latência, pois, a partir do gesto, algo até então oculto ou implícito torna-se manifesto. O sentido literal quase sempre se dá no âmbito das relações privadas entre indivíduos e pequenos grupos: um flerte, por exemplo, ou algo que acrescente significado ao empenho verbal de um professor em sala de aula. O sentido metafórico, por seu lado, diz de um efeito público de grandes proporções, midiático ou de importância histórica. O suicídio de Getúlio Vargas no palácio do Catete, juntamente com a carta-testamento que escreveu pouco antes, é tido como seu último gesto político.

A terceira definição de gesto, a que chamamos teórica, é mais complexa por se dar em um nível mais especulativo acerca da conduta humana. Giorgio Agamben é um dos pensadores contemporâneos que se preocupam com o gesto. No breve ensaio “Notas sobre o gesto”, o filósofo italiano discorre sobre a relação entre o cinema e o gesto, ou, melhor dizendo, sobre como o cinema é uma arte que se volta para o gesto,

⁹³ Lejeune, 2008, p. 108.

⁹⁴ Alberca, 2007, p. 251.

⁹⁵ Marañón, 1979, p. 15.

não para a imagem. Para nossos interesses, entretanto, o ponto crucial está quando ele traça uma rápida genealogia do termo, apresentado por meio de uma citação do pensador latino Varrão, e que remonta à ética de Aristóteles.

Gesto não seria o mesmo que “fazer (*facere*)” e “agir (*agere*)”, pois está em uma terceira camada da esfera das ações humanas, de modo que “o que caracteriza o gesto é que, nele, não se produz, nem se age, mas se assume e suporta”.⁹⁶ Para além do fazer, “um meio em vista de um fim”, e do agir, “um fim sem meios” (a práxis), o gesto “apresenta meios que, como tais, se subtraem ao âmbito da medialidade, sem por isso tornarem-se fins”.⁹⁷ Se o caminhar é um meio para ir de um ponto a outro, a dança seria um gesto pois encontra sua razão de ser somente na exploração das possibilidades do meio, não vislumbrando uma finalidade específica. Portanto, “*o gesto é a exibição de uma medialidade, o tornar visível um meio como tal*”.⁹⁸

Em outro ensaio, “O autor como gesto”, Agamben traz a discussão para a seara textual ao retomar a famosa conferência de Foucault sobre autoria. Como sabemos, Foucault tece uma crítica à concepção de autor como fonte originária dos textos a fim de estabelecer o que denomina “função autor”. Graças à função autor, a assinatura sob a qual se atribui uma escrita serve para guardá-la em uma categoria específica entre os discursos. Ainda que não decreta a morte do autor, como o fez com dicção ensaística Roland Barthes, Foucault pretende descentralizá-lo do exercício interpretativo, afinal, “pode dizer-se que a escrita de hoje se libertou do tema da expressão: só se refere a si própria, mas não se deixa porém aprisionar na forma da interioridade; identifica-se com a sua própria exterioridade manifesta”.⁹⁹

Trata-se de um dos motes do pós-estruturalismo, que reivindica uma escritura não transparente, em que a linguagem jamais aponta para uma realidade que esteja “fora” dela, posto que a constitui. O sujeito não produz textos, pois é antes por eles produzido, existindo à medida que se engendra na/pela linguagem.

No bojo dessa textualidade absoluta, que abarca tudo e frente à qual nada escapa, estamos longe, talvez no lado oposto, da relação contratual a artefatos discursivos que propõem um pacto de verdade, a exemplo da autobiografia. A esse respeito, Lejeune afirma que entre seus adversários no campo teórico estão aqueles que, de um lado, não acreditam na verdade e, de outro, acreditam na literatura (ou ao

⁹⁶ Agamben, 2008, p. 12.

⁹⁷ Idem, p. 13.

⁹⁸ Ibidem, grifo do autor.

⁹⁹ Foucault, 2006, p. 35.

menos em uma faceta específica dela). Propondo um pacto de verdade, a autobiografia perde nos dois campos porque “é uma ficção que se ignora, uma ficção ingênua e imprópria, que não tem consciência ou não aceita ser ficção, e que, de outro lado, se sujeita a restrições absurdas que a privam dos recursos da criação, única possibilidade de se chegar, em outro plano, a alguma forma de verdade”.¹⁰⁰

Consciente da importância de Foucault nesse ambiente de descrédito de qualquer verdade extratextual, Agamben retoma seu pensamento a fim de revisar sua posição. Em se tratando da autoria, a brecha para tal revisão está no paradoxo de uma citação de Beckett, usada por Foucault logo na abertura de sua conferência (“O que importa quem fala, alguém disse, o que importa quem fala”). Ou seja, nega-se qualquer importância a quem fala, porém “alguém fala”, de todo modo.

Um claro entrave diante ao rechaço foucaultiano ao sujeito-autor está em que não há como abrir mão dessa instância quando se pretende dizer algo. Só sabemos que não importa quem fala porque alguém fala, sem o que seria impossível alguma proposição. Por isso, Agamben propõe o retorno do autor, não mais como fonte ou sujeito da escrita, mas como gesto que abre espaço para seu apagamento. Alguém que diz para anular-se: “o autor está presente no texto apenas em um gesto, que possibilita a expressão na mesma medida em que nela instala um vazio central”.¹⁰¹

A chave para essa interpretação Agamben encontra em *A vida dos homens infames*, obra em que Foucault discute a inscrição de indivíduos no registro feito por burocratas anônimos ao longo do século XVIII, com o intuito de exilá-los de toda expressão (e da vida pública). Como um fecho de luz momentâneo, essas vidas estão capturadas pela escrita, no momento em que são “postas em jogo” (*jouées*). Nas palavras de Agamben, “o autor marca o ponto em que uma vida foi jogada na obra. Jogada, não expressa; jogada, não realizada. Por isso, o autor nada pode fazer além de continuar, na obra, não realizado e não dito. Ele é o ilegível que torna possível a leitura, o vazio lendário de que procedem a escritura e o discurso”.¹⁰²

Por essas e outras passagens, conclui-se que, menos que criticar, o que Agamben pretende é esmiuçar a recusa de Foucault da instância autoral sem, entretanto, retirar-se do terreno estrito da textualidade. O autor retorna como gesto, porém não pode ser captado ou levado em conta na análise textual, “pois tão ilegítima

¹⁰⁰ Lejeune, 2008, p. 103.

¹⁰¹ Agamben, 2007, p. 59.

¹⁰² Idem, p. 61.

quanto a tentativa de construir a personalidade do autor através da obra é a de tornar seu gesto a chave secreta da interpretação”.¹⁰³ Com isso, chegamos à antessala da definição de Agamben: o gesto abre o espaço em que se torna possível a escrita sem, contudo, validar uma presença originária e verificável além dela.

Essa intransitividade do gesto parece, a princípio, inapropriada a uma aproximação pragmática das narrativas. O pressuposto de uma abordagem contratual, interessado na ideia de que haja pactos de leitura, estaria no lado oposto de qualquer intenção hermética. A ambiguidade inerente à prosa romanesca que tratamos aqui se dá a partir de uma contaminação biográfica que efetivamente participa da recepção das obras, de modo a tensionar sua leitura, cambiante entre o ficcional e o documental. Há um “fora” que, se nunca é autenticado, está previamente reconhecido pelo leitor, ainda que o pacto seja sobretudo romanesco.

No entanto, se as narrativas do gesto literário são obras de ficção protagonizadas por escritores-personagem que abordam, direta e indiretamente, a prática literária, há também uma medialidade que se auto-evidencia. As narrativas são artefatos que existem como gestos, no sentido aludido por Agamben, porque (1) chamam a atenção para sua intransitividade textual; ao passo que, nos termos da pragmática para o discurso literário, (2) funcionam como macroatos de linguagem, isto é, como discurso voltado para o outro. O paradoxo é estimulante, *pois há uma intransitividade que transita como discurso*, ou, conforme a máxima de Agamben, “o gesto é, nesse sentido, comunicação de uma comunicabilidade”.¹⁰⁴

Estamos além do binarismo que prescreve um dentro e um fora, texto e contexto. Segundo Maingueneau, “o contexto não é colocado no exterior da obra, numa série de camadas sucessivas; o texto é na verdade a própria gestão de seu contexto. As obras falam de fato do mundo, mas sua enunciação é parte integrante do mundo que se julga que elas representem”.¹⁰⁵ Eis o ponto de convergência entre o autotelismo das obras de arte e sua inscrição e circulação social.

Enquanto gesto, a literatura endossa o rechaço a uma suposta transparência da linguagem, negando que o enunciado seja uma vitrine aos conteúdos que veicula. O gesto literário chama atenção para sua medialidade, sua corporalidade, porém não se enclausura na malha significativa. Como enunciação, as narrativas reconhecem que

¹⁰³ Agamben, 2007, p. 63.

¹⁰⁴ Agamben, 2008, p. 13.

¹⁰⁵ Maingueneau, 2006, p. 44.

ocupam um espaço (seja ele físico ou metafórico) onde desejam ser percebidas, pois “dizer algo parece inseparável do gesto que consiste em mostrar que se diz”.¹⁰⁶

Enquanto gesto, as narrativas não são concebidas para somente dizer algo, mas para fomentar o espaço em que algo pode ser dito, portanto concebido linguisticamente. Entre o registro “verídico” – histórico – e o registro “inventado” – universal e transcendente – o escritor, figura equívoca entre o que assina o livro e o que nele habita, é personagem ao mesmo tempo que sujeito do discurso, resultado da escrita e sua origem. O gesto literário torna possível essa via de mão dupla, onde “cada gesto criador mobiliza, queiramos ou não, o espaço que o torna possível, e esse espaço só se mantém graças aos gestos criadores que ele mesmo possibilita”.¹⁰⁷

Enquanto gesto, as narrativas extrapolam o pressuposto romântico – o paradigma da “lâmpada”, descrito por Abrams e mote das teorias expressivas – em que a obra é nada mais que a expressão luminosa do indivíduo. Como apontamos a respeito de um prefácio de Wordsworth, mesmo o romantismo não abre mão da preocupação pragmática (afinal, haverá sempre um leitor a quem agradar). Por isso, a despeito da linha reta que iria da expressão até o destinatário,

Deve-se preferir a esse esquema os de dispositivos de comunicação que integrem ao mesmo tempo o autor, o público e o suporte material do texto, que não considerem o gênero invólucro contingente, mas parte da mensagem, que não separem a vida do autor do estatuto do escritor, que não pensem a subjetividade criadora independentemente de sua atividade de escrita. A legitimação da obra não é um tipo de consagração final, improvável, que venha atestar seu valor; ela organiza o conjunto do processo de constituição de obras em função de uma antecipação de seu modo de difusão. Mesmo em seus mais solitários trabalhos, o escritor deve sem cessar situar-se diante das normas da instituição literária.¹⁰⁸

A obra é um enunciado que se lança ao outro, no intercurso da enunciação, onde se instaura o pacto ambíguo. Esse risco de um contrato sinuoso, que não separa “a vida do autor do estatuto do escritor” deve ser assumido por uma leitura que dê conta do apelo que há nas narrativas enquanto discursos que são. Conforme a imagem de Maingueneau, os textos não são mensagens lançadas ao mar em garrafas, à espera de um distante, mas sempre provável, leitor. Contra esse paradigma, baseado na ideia

¹⁰⁶ Maingueneau, 1996, p. 16.

¹⁰⁷ Maingueneau, 2006, p. 54.

¹⁰⁸ Idem, p. 45.

de uma mensagem flutuante concebida sem propósitos ou estratégias, e que guarda sua importância em si mesma, vemos as obras como agentes do tipo de recepção que almejam, antecipando seu “modo de difusão”. Assim, o romance é tanto a história de um eu quanto a especulação em torno das possibilidades de narrá-lo. Não se quer revelar um indivíduo, mas antes chamar atenção para sua inscrição no texto.

Se na ficção encontramos o escritor-personagem – o outro e o mesmo do autor empírico – é porque, ironicamente, a ênfase romântica no eu volta como encenação. O autor não é origem inequívoca do discurso literário nem seu objeto de representação. É uma e outra coisa no jogo de luz e sombra da criação romanesca. Presença furtiva.

As possibilidades da ficção

Até aqui fizemos um itinerário que começou pela descrição, segundo Abrams, das abordagens críticas nos estudos literários, as quais se dividem em quatro coordenadas: mimética, pragmática, expressiva e objetiva. Cada coordenada tem por elemento primordial o universo, o público, o eu e finalmente o objeto artístico em si. A partir destas coordenadas, o teórico estadunidense traçou uma pequena história da crítica, baseando-se na ideia de que, em diversos períodos, houve a preponderância de um ou outro desses elementos para o exercício analítico, a exemplo do romantismo, que encontrou seu centro na ideia de um eu originário da obra de arte.

A preponderância de um, entretanto, não exclui a participação dos outros elementos na análise da obra, uma vez que qualquer manifestação artística não pode prescindir, a princípio, de um sujeito – o autor, anônimo ou não –, que se volta para um público – específico ou indeterminado – por meio de um artefato artístico – material ou imaterial – que de alguma maneira se refere – direta ou indiretamente – a um contexto social. O enfoque de um ou outro tipo de abordagem é motivado por questões históricas e filosóficas que, se não determinam, influenciam na escolha.

Em seguida, pensando nas narrativas do gesto literário, objeto deste estudo, apontamos o retorno do autor (na verdade, uma reincidência) na cena contemporânea, evidente em manifestações artísticas que privilegiam a presença corpórea do artista, no caso da *performance*, ou na confusão entre os registros inventivo e verídico, em narrativas englobadas sob o termo autoficção. Tanto em uma quanto em outra, há uma centralidade na figura do autor empírico, que participa da recepção, seja com sua presença física, no acontecimento performático, seja por meio de sua presença, ainda que fantasmática, marcada pela homonímia entre autor e narrador-personagem.

Na *performance* e na autoficção, há um reiterado interesse pelo eu que se expõe, constituindo seu principal foco de interesse, ainda que de modo diverso da perspectiva romântica padrão. Com Laddaga, vimos que certa performatividade em narrativas recentes reflete a aproximação da literatura aos anseios das artes visuais contemporâneas, que questionam a fronteira rígida entre a representação e o mundo tido por real. Esse esgarçamento é sintomático na autoficção, que se aproxima do autobiográfico sem abrir mão do distanciamento da arte.

Mesmo que as narrativas do gesto literário estejam intimamente ligadas à performatividade autoral – entendida como metáfora – e à divulgada autoficcionalidade, rejeitamos tanto o uso do termo *performance* quanto de autoficção por entendermos que as obras não se adequam às convenções aceitas para o reconhecimento de ambos. Por serem narrativas literárias, em que o aspecto textual jamais é ultrapassado, e por nem sempre haver homonímia entre autor e narrador/personagem, preferimos tratá-las pelo conceito-metáfora de gesto literário, entendendo por gesto o enfoque na medialidade específica da prosa romanesca.

Assim, percebemos que a apresentação do eu se dá através de um pacto ambíguo estabelecido na leitura, entre as expectativas romanesca e autobiográfica. Tal ambiguidade não se depreende da dimensão textual, o que inviabiliza abordagens intrínsecas, mas da pragmática da obra literária entendida como discurso, isto é, que se articula num âmbito elocutório enquanto ato de linguagem.

A interação almejada se presta a um propósito autoindicativo, no sentido de que chama a atenção para os elementos do exercício literário no corpo da ficção. Focadas no universo íntimo do escritor, essas narrativas se abrem como gesto, uma vez que trazem, no intercurso ficcional, a exposição de universos próprios à sua medialidade: as motivações da escrita, os cenários de sua fatura e recepção.

O que chamamos de inclusão dos bastidores não pressupõe, todavia, a concepção tradicional de mimesis que sustentou o “realismo moderno” descrito no início deste capítulo, nos termos de Auerbach. Segundo essa linha, o acontecimento ficcional seria a reprodução de um objeto primeiro, exterior e anterior aos universos da obra. O rechaço a tal concepção, porém, não resulta na completa negação do “exterior”, propugnada pelas críticas imanentistas. Entre um polo e outro, optamos pela posição de Luiz Costa Lima, que recupera o conceito de mimesis distanciando-a da tradição latina da *imitatio*. Para Costa Lima, “na mimesis, o decisivo não é o

trabalho que se execute sobre a semelhança – com algo externo –, mas sim a elaboração da diferença que se alcança sobre os parâmetros da semelhança”.¹⁰⁹

Nas narrativas do gesto literário, o que denominamos por (auto)representação não se dá como memória de um momento anterior à escrita e que foi por ela reproduzido. Ao falarmos de bastidores, entendemos que estes se mostram como encenação desse momento (que jamais pode ser recuperado). Não se trata de reproduzir o real, mas de realizar imaginários pela escrita. Como expressão do imaginário, a ficção não se refere ao real porque antes representa representações sociais, qual seja, representa “os meios pelos quais alocamos significados ao mundo das coisas e dos seres”.¹¹⁰ O teórico brasileiro elabora sua síntese a partir de um artigo da antropologia, *De quelque formes primitives de classification*, de Durkheim e Mauss, em que se conclui que “a representação é produto de classificações”.

O empreendimento mimético na literatura se volta, portanto, para as representações sociais, de maneira que os universos literários não oferecem a realidade empírica, mas um imaginário socialmente compartilhado que constitui os modos de apreensão da vida social e íntima. O teórico brasileiro concorda com o pressuposto de que as ficções literárias promovem seu autodesnudamento, seguindo os posicionamentos de Wolfgang Iser, ainda que não rejeite a mimesis.¹¹¹

Mediante o autodesnudamento, a ficcionalização se converte no modo ideal para que o imaginário se manifeste, fazendo o invisível tornar-se concebível, num processo que não ocorreria se a ficcionalização não direcionasse o imaginário, propiciando as condições necessárias e suficientes para tanto. O próprio imaginário não pode inventar nada. [...] O imaginário precisa portanto de um meio para realizar o que esse mesmo meio pretende que o imaginário faça.¹¹²

A ficcionalização literária como meio de realizar o imaginário difuso, dando-lhe um acabamento de que o resultado será uma “visão” possível. O autodesnudamento, contudo, é característico das ficções literárias, pois estas desvelam seu caráter de construto, o que não ocorre nas ficções da vida política, por exemplo.

¹⁰⁹ Costa Lima, 2010, p. 164.

¹¹⁰ Costa Lima, 1981, p. 212.

¹¹¹ Costa Lima, 2010, p. 163-164: “Para o teórico europeu, o próprio termo ‘mimesis’ desperta uma reação em cadeia, seja a que remete ao que os primeiros românticos escreveram, seja contra o realismo grosseiro que se opunha às obras de vanguarda dos anos 20 e 30, consideradas frutos da decadência burguesa. O Iser que conheci, embora nunca falasse nestes termos, manifestava em seus escritos uma postura contrária à mimesis”.

¹¹² Iser, 1999, p. 73.

Diante disso, e pensando-se nas narrativas do gesto literário, a pergunta seria: que imaginário é representado em suas ficções? Por encenarem o universo íntimo do escritor, a resposta naturalmente é: para os sentidos da atividade literária, romanesca, e o lugar do escritor no mundo contemporâneo. Há, em verdade, uma série de imaginários realizados nessas ficções, todos, porém, ao redor do escritor, da escrita.

* * *

O conto “A mulher-cobra”, incluído na coletânea *A Senhorita Simpson*, de Sérgio Sant’Anna, certamente é um bom exemplo de narrativa do gesto literário. Começa com o narrador se explicando sobre porque entrou na tenda em que iria se apresentar a tal mulher-cobra. A trajetória até ali é contada em traços rápidos de um *road movie*. Perdido no meio da Europa, pega carona com um motociclista que o trouxera desde Dusseldorf. Com a chuva param debaixo de uma árvore, que é atingida por um raio, o que os obriga a tomar novamente a estrada, com pausas aqui e ali para um conhaque e algumas partidas nas *pinball machines*. Em uma bifurcação, o motociclista fica na dúvida entre Paris e Bruxelas. Seguem para Bruxelas, onde finalmente se separam. E é por conta do frio que decide entrar na tenda da mulher-cobra, em algum lugarejo nos arredores de Bruxelas, num decrépito parque de diversões, ou qualquer coisa do tipo, repleto de caipiras falando flamengo.

A narrativa começa com uma explicação, um primeiro aceno ao leitor, que se repete em outros momentos, ora quando chama atenção para o estado de espírito do narrador (“Existe alguém que não se comove nostalgicamente com essas músicas de carrossel?”)¹¹³; ora quando enceta comentários a partir dos lugares e acontecimentos da narrativa, a exemplo da tenda de mafuá em que se apresenta a mulher-cobra, “composta de paisagens e cores impossíveis”. Dentro da tenda, ele afirma que “só existem duas coisas grandiosas saídas do ser humano: a música e a imaginação, a capacidade de criar realidades que não são – mas se tornam – reais”.¹¹⁴

Esse último apelo é crucial, pois sugere uma chave de leitura desejável para a narrativa, e que seria o da ficção, a “capacidade de criar realidades”. Tal intervenção crítica se dá, entretanto, não por uma voz nos arredores da ficção (a do próprio autor, por exemplo, em algum prólogo), e sim pela voz do personagem, sem por isso deixar

¹¹³ Sant’Anna, 1997, p. 373.

¹¹⁴ Idem, p. 374.

de funcionar como enunciado que efetivamente interfere na recepção da obra.¹¹⁵ Em meio à descrição irreal, um tanto onírica do ambiente da tenda, deparamos com a advertência: “Não, não se trata de surrealismo, essa bobagem que pelo menos os franceses tiveram de justificar em manifestos verborrágicos e que depois descambou para uma culpa arrependida na política. Não, tratava-se, ali, de algo aquém da arte”.¹¹⁶

Apesar da irrealidade aparente, somos lembrados de que é uma história realista, no senso corriqueiro do termo. Esse “aquém da arte” implica um além da ficção, pois o narrador se apresenta com o mesmo nome do autor do conto, “Sérgio”, o que faz com que se crie uma zona de contato entre um e outro.

E eis que, nesses quatro cantos, amigos e amigas diversos saíam por alguns instantes do seu paradoxal egocentrismo para pensar em Sérgio Sant’Anna ou mesmo comentarem entre si: “Sérgio Sant’Anna está lá em Bruxelas e transou com uma mulher-cobra. Ora, vejam só, uma mulher-cobra”. Isso faria de mim – para eles e talvez até para mim próprio – uma pessoa existente, pelo menos enquanto durasse o assombro provocado. E desconfio que não apenas eu, mas todos nós, nos sentimos inexistentes. Por isso é que é paradoxal o egocentrismo, no que Galileu estava certo, se é que entendem a relação. Então fabricamos acontecimentos e histórias para podermos narrá-los, uns aos outros, convencendo-nos reciprocamente de que existimos.¹¹⁷

O que a princípio atestaria a narrativa como autoficção, antes promove um elogio da ficcionalização que se espalha para além dos limites do texto, pois vivemos para contar e contamos para existir. Não é sem ambiguidade que se dá o contrato ficcional, pois o que salta aos olhos diante do nome próprio é a confusão almejada entre o lá e o cá da invenção e do testemunho: “Ser testemunha é para mim uma questão de sobrevivência. Essa coisa que me fascina nos acontecimentos, fazendo com que eu, narrando-os, possa sentir-me existente, ao menos por algumas horas, *antes que novas formas iníformes voltem a debater-se dentro de mim (é horrível)*”.¹¹⁸

A motivação, enfim, vem da necessidade primeira de existir narrando-se ao outro, mas também da urgência expressiva, conforme Iser, em dar forma ao informe, direcionando o imaginário para algo reconhecível, e que advém da escrita.

¹¹⁵ Essa questão será melhor desenvolvida no terceiro capítulo.

¹¹⁶ Sant’Anna, 1997, p. 374.

¹¹⁷ Idem, p. 376.

¹¹⁸ Ibidem, p. 378, grifo nosso.

Não por acaso, o narrador, Sérgio Sant’Anna, se refere às cartas que escreveria para os amigos (estamos há alguns anos da era das redes sociais, que propiciam interação instantânea). O conto resulta como uma dessas cartas, pois apela frequentemente ao interlocutor, quando antecipa seus pensamentos ou comentários: “mas quem pensa que os desfechos já estão inevitavelmente escritos talvez se engane. Apenas depois que eles se deram é que nos parecem assim, inevitáveis”.¹¹⁹ Mais que narrar, contar, falar de si, o que está em jogo – e aqui o sentido é justamente esse, o de se colocar em jogo – é a narratividade literária, ficcional, do próprio conto.

Durante a leitura, encontramos as razões que levam ao conto (uma maneira de se fazer existir), as quais só se efetivam quando despertam o interesse do outro (o leitor), por meio de algo que é a obra, apesar de se referir a alguém (o próprio Sant’Anna), ou alguma situação por ele vivida (os eventos todos). A narrativa termina com o assassinato do indiano, espécie de empresário e cafetão da mulher-cobra, a qual o apunhalou durante o espetáculo, enquanto tocava sua flauta para que ela dançasse.

Os fatos parecem acontecer unicamente para o testemunho do narrador, como se o desenlace, senão a própria existência daquele universo farsesco, dependesse dele. De todo modo, é a ambiguidade dessa narrativa, de suas prováveis verdades (ainda que nunca constatáveis), o que a torna interessante. O escritor está presente em sua ficção, mas não é sua origem unívoca. Tampouco os fatos são a motivação primordial e exterior do texto, assim como a pura textualidade, sua espessura, não basta por si. Tendo em conta tudo isso, a narrativa se abre como gesto. Um discurso, literário, que não remete ao momento factual da escrita, mas que, retomando Maingueneau,¹²⁰ mobiliza o espaço que a torna possível. Escrever para inscrever-se.

¹¹⁹ Sant’Anna, 1997, p. 376.

¹²⁰ Maingueneau, 2006, p. 45.

Segundo Capítulo

O eu transfigurado ou: autobiografia e ficção

Não sou eu que descrevo. Eu sou a tela

E oculta mão colora alguém em mim.

Pus a alma no nexo de perdê-la

E o meu princípio floresceu em Fim.

Fernando Pessoa

Alguns flagrantes do eu

No microconto “O imitador de vozes”, de Thomas Bernhard, somos apresentados, entre um tom jocoso e jornalístico, ao personagem do título, um inglês que, mediante pagamento de cachê, imita inúmeras vozes, porém, quando solicitado que imitasse sua própria voz, “ele disse que aquilo não podia fazer”.¹²¹

Jorge Luís Borges, por meio de um narrador com seu nome, decide escrever um fato ocorrido alguns anos antes, de modo que “los otros lo leerán como un cuento y, con los años, lo sera tal vez para mí”.¹²² Assim, a lembrança se apresenta como ficção para que algum dia nela se transforme, o que certamente amenizaria o impacto que o acontecimento lhe causou. O episódio se deu em 1972, às margens do rio Charles, na cidade de Cambridge. Sentado em um banco à beira do rio, Borges se dá conta da presença de alguém ao seu lado, “el otro”, e, após um rápido diálogo, reconhece naquele ele próprio cinquenta anos mais jovem. Na tentativa de saber se se tratava ou não de sonho, entre reminiscências do passado e do futuro, os dois trocaram algumas opiniões sobre literatura, no que “o velho” conclui, cético: “Éramos demasiado distintos y demasiado parecidos. No podíamos engañarnos, lo cual hace difícil el diálogo. Cada uno de los dos era el remedo caricaturesco del otro”.¹²³

Em carta a seu amigo e comparte da revista *Orpheu*, que com seus dois números publicados tornou-se o principal foco do modernismo em Portugal, Mário de Sá-Carneiro afirma que, “depois de composta a poesia, vi que ela era *sincera*, que encerra talvez um canto do meu estado de alma”¹²⁴. O poema em questão é uma de suas composições mais famosas, “Dispersão”, e o destinatário da carta é Fernando Pessoa. O que chama atenção nesse trecho da correspondência é o tom abertamente confessional em meio a descrições de caráter mais técnico sobre a escrita. Sá-Carneiro

¹²¹ Bernhard, 2009, p. 12.

¹²² Borges, 1998, p. 7.

¹²³ Idem, p. 17.

¹²⁴ Sá-Carneiro, 1976, p. 51.

diz que o poema foi escrito “como que automaticamente”, e que algumas quadras “nasceram num estado subconsciente”. Em suma, para o poeta aquela era a mais transparente entre suas composições, afinal por meio dela seria possível ver seu estado de alma, de que os versos são a tradução quase literal, em ritmo e imagens.

Segundo tal premissa, qual é o eu que se revela em “Dispersão”? Nada melhor que a leitura do poema, que começa pela declaração de uma perda: “Perdi-me dentro de mim/ Porque eu era labirinto, E hoje, quando me sinto,/ É com saudades de mim”.¹²⁵ Mais adiante o autodesencontro persiste, mais contundente: “Não sinto o espaço que encerro/ Nem as linhas que projeto:/ Se me olho a um espelho, erro – / Não me acho no que projeto”¹²⁶. Tirando sua beleza do paradoxo, o poeta julga revelar-se no espaço em que está ausente, com saudades de si, alheio de seus contornos, portanto irreconhecível. Estranho em sua intimidade, o sujeito lírico se projeta como sombra, perdido nas curvas de um labirinto, que é (foi) ele próprio: eu dentro de um eu, e ainda assim disperso, espaço em que mora fragmentado.

A dispersão, contudo, acarreta uma busca constante, evidenciada em “Escavação”: “Numa ânsia de ter alguma coisa,/ Divago por mim mesmo a procurar,/ Desço-me todo, em vão, sem nada achar,/ E a minh’alma perdida não repousa”.¹²⁷ A procura de si repercute em outros poemas, algumas vezes em termos evidentes outras menos, sob metáforas e alegorias, mas que indistintamente refletem essa ânsia de unidade em si, algo que se assemelha, em linguagem mais corriqueira, à “paz de espírito”, equivalente ao nirvana budista ou à ataraxia epicurista. Recorremos, pela evidente correlação, à biografia de Sá-Carneiro como suporte à leitura do poema, reconhecendo nele, na expressão do eu que escava sem encontrar-se, o desespero do homem que cometeu suicídio aos 26 anos, em Paris. Sobre o poema, na mesma carta diz ele “parecer uma profecia” – a morte – sua “dispersão total”.

Insulado, o poeta reconhece em si um território insondável, não encontrando dizer o que sente, mas declarando o que não alcança. Mais que extravasar as emoções, supondo-se que estas são retrato doloroso da subjetividade, o poema diz do eu que não se reconhece no que projeta e que desconfia da própria expressão, pois sabe “que

¹²⁵ Sá-Carneiro, 1978, p. 48.

¹²⁶ Idem, p. 49.

¹²⁷ Ibidem, p. 41.

sou o rei de toda essa incoerência,/ Eu próprio turbilhão, anseio por fixá-la/ E giro até partir... Mas tudo me resvala/ Em bruma e sonolência”.¹²⁸

Fernando Pessoa, consciente desse desconforto íntimo ou da impossibilidade do eu enquanto pedra fundamental, pelo menos no sentido usual de tê-lo por instância unitária e incontestada da criação poética, toma caminho diverso ao de Mário de Sá-Carneiro. Se a saída poética e existencial deste foi cotejar a dispersão até o limite do silêncio (o que o levou à morte, silêncio absoluto), Pessoa multiplicou-se, transformando a dispersão em múltiplas vozes possíveis, o que quer dizer: ficcionais. Em prefácio a uma coletânea de textos do próprio Pessoa sobre a questão dos heterônimos, Fernando Cabral Martins e Richard Zenith afirmam que

A heteronímia consiste em experimentar múltiplos modos de construir o sujeito. Cada heterônimo – ou até cada texto – é construção de um sujeito singular. E a leitura passa sempre por essa construção, dado que os textos provêm de vozes diferentes, e é preciso entender cada voz no seu registro.¹²⁹

Experimentalismo que salva, quando recorre à ficção não para criar seres imaginários em narrativa romanesca ou peça teatral, mas para tornar palpáveis as inúmeras configurações originárias de sua dispersão, dando-lhes nome, origem e voz própria. Como quem reconhece na fragmentação não bem a morte do eu (ao menos em sua concepção tradicional), mas a possibilidade de criação avessa à ideia de uma coerência autoral traduzida em estilo e temas recorrentes, instaura-se o que se convencionou chamar “drama em gente”: a encenação, no espaço do eu, de sua difusão. “El otro” que há em cada um, e que haverá de guardar outros e mais outros, numa profusão impensável à propalada unidade autocentrada do sujeito.

O “caso Pessoa” diz bem do paradoxo da subjetividade na expressão literária e que tomamos por exemplo os trechos citados na abertura do capítulo, retirados do espectro sempre incerto em sua divisão entre a modernidade vanguardista e sua posterior crítica pós-moderna. Os exemplos, é bom lembrar, trazem apenas tangencialmente características dos temas tratados nas narrativas que são objeto deste estudo, em que a individualidade do escritor “real” se constrói no jogo de distanciamento e aproximação com o personagem. Assim como os heterônimos,

¹²⁸ Sá-Carneiro, 1978, p. 62.

¹²⁹ Martins; Zenith, 2012, p. 29.

nascem do esgarçamento de si que resulta em outros, com a diferença de que nas narrativas do gesto esse esgarçamento ocorre na prosa romanesca (diferença crucial, como se verá).¹³⁰ Individualidade ficcional parasitária do autor, situado entre a vida e suas possibilidades imaginárias, o escritor-personagem resulta da exploração desse intervalo, lançando em um só gesto sua dispersão e seu reconhecimento:

Começo a conhecer-me. Não existo.
Sou o intervalo entre o que desejo ser e os outros me fizeram,
Ou metade desse intervalo, porque também há vida...
Sou isso, enfim...
Apague a luz, feche a porta e deixe de ter barulhos de chinelos no corredor.

Fique eu no quarto só com o grande sossego de mim mesmo.
É um universo barato.¹³¹

Breve história do espírito

Diante dos flagrantes acima e outros entrecos possíveis na produção literária do século XX, é possível vislumbrar a narrativa comum de um protagonista – o eu – em suas diversas configurações, quando se perfaz a longa história do desencontro que se dá (ou tem se dado desde sempre) no núcleo da subjetividade.

Em que momento (veremos que não foi apenas um) começou essa dispersão, recorrente desde o modernismo, quando no palco da escrita encena-se uma individualidade cindida, seja como lamento, piada, narrativa filosófica ou programa poético? A tentativa de resposta à questão demanda fôlego que ultrapassa nossos propósitos, porém revisar alguns de seus aspectos é imprescindível, pois no centro dos textos está bem ou mal a expressão de uma subjetividade: a do escritor. Evitando-se cair no engano de que a reflexão filosófica corre por fora para depois se incorporar à obra de arte (como se esta fosse alegoria daquela), recorreremos à discussão teórica sobre o sujeito a fim de situá-lo no esforço de compreensão do gesto literário.

E o começo se dá no meio do caminho, quando da articulação que forjaria a modernidade é concebido o *cogito* cartesiano como resposta ao ceticismo. Se tudo pode ser ilusório, pois depende da nossa percepção cambiante e particular do mundo, como obter o verdadeiro conhecimento? Onde alcançar o fundamento a despeito de gênios enganadores a nos fazer acreditar em ilusões? Tomando por princípio o lugar

¹³⁰ Conferir terceiro capítulo.

¹³¹ Pessoa, 1985, p. 117.

da dúvida: o eu que pensa e que tem por incontestável sua faculdade de pensar... e duvidar, Descartes instaura o sujeito como pedra fundamental do empreendimento filosófico: “et remarquant que cette vérité: *je pense, donc je suis*, était si ferme et si assurée, que toutes les plus extravagantes suppositions des sceptiques n’étaient pas capables de l’ébranler, je jugeai que je pouvais la recevoir, sans scrupule, pour le premier principe de la philosophie que je cherchais”.¹³²

O método cartesiano, pela eloquência do texto, é comumente considerado o marco inaugural da filosofia moderna na medida em que demarca uma linha divisória entre as concepções antiga e moderna do pensamento, particularmente no que se refere ao papel da subjetividade racional.¹³³ Em metáfora líquida, Gumbrecht descreve como vindas em “cascatas” as balizas que configuram a modernidade, apresentando-as não a partir de uma linha evolutiva dividida em feixes sucessivos, mas como conceitos surgidos no decurso da história sem que a alusão a um exclua ou elimine os outros, sendo possível a sobreposição e a simultaneidade. Evita-se, assim, a linearidade unívoca em nome do “correr das águas” de um rio caudaloso.

O início da modernidade, a nascente do rio, se dá com a consagração do indivíduo autocentrado, impensável à mentalidade medieval: “em vez de ser uma parte do mundo, o sujeito moderno vê a si mesmo como excêntrico a ele, e, em vez de se definir como uma unidade de espírito e corpo, o sujeito – ao menos o sujeito como observador excêntrico e como produtor de saber – pretende ser puramente individual e do gênero neutro”.¹³⁴ De todo modo, Deus não poderia ser francamente descartado, de maneira que essa concepção “espiritual” de sujeito – mente apartada do corpo – comunga da imaterialidade divina, sendo mesmo o que há de Deus no homem, agraciado pela capacidade racional e analítica de ascensão à verdade, como

¹³² Descartes, 2002, p. 22-23.

¹³³ A propósito das configurações do sujeito na modernidade, trajetória que se inicia com a “Fábula do sujeito solar” no *Discours*, Luiz Costa Lima se questiona tomando por base a argumentação de Descartes: “Contra a insegurança desse mundo escravizado às impressões enganosas dos sentidos, contra essa parafernália de aparências, com que poderei contar senão saber-me verdadeiro em minha constância? E onde tal constância se encontra senão em ser eu ‘une chose qui pense?’” (Lima, 2000, p. 87). Já Ian Watt, ao estabelecer uma relação entre o romance inglês do século XVIII com o método cartesiano afirma: “A grandeza de Descartes reside sobretudo no método, na firme determinação de não aceitar nada passivamente; e seu *Discurso sobre o método* (1637) e suas *Meditações* contribuíram muito para a concepção moderna da busca da verdade como uma questão inteiramente individual, logicamente independente da tradição do pensamento e que tem maior probabilidade de êxito rompendo com essa tradição” (Watt, 2010, p. 13).

¹³⁴ Gumbrecht, 1998, p. 12.

argumenta Descartes na quinta parte do *Discours*.¹³⁵ Esse “observador de primeira ordem”, como o chama Gumbrecht, foi o pressuposto para o desenvolvimento cultural e tecnológico que caracterizou o Renascimento e suas consequências históricas, entre elas a invenção da imprensa e o achamento do continente americano no século XV.

Ainda seguindo a argumentação de Gumbrecht, observamos que o desaguar das outras cascatas não viriam a reafirmar a ideia do sujeito solar, de modo que desde sua fatura há como que uma diluição gradativa de substância. A “modernidade epistemológica”, seu segundo momento, ocorre na virada do século XVIII para o XIX, quando instituiu-se o “observador de segunda ordem”, “incapaz de deixar de se observar ao mesmo tempo em que observa o mundo”.¹³⁶ Essa passagem do sujeito autocentrado para o autorreflexivo é determinante a uma concepção de modernidade menos positiva, em que o indivíduo triunfante, empreendedor, volta um passo e se questionar sobre a natureza do real, ou da apreensão do que se toma por realidade.

Menos que pedra fundamental do conhecimento, o sujeito em sua configuração romântica – consagrado pelo trabalho crítico do primeiro romantismo alemão¹³⁷ – é uma instância cambiante, portanto sensível às posições a partir da qual ele vê e, principalmente, fala. O *lugar* é algo intrínseco e irredutível à sua definição, determinando sua percepção das formas pré-constituídas do mundo.

Se [...] o novo observador, autorreflexivo, sabe que o conteúdo de toda observação depende de sua posição particular (e é claro que a palavra “posição” cobre aqui uma multiplicidade de condições interagentes), fica claro que – pelo menos enquanto for mantido o pressuposto de um “mundo real” existente – cada fenômeno particular pode produzir uma infinidade de percepções, formas de experiências e representações possíveis. Nenhuma dessas múltiplas representações pode jamais pretender ser mais adequada ou epistemologicamente superior a todas as outras. Esse é o problema que Foucault denomina “a crise da representabilidade”.¹³⁸

¹³⁵ Ao final da quinta parte, Descartes argumenta: “Au reste, je me suis ici un peu étendu sur le sujet de l'âme, à cause qu'il est des plus importants; car, après l'erreur de ceux qui nient Dieu, laquelle je pense avoir ci-dessus assez réfutée, il n'y en a point qui éloigne plutôt les esprits faibles du droit chemin de la vertu, que d'imaginer que l'âme des bêtes soit de même nature que la nôtre [...] puis, d'autant qu'on ne voit point d'autres causes qui la détruisent, on est naturellement porté à juger de là qu'elle est immortelle” (p. 34).

¹³⁶ Gumbrecht, 1998, p. 13.

¹³⁷ Costa Lima, 2005. Sobre a concepção estética patente nos fragmentos de Novalis e do grupo de Jena, Costa Lima afirma que “convém [...] revelar a centralidade que se empresta à consciência reflexiva, voltada para a interioridade do eu, tendo o ‘homem’ por conteúdo e meta” (p. 189).

¹³⁸ Gumbrecht, 1998, p. 14.

A referência ao autor de *Les mots e les choses* não é casual, dada a importância do salto empreendido durante a “modernidade epistemológica”, em que o sujeito autorreflexivo surge como alternativa à solução demais engessada do *cogito*.

O que reverberou, porém, da voz desse observador de segunda ordem, autorreflexivo, em meio ao elogio da objetividade que se espalhou na Europa na segunda metade do século XIX? A metáfora de Gumbrecht é particularmente sensível à abordagem desses “recuos”, uma vez que, no bojo das cascatas que constituíram a modernidade, nada se perde no passado e tampouco espera no futuro da marcha irremediável da história (formulação típica da concepção hegeliana do tempo histórico: rio portentoso que deságua nas águas quietas do mar sem contradições).

A diluição gradativa da substância do sujeito solar não significa que tal sujeito tenha submergido desde a nascente da era moderna. Antes há uma disputa tácita de duas perspectivas sobre a construção do conhecimento, ora em tons otimistas, ora pessimistas, a respeito de uma objetividade possível. Na literatura, a escola naturalista da segunda metade do século XIX é fruto dessa recuperação do observador de primeira ordem, portador de uma linguagem pretensamente transparente, pois reveladora do mundo e do outro (e, por isso, capaz de transformá-lo).

Repare: *recuperação* do observador de primeira ordem. O anseio por um olhar impassível retorna inevitavelmente marcado pela guinada romântica, contra a qual se rebela, é certo, porém sem dispersar totalmente a névoa gótica e subjetivista que durante o romantismo obscureceu a desejada transparência entre sujeito e objeto, eu e mundo. Instaurada a “crise de representabilidade”, ou se resiste a suas consequências ou se a explora até o limite suas possibilidades. Do fatalismo imposto pela escolha, surge o alto modernismo como novíssimo fronte da modernidade em cascatas.

Em vez de tentarem (como fez Balzac) preservar a possibilidade de representação, em vez de apontarem para os problemas crescentes com o princípio da representabilidade (a principal preocupação de Flaubert), os surrealistas e os dadaístas, os futuristas e os criacionistas – aos menos em seus manifestos – se tornaram cada vez mais decididos a romper com a função de representação. Aqueles fragmentos de jornais, por exemplo, que Picasso e Braque integram em algumas de suas colagens, não podem representar o que eles já são. São o que são, e, portanto, só podem despertar atenção para a qualidade do material que faz deles o que são – *e para forma de percepção que responde à sua materialidade*.¹³⁹

¹³⁹ Gumbrecht, 1998, p. 19, grifo nosso.

Com as vanguardas, o pensamento sobre arte volta-se definitivamente para a valorização do signo enquanto matéria opaca, fruto de uma poética da não transparência, em que a obra não se refere ao mundo, pois o recusa como realidade anterior e exterior à linguagem. A mimesis é banida devido à sua velha concepção de *imitatio*, ou seja, imitação dos seres e objetos que existem “fora” dos signos que a eles se referem. Por essas razões, “ao escapar da sujeição ao referente e à natureza, o pintor cubista já não visa ao mergulho em uma historieta biográfica – o que seria manter a pintura temática – nem muito menos flagrar algum caos emocional, mas sim constituir *un art de conception*, i. e., estabelecer um princípio construtivista”.¹⁴⁰

É precisamente a ideia de representação – consequência necessária do sujeito autocentrado diante do mundo – o alvo das vanguardas europeias. A mimesis, enquanto conceito proscrito, é o procedimento artístico por excelência de uma metafísica tida por antiquada, pois binária, e que faz do artista um vassalo da realidade aparente, condenado, pois, a criar fantasmas admiráveis.

O elogio dos materiais e da opacidade da obra, pressupõe a declaração de sua liberdade pela destruição das pontes que a transportava à cidade dos homens, destituindo-os dos adereços, retratos e toda expressão “precisa e reveladora” de seus sentimentos. Como proclama Hugo Ball em um dos primeiros manifestos Dadá, de 1916: “Cada coisa tem a sua palavra; pois a palavra própria transformou-se em coisa. Porque é que a árvore não há-de chamar-se plupluch e pluplubach depois da chuva? [...]. A palavra, a palavra, a dor precisamente aí, a palavra, meus senhores, é uma questão pública de suprema importância”.¹⁴¹ A palavra-coisa, enfim, coisificada, alheia ao que dela se espera, como mensageira, e, por isso, fiel à estética iconoclasta.

Mas se o indivíduo não se reconhece (e não reconhece o mundo que habita), o que haveria de encontrar nas obras de arte? Se a princípio o produto da criação artística pressupõe o outro, pois trata-se de um gesto que se dá a ver, qual afinal seu sentido, sua motivação? O embaraço que motiva essas questões surge de um entendimento menos entusiasmado da radicalidade vanguardista. Pode-se mesmo falar que, no último estágio da modernidade, ou pelos menos em sua faceta mais recente, há uma avaliação bastante cética da originalidade, ideia tipicamente romântica e bastante cara aos defensores do alto modernismo. A chamada pós-modernidade é,

¹⁴⁰ Costa Lima, 1986, p. 322.

¹⁴¹ Ball, 1916.

segundo Gumbrecht, uma alternativa ao beco sem saída criado pelas vanguardas, afinal “qual seria o próximo passo, uma vez que já se mostrou o quanto o material linguístico, as pinceladas e as cores são capazes de não representar?”.¹⁴²

Adotamos a imagem da modernidade em cascatas, múltipla e desordenada, por sua pertinência quanto à complexidade de um fenômeno que há séculos se impõe à cultura ocidental, sendo mesmo o que a caracteriza. Não serão discutidos aqui os desdobramentos específicos da tese de Gumbrecht – entre elas a de que a cena pós-moderna recupera aspectos do modernismo que se deu fora dos grandes centros da Europa, como a Espanha, a Itália e as Américas –, para tão-somente destacar alguns pontos do rio caudaloso que tem por nascedouro o sujeito e suas representações.

O que, entretanto, justificaria uma história tão concisa da subjetividade? Sabemos que fazê-lo de modo esquemático é um risco, pela conjunção de aspectos que a ela se relaciona. Subjetividade implica outro conceito até agora negligentemente tratado como um quase-sinônimo, pela óbvia ligação entre os dois: o de autor. O “eu” que se anuncia nas narrativas do gesto se confunde com o escritor empírico, autor (em termos jurídicos, *proprietário*) das obras a serem abordadas neste estudo.

Escrever, portanto, é um gesto autoral, consequência de uma subjetividade pressuposta e exposta, e que tem um responsável. O eu que atua no palco da escrita, o escritor-personagem, é resultado do trabalho de um escritor que assina a obra. Quando devemos aproximá-los ou distingui-los? A pergunta remete à ambiguidade dessas narrativas em que a subjetividade oscila entre o biográfico e o ficcional – autenticação e fingimento. Nesse emaranhado, seguimos o fio de pensadores (além dos escritores) que intentam uma reavaliação da anunciada “morte” do sujeito, imperativo que, uma vez aceito, culmina na negação de qualquer referencialidade aos textos literários.

Tal reavaliação não significa um rechaço às outras perspectivas teóricas, mas sua releitura a partir de referenciais que evitem a canonização dessa morte, pois entendemos que o sumiço do sujeito abre espaço “à entrada em cena de outro centro, não menos arbitrário, o do intérprete, posto em lugar do sujeito supostamente morto”.¹⁴³ Afinal, a própria refutação da obra como resultado de uma intenção autoral unívoca sustenta-se em aparato interpretativo robusto e certo, discurso de uma racionalidade que empodera um novo protagonista: o crítico de arte.

Nosso empenho vem a reboque dos trabalhos teóricos que buscam recuperar o

¹⁴² Gumbrecht, 1998, p. 25.

¹⁴³ Costa Lima, 2010, p. 305.

sujeito *na obra*, preservando-o sob uma perspectiva menos imperial, ou solar. Trata-se antes de um sujeito “fraturado”, para usar a expressão que Costa Lima emprega em *Mímesis: desafio ao pensamento*. Nesse livro eminentemente teórico, empreende-se uma leitura à contrapelo da história da subjetividade, de modo a apontar suas fraturas – certamente menos nítidas – desde sua precipitação com o *cogito* cartesiano:

Ainda pois que o conhecimento moderno parta da determinação de uma certeza inequívoca, exaltadora do *cogito*, o espírito e sua capacidade de cálculo, nele não é menos saliente a determinação da partilha entre o ser perfeito, Deus, de que o puro *cogito* busca se aproximar, e o imperfeito, o falível humano. Portanto, mesmo em seu momento inicial e glorioso, o elogio do sujeito supunha sua partição interna.¹⁴⁴

O funeral do sujeito se deu com o cadáver da concepção puramente solar, e não com aquela que predizia já na gestação “a partição interna”, sua imperfeição. É importante observar que Costa Lima não aponta a coexistência histórica de dois tipos de sujeito: um solar, outro fraturado. Seu trabalho sequer supõe essa divisão, podendo-se afirmar que, para ele, o eu desde sempre foi uma instância difusa, apesar dos esforços em se neutralizar tal dispersão. Trazendo pontos de contato com os argumentos de Gumbrecht, o crítico brasileiro radicaliza sua revisão da modernidade a fim de criar uma terceira via às teorias pós-estruturalistas, que rejeitam a noção de sujeito, e aos estudos culturais, em que as obras figuram como expressões referendadas pela demanda simbólica de grupos sociais, especialmente os que se encontram à margem das práticas discursivas prestigiadas (entre elas a literatura).

Depois de um século de contestação da metafísica e seus pressupostos – o sujeito e a representação –, a defesa de uma subjetividade fraturada convém para que se preserve os produtos artísticos como resultados de uma vivência, a despeito de se acreditar que a representação dessa vivência seja cristalina, janela aberta para o que diante dela se apresente ao olhar. Afinal, como Nietzsche e seus seguidores vêm proclamando sistematicamente, é o núcleo duro da verdade o que se desmanchou, pois “as verdades são ilusões das quais se esquecem que o são, metáforas que se tornaram gastas e sem força sensível, moedas que perderam sua efígie e agora só entram em consideração como metal, não mais como moedas”.¹⁴⁵

Ainda que não seja senhor da verdade (sua ou sobre o mundo), há um eu que

¹⁴⁴ Costa Lima, 2000, p. 90.

¹⁴⁵ Nietzsche, 1983, p. 48.

se mostra nas obras e que solicita atenção. Como inscrição textual de uma individualidade, nas narrativas do gesto o escritor-personagem empreende uma encenação que, se não recupera uma cena primeira, original, à qual se vincula enquanto “imitação”, ao menos *diz de uma condição*. Não se trata de desvelar, reconhecer sob a máscara o homem tal e qual, de quem teremos um retrato descrito.

Nesses textos, escrever não é uma solução, instrumento eficaz de superação das contradições, mas *o* problema, sintoma incontestado da fratura. Neles se esgarça a linguagem para que a literatura resulte como gesto, fazendo-se da escrita o palco por excelência das contradições. Não à toa o narrador de *O naufrago*, de Thomas Bernhard, afirma que “começar a escrever é o que há de mais difícil”.¹⁴⁶

Quem sou eu? (Sérgio Sant’Anna)

Adorno afirma que, no romance moderno, a questão da perspectiva tornou-se visceral, não mais um problema, algo a ser “disfarçado” pela boa técnica narrativa, de maneira que o narrador desapareça e sobressaia a coisa narrada. Depois que a linguagem ocupou o centro das questões filosóficas, contar uma história é antes de tudo um “contar” que se mostra, em que o narrador não é um meio pelo qual se conhece as paisagens e os seres da ficção, mas a condição necessária e de que depende a coisa narrada. Quem narra antes narra a si próprio. O realismo, portanto, resta como inimigo natural de uma reflexão que “é uma tomada de partido contra a mentira da representação, e na verdade contra o próprio narrador, que busca, como um atento comentador dos acontecimentos, corrigir sua inevitável perspectiva”.¹⁴⁷

A mentira da representação corresponde à quarta parede do palco italiano. Mais que reconhecer a contragosto sua existência, promover o desaparecimento dessa parede, segundo Adorno, devolveria à arte “aquele caráter de brincadeira elevada que ela possuía antes de se meter a representar, com a ingenuidade da não-ingenuidade, a aparência como algo rigorosamente verdadeiro”.¹⁴⁸ Nada se revela pela linguagem, pois a linguagem é o próprio acontecimento estético. Esses argumentos revalidam alguns preceitos da alta modernidade, entre eles o rechaço à representação, como se a razão de ser do trabalho artístico estivesse *aquém* da linguagem e a fruição das obras dependesse inteiramente daquilo que se encontra “atrás” da palavra.

¹⁴⁶ Bernhard, 2006, p. 63.

¹⁴⁷ Adorno, 2003, p. 60.

¹⁴⁸ Idem, p.61.

Ao mantemos a ideia de representação pelos motivos antes esboçados e por outros que se seguirão, o fazemos pelo entendimento de que o sujeito existe, mas encontra-se fraturado. Se ele não controla suas representações, não quer dizer que a obra se transformou num “em si” absoluto, silêncio a ser preenchido pela sabedoria do intérprete-professor. Algo dos contextos de sua produção permanecem inscritos no texto, e o rastro da escrita é a ainda um rastro autoral. Se tal rastro, contudo, não revela o autor, ao menos indica uma presença, que, por sua vez, se relaciona com o eu empírico que assina a obra, mas não se resume a ele, assim como não se resume ao momento e aos índices do mundo que se utilizou para a composição.

A obra carrega elementos do real experienciado, sem os quais não seria possível seu reconhecimento enquanto artefato humano. O que lhe confere estatuto de arte, porém, é o que excede o vivido, e as formas possíveis desse excedente dependem sempre de quem o recebe. Representação não como imitação, mas como efeito.

O ato de leitura crítica implica a recolha de sinais e marcas que, *sem recuperar o real*, como implicitamente se afirma na concepção antiga de *mímesis*, o indiciam. O real assim não é nem o que se põe diante de mim e exige uma linguagem que o torne transparente, nem tampouco o que se embaralha em uma cadeia deslizante de significantes, i. e., de promessas de sentido, sempre autodestruídas. O real é isso e é aquilo; algo que está aí e algo que se constrói. Por isso a *mímesis* não é uma adequação – uma *imitatio* – mas um processo que, independente do real, contudo contrai, absorve, deforma as formas como o real historicamente aparece para o autor e o leitor. A representação-efeito, desdobrada pela leitura, leva pois em conta não só como se lê mas as fraturas que constituem aquele que lê. Dito mais precisamente: o sujeito fraturado e a classificação social da sociedade e do grupo a que pertence.¹⁴⁹

No trecho citado, Costa Lima sintetiza o projeto que se orienta pelo questionamento de duas vias consagradas à leitura da obra literária: de um lado, a crítica de pendor sociológico, que procura no texto o reflexo discursivo das disputas no campo social; de outro, o elogio da imanência, que se traduz na negação de qualquer referência e de um sujeito estável, emissor e responsável pela expressão.

Assim, a obra literária não se exila da cidade dos homens nem é escrava de suas formas, podendo mesmo acrescentar-lhe algo. Se a representação é “efeito”, entende-se que autor e leitor participam de horizontes de expectativa e classificações sociais a partir das quais se constitui a “diferença” da obra – seu desvio inventivo –,

¹⁴⁹ Costa Lima, 2000, p. 398.

seja no momento da concepção, seja da leitura. Entre um e outro faz-se o sentido que é sempre (re)construído, a depender das circunstâncias, pois não está preso a referentes fixos ou intenções autorais unívocas, a-históricas. A fratura é essa fimbria por onde o sujeito “atua de acordo com diversas e discrepantes escalas de valor”.¹⁵⁰

Fraturado, porque não garante um sentido estável, o sujeito emerge da escrita como índice. Devido a isso, falamos aqui em autorrepresentação: escrita de si que não é a recuperação de um eu empírico, mas que com ele se relaciona. Ao referir-se à literatura enquanto gesto, aponta-se para a representação na ficção de uma prática socialmente reconhecida e central na dinâmica do campo literário: a do escritor... de ficção. No ensaio antes citado de Adorno, ele afirma que, além do palco, a cena apresentada conduz o leitor aos bastidores e à casa das máquinas¹⁵¹. Levando adiante sua proposição, acreditamos que nas literaturas do gesto literário *o bastidor é o palco*. Nessas narrativas a escrita do eu é um problema sem que, entretanto, se recorra ao silêncio. Declara-se uma insuficiência, a quase ausência desse que se inscreve no texto, porém sem abrir mão de si. Subjetividade que não antecede a escrita, mas que nela se instaura, sempre à espera de um olhar que a *reconheça*.

Um bom exemplo desse eu que existe pela escrita (como seu agente e resultado) está em “Breve história do espírito”, de Sérgio Sant’Anna. O narrador, um crítico *free lancer*, veste-se para um teste, uma redação, por meio do qual uma seita evangélica selecionará “redatores para folhetos de difusão religiosa”. Na paramentação (ele veste um terno emprestado, “ao mesmo tempo curto e largo”), conta com a ajuda de sua companheira, Rosinha, grávida de cinco meses e, por isso mesmo, motivo da busca pelo emprego. No caminho do apartamento para o elevador, ela o acompanha e, antes da porta se fechar, lhe diz: “Vê se controla o estilo, bem”.¹⁵²

Assim, em meio a uma narrativa trivial, algo que se conta por que se conta, anuncia-se a natureza do que é contado. Narrado em primeira pessoa, a indicação nos alerta de que o que se conta é produto de um estilo, de uma dicção específica que interfere na matéria narrada. Um narrador-escritor, enfim, um eu declaradamente inventivo/inventado. Logo nas primeiras linhas, pensando no que leu na revista feminina em que Rosinha colabora, conclui: “Enquanto a fantasia se prestava a devaneios substitutivos, a imaginação permitia criar realidades em forma de obras,

¹⁵⁰ Costa Lima, 2010, p. 298.

¹⁵¹ Adorno, 2003, p. 61.

¹⁵² Sant’Anna, 1997, p. 504.

como fazem os artistas. E eu não me considerava, primordialmente, um artista?”¹⁵³

Eis o desnudamento da ficção como elemento constitutivo do pacto com o leitor. Não se trata exatamente da suspensão voluntária da descrença, que valida o relato a despeito de sua irrealidade, a fim de se entregar por alguns instantes à fantasia, mas, pelo contrário, a afirmação da escrita em seu caráter construtivo.

Em “Breve história do espírito”, as indicações pontuais desse caráter construtivo da narrativa nos colocam em seus bastidores, a casa das máquinas do texto. Na entrada do edifício em que será realizado o teste, deparamo-nos com uma descrição: “O prédio era sombrio; o elevador, rangente; o cabineiro, decrépito. Bem, talvez não fossem tanto assim e podia tratar-se, antes, de uma força de expressão, uma melancolia congênita, uma ambientação subjetiva. Em suma, uma questão de estilo”.¹⁵⁴ Uma vez acusado o perigo do estilo, tenta-se inutilmente neutralizá-lo, pois há sempre um estilo inscrito na linguagem (a neutralidade é impossível).

Ensaando no texto aquilo que há de mais caro à técnica realista – a descrição – o narrador entrega a farsa anunciando os lugares comuns do que escreve. O estilo deforma, uma vez que é expressão de um olhar que se pronuncia sobre os objetos. Por isso, “é legítimo pensar-se em um segundo sentido de representação, a representação-efeito, provocada não por uma cena referencial mas pela *expressão* da cena em alguém [...]. Pela representação-efeito, o olho se torna uma modalidade de tato”.¹⁵⁵

Como de praxe nas narrativas do escritor carioca, não há a pretensão de se representar um real pré-existente, pelo contrário, insinua-se a intenção de rechaçá-lo para que avulte o caráter mediado de toda representação, restando ao menos a tentativa de sua recuperação plena. Consequentemente, o eu que narra prescinde de “profundidade humana”, apresentando-se também ele como artefato discursivo. Enunciando-se, o eu não é, como poderia ser com os objetos descritos, algo anterior e que se revela na obra, depois. Enquanto resultado do seu gesto, o escritor está sempre incompleto do espaço da escrita – como um fantasma de si – realizando-se somente na “materialidade quase carnal” das palavras.

A redação que servirá de teste aos candidatos traz a pergunta fundamental: “Quem sou eu?”. Em cinquenta minutos eles deveriam respondê-la, o que ao narrador causa vertigem, “aquela vertigem sobre o papel em branco, onde se podia inscrever

¹⁵³ Sant’Anna, 1997, p. 503.

¹⁵⁴ Idem, p. 507.

¹⁵⁵ Costa Lima, 2000, p. 24, grifo do autor.

tudo, à qual eu já ouvira referirem-se, em entrevistas, os grandes escritores. Talvez fosse a minha grande oportunidade”.¹⁵⁶ Declarada a vertigem, a terceira parte da narrativa é a redação propriamente, ou sua inserção no espaço da narrativa. Texto dentro do texto. Tal dobra fica bem marcada tanto pela subdivisão em capítulo quanto pela fonte, menor que a da narrativa “primeira”. Espécie de citação que instaura, no espaço da escrita, dois momentos, e que se relacionam a duas vozes: uma que narra os eventos que culminaram no momento da redação; outra que, na redação, tenta definir-se, buscando ali sua unidade, o recorte mais coerente e capaz de transmitir ao examinador uma boa noção da essência do candidato: quem é ele?

A busca pela expressão que indicasse o essencial do narrador, em vez de o enquadrar, estabelecendo-se uma sequência de fatos que respondessem objetivamente à questão, estimula a divagação infinita. Não se prestando à determinação do eu, a escrita antes acarreta sua dispersão, o que se dá pelo encanto às possibilidades materiais e semânticas do signo: “as palavras, para as quais revelo, às vezes, uma aptidão até perigosa, pois seduzido pelo encadeamento sintático e melódico dos vocábulos, além da imaginação, posso ser transportado por eles, ao invés de conduzi-los, a paragens cada vez mais distantes do núcleo que desejo atingir”.¹⁵⁷

Com o afastamento do núcleo duro que seria o eu – a subjetividade pura e indissociável, o sujeito autocentrado cartesiano – deflagra-se a fragmentação que é um dos motes da alta modernidade. Muito se falou, desde o projeto modernista, do apagamento do sujeito no bojo da criação literária. Blanchot, um de seus principais defensores, afirma que “o escritor é então aquele que escreve para morrer e é aquele que recebe o seu poder de escrever de uma relação antecipada com a morte”.¹⁵⁸

Boa parte do pensamento teórico do século XX seguiu essa trilha, retirando as obras de sob a sombra fúnebre do autor. Parece claro, no entanto, que sua declarada morte foi banalizada por leituras precipitadas das correntes francesas, a ponto do próprio Foucault pedir que se contivesse as lágrimas. Em sua famosa conferência sobre o tema proferida em 1969, ele esclarece que a autoria é uma categoria comum a alguns textos, especialmente os literários, e que, menos que exterminá-lo, “trata-se de

¹⁵⁶ Sant’Anna, 1997, p. 510.

¹⁵⁷ Idem, p. 511.

¹⁵⁸ Blanchot, 2011, p. 96.

retirar ao sujeito (ou ao seu substituto) o papel de fundamento originário e de o analisar como uma função variável e complexa do discurso”.¹⁵⁹

O narrador de “Breve história do espírito”, à medida em que é conduzido pelas palavras ao invés de conduzi-las, afasta-se do que *a priori* desejaria alcançar se fosse senhor de si e da boa técnica literária... Na ficção do eu, cumpre-se o propósito de Foucault, uma vez que o sujeito perdeu seu papel de “fundamento originário”, podendo-se concluir que ele é, também, originado pelo discurso que fomenta. Enquanto narrativa que lança o gesto de instaurar uma subjetividade, em “Breve história do espírito” faz-se com que, no mesmo instante, se reconheça os problemas dessa empreitada, pois o núcleo que se deseja atingir é precário, não servindo mais de porto seguro tanto à construção do conhecimento de si, quanto do mundo.

O problema da subjetividade se configura em bases (ou mesmo pela falta delas) bem diversas daquelas que caracterizam o romance de formação romântico, o *bildungsroman*, em que a dualidade herói-mundo é garantida pela suposição de uma subjetividade íntegra, o que garante o confronto com um entorno a que deve afirmar-se. Discorrendo sobre *Wilhelm Meister*, obra paradigmática do gênero, Lukács diz que “o personagem central torna-se problemático [...] precisamente no fato de querer realizar, de algum modo, o âmago de sua interioridade no mundo”.¹⁶⁰

O problema originário do romance de formação não advém de um eu impreciso, constantemente em formação durante o acontecimento da escrita, mas um que, desde sempre pronto, tem o desafio de impor sua individualidade. Não é, conforme o receituário pós-estruturalista, a morte no princípio; nem o sujeito fraturado, defendido aqui, mas aquele em sua concepção fundadora, ainda que revisitado pela coloração emocional do romantismo: o “fundamento originário” a que se refere Foucault. O título, “Breve história do espírito”, é certamente irônico, mas destina-se bem a uma narrativa que é trivial e complexa, na medida em que fala de um eu, sua história que se faz conhecer no instante em que se dilui pelo gesto de tentar contá-la. O que resta, afinal de contas? Acreditamos que não só um texto-coisa, coisificado, significante eternamente escorregadio a se disseminar anônimo, apartado dos corpos, exilado das paisagens. Ao fim da redação – o teste a que se submeteu para o emprego – o narrador vislumbra alguns momentos que pudessem representá-lo, sem contudo pretender, pela narrativa, “realizar o âmago de sua interioridade”.

¹⁵⁹ Foucault, 2006, p. 70.

¹⁶⁰ Lukács, 2000, p. 142.

Um dia, em minha mais tenra infância, vi o Cristo iluminar-se [...] Penso, assim, que foi a fixação da imagem granítica do Cristo, uma das primeiras que a memória alcança, que tornou possível separar a minha pessoa de um todo muito mais vasto, aglutinado na presença Dele.

Inaugurava-se aí o meu “eu”, na medida em que ele, este “eu”, como posso vê-lo agora, começava a desconfiar de sua insignificância, seu desamparo, sua solidão.

Submergindo, porém, ainda mais fundo no tempo, creio poder sintonizar num momento ligeiramente anterior a este “eu” e ouvir cantarem melancolicamente as cigarras, como é habitual no horário. Subitamente, uma delas interrompe o seu cântico (termo mais solene e apropriado à ocasião) e cai da árvore onde pousara, com o ventre estourado, aberto para o vazio.¹⁶¹

As imagens indicam alguns eus que se descortinam em cada rememoração, que, por sua vez, insinuam algo sobre quem escreve e que certamente é um outro diverso daqueles que, durante a redação, carregam seu nome e características, apesar de distantes no tempo. A tentativa de responder à pergunta “Quem sou eu?” multiplica a individualidade pela escrita da memória íntima. A inauguração do eu a partir da visão do Cristo e a consciência de que é separado Dele, se indica uma origem, fonte da qual proviria tudo que conforma e conformará o eu, na verdade, marca já a cisão, pois esse primeiro eu é concebido no ato da escrita como um outro, um personagem. Sequer a epifania inaugural, um tanto piegas, diante do Cristo, mantém sua aura de princípio, pois em seguida surge outra (fluxo que só se interrompe pelo término dos cinquenta minutos destinados ao teste): a da morte de uma cigarra “com o ventre estourado, aberto para o vazio”.

Aberto está o indivíduo que narra, afinal, nos termos de Luiz Costa Lima, “a arte irrealiza, sim, a unidade do sujeito. Mas a irrealiza para mostrar o sujeito como exposto às suas fraturas”.¹⁶² Na arte literária, a escrita se apresenta como rastro que não remete a um sujeito uno, a ser afiançado pelas palavras, contudo apresenta as implicações de um gesto lançado no mundo, que dele participa e requer atenção.

Dois romances (Miguel Sanches Neto)

Se a autorreferência pode ser considerada uma das características do texto literário, sua incidência será mais ou menos acentuada no decorrer de gerações e

¹⁶¹ Sant’Anna, 1997, p. 516.

¹⁶² Costa Lima, 2000, p. 161.

modismos estéticos (para além e aquém de qualquer “estilo de época”). Evitando simplificar ou esquematizar a complexidade de tudo o que é humano ou produto do humano, pretende-se apontar, ressalvadas as inúmeras nuances, duas atitudes no que se refere à relação entre a ficção e o chamado real, instância que teima em se colocar como referência e que assim legitimaria as paisagens ficcionais. No ato da escrita, ora se busca a transparência do texto, dando-se a ver o que há por detrás das palavras, ora se declara a porosidade da escrita, enquanto construção que é, parcial e por isso mesmo “honesta”. A paisagem enquanto tal em contraposição à paisagem percebida – e narrada – por um eu que é a própria condição cambiante de sua existência (uma existência literária, realizada na condição de texto).

Essa polarização é bastante difundida desde dias pós-estruturalistas, com vitórias frequentes do texto poroso, da escritura, nos termos de Jacques Derrida¹⁶³, sobre qualquer pretensão metafísica de uma verdade estável e substancial, indiferente às impurezas da linguagem e que existiria fora dela, podendo ser alcançada... No campo literário contemporâneo, mais especificamente nas obras romanescas, a dualidade teve, em seus extremos, duas facetas: documentos literários ou pastiches auto-irônicos. Atuando no limite do “possível” – a terceira via entre o real e o imaginário – o romance se realiza explorando a ambiguidade dessas esferas, e não tentado anulá-la. É por essa via sinuosa que seguem *Chove sobre minha infância* e *Chá das cinco com o vampiro*, de Miguel Sanches Neto.

Crítico literário bastante atuante na imprensa, o escritor paranaense estreou na literatura em 2000 com o romance autobiográfico *Chove sobre a minha infância*. Ainda que tendo publicado obras em outros gêneros, entre coletâneas de contos e poesia, além de composições menos atreladas a sua biografia, esta sempre teve um papel central na produção romanesca do autor, o que do ponto de vista da recepção é reforçado pelo relativo sucesso da estreia (*Chove...* foi premiado e o colocou entre os nomes destacados da literatura nacional desde então). O aparato autobiográfico em torno do autor é ainda reforçado pelas crônicas, gênero em que aborda frequentemente sua relação com os livros, a escrita e as relações literárias de maneira geral.

Numa dicção própria do romance de formação – em que Sanches narra sua infância no interior do Paraná em meio a uma família de agricultores, cujo padrasto é hostil ao seu interesse pelas letras – *Chove...* encontra em *Chá das cinco...* uma

¹⁶³ Derrida (2002) afirma que “escrever é saber que aquilo que ainda não está produzido na letra não tem outra residência [...] O sentido deve esperar ser dito ou escrito para se habitar a si próprio” (p. 24).

continuação, embora as obras guardem sua autonomia e atuem a partir de diferentes pactos com o leitor, como se verá adiante. Nessa última, de constituição mais francamente ficcional, o protagonista Beto Nunes narra de modo intercalado a adolescência na pequena Peabiru e sua posterior entrada na vida intelectual de Curitiba, onde passa a fazer parte do restrito círculo de amigos do escritor Geraldo Trentini. É nesse período que Beto se firma como crítico literário e lança seu livro de estreia, não por acaso um romance autobiográfico sobre a infância.

Entre a autobiografia e a invenção, no limite dessas instâncias, o discurso ficcional afirma e nega o real, admitindo que as paisagens não podem ser plenamente refletidas ou recuperadas, porém sem tampouco abrir mão do que delas é irremediável: aquilo que *realmente* foi vivido para ser contado. É nesse espaço de sombra entre memória e ficção que perambulam os narradores de Sanches.

As duas obras se entrelaçam no intercuro da vida de “fato” e a vida enquanto matéria-prima para a prática literária (de que os romances são resultado), pois trazem como protagonista o escritor e seus dilemas. Da infância e formação do leitor no interior do Paraná até a legitimação em Curitiba como crítico e escritor estreante, os narradores se utilizam em cada romance de diferentes estratégias para contar o eu e o outro. A escrita da memória é o fio condutor desse percurso, uma tentativa de recuperação do vivido que se mostra sempre insuficiente, uma vez que o vivido é irre recuperável e sua escrita uma reinvenção mais ou menos atrelada ao passado: “A lembrança permanece, latente, daí eu tentar dar-lhe espessura de linguagem”.¹⁶⁴

Contudo, se a escrita da memória é algo compreendido como problemático pelos narradores, a diferença entre os romances está na natureza do pacto estabelecido entre autor e leitor. Ao afirmar que se trata de uma continuação, estamos, na verdade, lançando uma hipótese que não é declarada nas narrativas e tampouco no paratexto dos livros. Em se tratando de obras autônomas, *Chove...* guarda um caráter mais autobiográfico (apesar da denominação “romance” na capa e folha de rosto do livro), reforçado pelo uso de fotografias e o nome comum entre narrador e autor; ao passo que em *Chá das cinco...* o autor se utiliza de nomes ficcionais, estabelecendo, assim, um contrato forçosamente romanesco com o leitor. Como bem afirma Lejeune,

É, portanto, em relação ao *nome próprio* que devem ser situados os problemas da autobiografia. Nos textos impressos, a enunciação fica inteiramente a cargo de uma pessoa que costuma colocar seu

¹⁶⁴ Sanches Neto, 2000, p. 10.

nome na capa do livro e na folha de rosto, acima ou abaixo do título. É nesse nome que se resume toda a existência do que chamamos de *autor*: única marca no texto de uma realidade extratextual indubitável, remetendo a uma pessoa real, que solicita, dessa forma, que lhe seja, em última instância, atribuída a responsabilidade da enunciação de todo o texto escrito.¹⁶⁵

Levando-se ao pé da letra a assertiva de Lejeune, não seria possível falar em uma ligação entre as obras, afinal o protagonista do segundo romance não se identifica com o autor, não carrega seu nome, tratando-se antes de uma obra de ficção, em que os personagens não têm relação direta com as pessoas do “mundo real”. A escrita da memória, em *Chá das cinco...*, não seria a recuperação textual das lembranças de um indivíduo histórico, porém criação literária mais ou menos identificada com elementos do universo de Sanches e da cena literária curitibana. O personagem Beto Nunes, protagonista e narrador, se identifica com o autor, mas não *é* ele. Enquanto obra literária, “o resultado é um romance corajoso sobre a solidão total do escritor”, como se lê na contracapa do livro. Qualquer escritor, não o autor.

A especificidade da narrativa ficcional, desde a máxima de Aristóteles, está em que ela se volta para aquilo que pode vir a ser, e não para aquilo que foi,¹⁶⁶ daí sua vocação universalizante, porque não restrita aos casos particulares. Esse é talvez o maior elogio da ficção ainda hoje: a capacidade de síntese transmitida por uma história exemplar¹⁶⁷. Ao enfraquecer os indícios biográficos em *Chove...*, Sanches parece querer descolar *Chá das cinco...* de sua pessoa, dando uma dimensão mais universal sobre o gesto literário e a “solidão total do escritor”. No entanto, para além dessa busca por (e na) ficção, o resultado é a ambiguidade entre o autobiográfico e a invenção: a escrita da memória do autor e/ou do narrador ficcional.

A mudança de estratégia narrativa entre um e outro romance cria uma instabilidade quanto à recepção das obras, pois se não é possível falar em pacto autobiográfico no sentido estrito, tampouco se pode conceber o pacto romanesco sem fissuras. Tal instabilidade, muito utilizada na produção contemporânea, leva o leitor “a ler os romances não apenas como *ficções* remetendo a uma verdade da ‘natureza

¹⁶⁵ Lejeune, 2008, p. 23.

¹⁶⁶ Aristóteles, 2003.

¹⁶⁷ Gallegher, 2009. Ao tratar da “descoberta” da ficção na *novel*/inglesa da segunda metade do século XVIII, a teórica americana se refere à necessidade dos escritores se afastarem da referência, de modo que “o narrador tem a intenção de reinvidicar maior humanidade e maiores ambições para esta nova forma, a qual pode tratar, em geral ou em particular, de uma classe inteira de pessoas exatamente porque nela os nomes próprios não se referem, de modo específico, a indivíduo algum” (p. 636).

humana', mas também como *fantasmas* reveladores de um indivíduo”¹⁶⁸. Esse pacto intermediário, “fantasmático”, conforme a nomenclatura de Lejeune, cria uma tensão que afeta a leitura das obras na medida em que não se sabe em qual gênero literário elas se encaixam, definindo assim o que se pode esperar delas afinal.¹⁶⁹

Mas quais as motivações para essa instabilidade almejada? Talvez uma das características recorrentes desse jogo de espelhos seja a diluição das fronteiras entre ficção e outras modalidades discursivas mais atreladas ao real, caso da autobiografia, da história. Nas narrativas do eu, há diferentes tributos a serem pagos ora quando esse eu remete a um autor de carne e osso ora quando a um indivíduo ficcional. O problema é ainda mais complexo quanto ao *outro*, ou seja, quanto ao gesto de narrar alguém que existe e, no caso de *Chá das cinco...*, trata-se de personalidade pública. Tanto é assim que Trevisan respondeu publicamente à sua representação ficcional em poema satírico onde acusa Sanches, entre outros adjetivos, de “hiena papuda” e “araponga louca”. Na tentativa de dar visibilidade à polêmica, além de responder às críticas, o autor fez um blog onde é possível acompanhar as discussões em torno do entrevero gerado pelo romance (<http://chadascincocomovampiro.blogspot.com/>).

Afora o travo cômico de a polêmica remeter ao universo estreito e excessivamente vaidoso encontrado no romance, tal recepção, por isso mesmo, remete ao campo literário contemporâneo em que está inserido, ao menos naquilo que ele tem de autofágico, onde o gesto literário é o tema e o escritor protagonista voluntário. Entre contar-se e contar o outro, o advento desse discurso limítrofe redime as semelhanças incômodas sob o véu da invenção, ao mesmo tempo em que aguça o interesse do leitor, seduzindo-o pelo que possa haver de transparente, “revelador” nas narrativas, como se o gesto literário se mostrasse não enquanto escrita porosa, construto, mas vitrine através da qual pudéssemos ver a intimidade do vampiro.

Então o vampiro gosta de ser fotografado, tudo pode ser mesmo pura pose ou um jogo publicitário? Era um novo escritor que eu estava descobrindo? Impossível definir uma pessoa? Todas as biografias seriam arbitrarias? Geraldo queria e não queria ser fotografado? Eu não podia afirmar nada sobre isso, devia apenas

¹⁶⁸ Lejeune, 2008, p. 43, grifos do autor.

¹⁶⁹ Maingueneau, 1996. Em sua proposta de uma pragmática para o discurso literário, o linguista francês observa que “as leis do discurso são portanto moduladas: sabendo diante de qual gênero está, o público estrutura suas expectativas de acordo com ele” (p. 140). Quando o gênero está em um “entre-lugar”, caso do romance biográfico, entendemos que a recepção é constantemente tensionada.

contar esses pequenos incidentes, desvelando as contradições que lhe concediam uma estatura instável.¹⁷⁰

O vampiro, a princípio esquivo, avesso a qualquer exposição, posa para a fotografia. Talvez algo além de sua literatura interesse, ou, dito de outra forma, a literatura seja indissociável dele, como uma extensão de seu corpo. A conclusão a que se chega, contudo, é que tão ingênuo quanto buscar na literatura um espelho do real, é desvincular o texto da vida, lendo tudo somente como literatura. Conforme a lenda, os vampiros não refletem no espelho, mas podem ser fotografados.

Memória, ficção e vida literária

A memória, ou a tentativa de fixá-la pela escrita, é um gesto comum aos dois romances, pois os narradores estão debruçados sobre o passado quando o transforma em substrato para a escrita, pela escrita. Como afirma Miguel em *Chove...*, “esta não é uma obra de memórias, apenas de retalhos, alguns falsificados pela recordação e pela fantasia”.¹⁷¹ Há, portanto, uma confusão de fronteiras entre escrever a memória, no sentido de registrar os fatos, e ficcionalizá-la. A ambiguidade – a via de mão dupla transitada entre o romanesco e o autobiográfico – acaba por indicar o caráter problemático das lembranças do indivíduo enquanto instância confiável, pois lembrar, por si só, não significa a recuperação plena de eventos passados.

A respeito dessa imprecisão da memória, Freud atentou para o que ele definiu como “lembranças encobridoras”, ou seja, lembranças menos importantes que substituem outras mais relevantes na formação do indivíduo, e que são na maioria das vezes desagradáveis ou traumáticas.¹⁷² Sem querermos entrar em uma discussão psicanalítica, o interesse é destacar o caráter escorregadio de toda rememoração, ao menos no que nela possa haver de recalque, brechas ou mesmo invenção. A escrita a partir de material tão instável faz-se ainda mais volúvel, pois, na linguagem, a lembrança não se revela, mas se materializa enquanto fato da linguagem.

Nos romances em questão, aponta-se para as dificuldades e implicações do gesto literário. Entretanto, para além dessa visada circunstancial, instaura-se nas entrelinhas uma discussão sobre o discurso ficcional como elemento que constitui a memória dos indivíduos. Quando o narrador-escritor conta suas lembranças, nunca se

¹⁷⁰ Sanches Neto, 2010, p. 101.

¹⁷¹ Sanches Neto, 2000, p. 17.

¹⁷² Freud, 1976.

sabe ao certo (e logo não interessa saber) onde terminam os fatos vividos, onde começa a invenção. Ao transitar por essa via de mão dupla, o escritor expõe as possibilidades e os limites da escrita quando aponta o que é próprio à ficção, instância que é influenciada mas que também transfigura o biográfico.

Na configuração do “espaço biográfico”,¹⁷³ o sujeito emerge como produto da narrativa, constituindo-se por meio dela ao mesmo tempo que a constitui, transitando em paisagens ficcionais onde se inclui como ser imaginário, ainda que ancorado no eu “factual”. Para Lejeune, “essa zona ‘mista’ é muito frequentada, muito viva e sem dúvida, como todos os locais de mestiçagem, muito propícia à criação”.¹⁷⁴

Assim como cada romance estabelece um pacto diferente com seu leitor, os narradores se armam de procedimentos e motivações diversos para a escrita da memória. Em *Chove...*, esse lá e cá entre memória e ficção a princípio parece mais sutil. O nome do narrador (idêntico ao do autor), além do uso de fotografias de seu acervo pessoal, em que é possível ver os principais personagens da narrativa, leva a crer que se está diante de uma típica autobiografia, ou relato de memórias. Entretanto, além de na capa e folha de rosto do livro constar a denominação “romance”, na orelha lê-se uma carta da editora (a verdadeira editora da obra) que elogia os originais, definindo-os como um “romance de formação de primeiríssima”.

O arquitexto entra no bojo da ambiguidade almejada. A orelha é quase um capítulo do romance. Um adendo que participa da narrativa, como se, depois da luta pela palavra, o protagonista (porque não dizer, o herói) finalmente encontrasse o merecido reconhecimento de uma profissional balizada do ramo editorial que publicaria seu livro, sua bela história. Eis a redenção tão esperada... e real!

Diante dessas pistas e desvios, acreditar ou não na jornada do pequeno Miguel que cruza as páginas lutando contra as expectativas de seu meio para afirmar a vocação literária? Seria ele, afinal, um personagem de ficção que simboliza o desafio do letramento no Brasil rural, não tendo nada a ver com quem assina o livro? Independentemente da crença estabelecida, os elementos narrativos usados para a escrita da memória encontram sua justificativa no silêncio iletrado do meio social de

¹⁷³ Arfuch, 2010. Embora a professora argentina rechasse a ideia de “pacto”, base da abordagem do gênero autobiográfico de Lejeune – argumentando em favor de uma instância mais aberta, portanto menos contratual, “jurídica”, e que se refira a instâncias subjetivas mais volúveis – mantém-se aqui o conceito de pacto por conta de posteriores revisões do teórico francês sobre sua própria terminologia, compreendendo-a como uma das possíveis estratégias discursivas do/no texto, o que enfraquece a crítica de Arfuch de que a ideia de pacto pressupõe um sujeito-autor essencialista.

¹⁷⁴ Lejeune, 2008, p. 108.

origem do narrador: “E se um leitor estiver se perguntando para que ele escreveu tudo isso? Onde o sentido?, já tem aqui a resposta. Para contentar a minha mãe. E também para acabar um pouco com o longo silêncio vivido por minha família”.¹⁷⁵

A escrita pereniza a lembrança, por mais imprecisa que ela pareça. Ficcionalizada (de uma forma ou de outra ela sempre é), a memória constitui uma imagem do passado que resiste pela palavra: “Estou no limite. Isto também justifica o livrinho. Deixo aqui não a minha história, mas uma história. Caso venha a morrer jovem como meu pai, não transferirei este legado de silêncio a ninguém”.¹⁷⁶

O uso de fotografias como elemento que dialoga com a narrativa de *Chove...* contribui para essa necessidade de registro. Recurso razoavelmente utilizado em alguns romances recentes, as fotografias estabelecem uma tensão com o texto na medida em que disputam o imaginário do leitor sobre aquilo que se narra. No caso de um romance tão atrelado à biografia do autor como esse, as imagens, entendidas como reais, nos dão aquilo que vínhamos construído pela leitura, o que confere um peso mais documental à recepção da obra. Segundo Barthes, “na imagem, o objeto se entrega em bloco e a vista está *certa* disso – ao contrário do texto e de outras percepções que me dão o objeto de uma maneira vaga, discutível, e assim me incitam a desconfiar do que julgo ver”.¹⁷⁷

Não podemos esquecer, é bom lembrar, a denominação “romance” ao livro de Sanches. Se as fotografias assomam incontestáveis enquanto registros do autor e sua família, o arranjo dessas mesmas fotos com as legendas e o texto em si formam um conjunto ainda ambíguo. Se na fotografia “o objeto se entrega em bloco e a vista está *certa* disso”, com o texto as imagens das pessoas ganham uma dimensão mais ampla do que a memória individual do autor, tornando-as personagens de uma ficção.

Em *Chá das cinco...* o tema central é a vida literária. O espaço específico de Curitiba vem a calhar como alegoria das rodinhas de escritores nos cenários urbanos. Os projetos, vaidades, círculos e tudo o que esteja em torno dos textos – ou seja, dos romances, contos, poesias e o que mais possa ser escrito – apresenta-se como a véspera do gesto literário que, por vezes, repercute mais que seus produtos. Seguindo sempre a fórmula do romance de formação, como em *Chove...*, o narrador conta sua adolescência e finalmente a vida adulta em Curitiba, onde se descortina a narrativa

¹⁷⁵ Sanches Neto, 2000, p. 240.

¹⁷⁶ Idem, p. 241.

¹⁷⁷ Barthes, 1984, p. 157.

sob a sombra de Geraldo Trentini. O circuito completo da formação do escritor-narrador Beto Nunes se fecha no momento em que este se afasta da influência de Trentini, afirmando a personalidade literária pela liberação de seu estilo:

A presença de Geraldo Trentini em minha literatura tinha um efeito paralizante. Neste tipo de relação, o perigo é o da morte do interlocutor, transformado em mero discípulo. A história literária está cheia de exemplos de personalidades fortes que sufocaram aqueles que viveram à sombra de uma produção maior. Era isso que estava acontecendo comigo. Ele estava me transmitindo sua doença. Os vínculos da amizade tinham desencadeado uma produção literária aproximativa.¹⁷⁸

Há um debate ético em *Chá das cinco...* sobre a apropriação da memória do outro na esfera romanesca: o que convém ou não à ficção? Se a criação literária, mesmo a de viés fantástico, finca seu pé na semelhança com o mundo – seu reconhecimento – o que do real deve ser omitido quando de sua transfiguração (seja ela mais ou menos afeita a esse real)? A famosa frase de Trevisan, de que “o escritor é um monstro moral”, serve de mote à narrativa pois a polêmica em torno do romance está em se ficcionalizar a memória de um eu que (d)escreve outro.

Diferentemente de *Chove...*, onde a motivação do resgate escrito da memória está no silêncio imputado a alguns pelo analfabetismo, em *Chá das cinco...* a ficcionalização se volta para uma roda de letrados muito ciosos de sua imagem, e que geralmente são os sujeitos da criação literária, não objeto. As metáforas de “monstro moral” e “vampiro”, portanto, são coerentes ao papel do escritor expresso no romance: monstro moral por não guardar qualquer empecilho ético para a livre criação artística; e vampiro por sugar as histórias dos outros e as transformar em literatura, estilizando-as a sua maneira. Referindo-se aos contatos que alimentam seu repertório de casos, especialmente uma amiga analista, o narrador elucida o procedimento criativo de Trentini: “Geraldo depende totalmente desses fornecedores de histórias. Janice lhe passa os casos mais curiosos do consultório, logo transformados em contos curtos, tendendo para o anedótico”.¹⁷⁹

Vida e literatura são instâncias que se confrontam em toda a narrativa, pois é no limite, ou no esgarçamento desse limite, que está o cerne da polêmica sobre o romance: o lado de lá e o de cá da criação literária. Havendo a tensão entre o

¹⁷⁸ Sanches Neto, 2010, p. 125.

¹⁷⁹ Idem, p. 56.

romanesco e formas discursivas como a autobiografia e a crítica, o critério de *verdade* entra como um problema no decorrer da leitura de *Chá das cinco...*, na medida em que a “suspensão da descrença” deve ser abolida ou levada às últimas consequências. A construção narrativa, literária, enquanto encenação ficcional da memória, admite para si – justamente por essa ambiguidade – a liberdade inventiva própria do escritor, que com seu gesto abafa os silêncios, delinea as imprecisões, preenche os buracos.

Você acha que um dente podre é um problema fácil de ser resolvido. Vai ao dentista, toma uma anestesia e logo ele extrai os pedaços da presa deteriorada. Depois a raiz. Você sai do consultório com uma sensação de limpeza, a boca adormecida, mas quando passa a anestesia, sente dor e se acostuma a enfiar a língua no buraco deixado em sua arcada dentária. Esse buraco se chama memória. Alguns tentam fechá-lo com uma prótese. É o que eu buscava com minhas fugas. Uma prótese.¹⁸⁰

A prótese é uma boa metáfora para o que advém do gesto literário: uma farsa contaminada pelo real e que o sustenta. É interessante pensar, por essa imagem, os discursos que rememoram algo ou alguém como uma presença postiça que substitui uma ausência. Presentificar o ausente, “amar o perdido”, para citar Drummond, é uma atitude cujos resultados são sempre insatisfatórios; daí a precariedade irremediável dessa presença, sua insuficiência autodeclarada. Se a escrita da memória é uma prótese necessária, às vezes bastante convincente, não significa que “a linguagem é, por natureza, ficcional”.¹⁸¹ Essa afirmação, temperada pelo tom intempestivo da polêmica, é própria do ensaísmo barthesiano em fins da década de 60 e início de 70 do século XX, quando a prática teórica se apresentava como possibilidade de superação de um humanismo elitista e reiterador de si.

No entanto, o entendimento da linguagem como ficção a destitui de sua dimensão pragmática, como se o texto se resumisse a um jogo sem consequências sociais. Se a linguagem não revela o ser das coisas, designando-as simplesmente, como vitrines do real, não significa que algo além dela não exista. A linguagem está em tudo, mas não transforma tudo em linguagem. Repensar a mimesis é, pois, ir além do material, do signo, ou, em termos mais precisos, ir além da metalinguagem. Ao se falar, aqui, em representação ou autorrepresentação, pretende-se “diminuir o divórcio

¹⁸⁰ Sanches Neto, 2000, p. 161.

¹⁸¹ Barthes, 1984, p. 129.

com o mundo, acentuado com a tradição da negatividade, a que pertencem a poesia pós-mallarmiana e a pintura não figurativa”.¹⁸²

O que se chama de gesto literário – a encenação da escrita no espaço do romance – tem nas duas obras de Miguel Sanches seu caso “público”, em que o narrador-escritor, ao contar sua formação e escrutinar seu mestre e o meio que o circunda, escancara as portas dos fundos da criação literária e deixa à mostra os percalços do ofício. Expondo os bastidores da escrita, a ficção se espalha pelas margens do real e a memória se ilumina como um meio que sugere o indivíduo sem autenticar-lhe a existência. Outra vez, o texto se abre como espetáculo:

As representações são estas múltiplas molduras em que nos encaixamos sem nos determos [...] O teatro do mundo, pois, quase deixa de ser uma metáfora; realiza-se mesmo onde não haja ideia de teatro, pois seu espaço se inicia antes de haver um lugar reservado para as encenações. A diferença, por conseguinte, entre o teatro anônimo cujo palco é o mundo e a sala de espetáculos, está em que no primeiro representamos sem saber e no segundo não sabemos o que representamos.¹⁸³

Representar ficcionalmente não significa reflexo ou espelhamento do mundo, mas a maneira pela qual o indivíduo nele se constitui como sujeito e assim se coloca. Nos dois romances de Sanches, o real se confunde com o ficcional, pois ambos são entendidos como representações. A ideia do “teatro do mundo” subjaz em toda a narrativa como para dizer que a existência “factual” também se constitui de ficção, sem contudo apresentar-se como tal. Os papéis representados no texto assemelham-se aos que se representam na vida. O texto é uma extensão da vida, não sua imitação.

Em cena, o escritor encena

Representação, encenação, gesto, espetáculo. A recorrência a essas palavras reitera a presença do teatro nos textos lidos, ou pelo menos a compreensão da dinâmica desses textos passa pela terminologia do teatro. Tendo por base a ideia de gesto, é quase impossível não expandi-la em suas possibilidades cênicas (afinal, o gesto, na arte, é uma atitude cênica). Não se tratando de obras dramáticas, o uso desses termos para sua interpretação advém de algo que motiva as narrativas do gesto literário: o mostrar-se. Uma cena evoca bem esse gesto e se relaciona diretamente à

¹⁸² Costa Lima, 2000, p. 21.

¹⁸³ Costa Lima, 1981, p. 221.

dinâmica das obras em questão. Logo no início de *Antígona*, de Sófocles, tendo por fundo o palácio real, a protagonista confia à irmã Ismene o plano de enterrar Polinices. As duas haviam saído de dentro do palácio, pois Antígona quer que somente Ismene, e ninguém mais, ouça o que ela tem a dizer. O diálogo secreto, portanto, não será compartilhado entre os que habitam a ficção, mas se abre para o público, instalado à frente e apto a ouvi-lo. No jogo cênico da tragédia, o ato de esconder transmuta-se em seu contrário. Esconder é mostrar-se.¹⁸⁴

A literatura do gesto, que tem o gesto como seu mote, não é simplesmente a apresentação de um gestuário específico no espaço da ficção. Falar em gesto literário é falar sim de uma encenação (o que envolve gestos de fato) no interlúdio ficcional, porém sem a necessária participação do corpo, ou seja, o gesto em seu sentido literal, mecânico. No romance, a encenação se dá na escrita, naquilo tudo que ela engloba: narrador, personagens, ambientes etc. Ao se perfazer na escrita, o gesto literário mostra-se quando deveria esconder. Cada vez que se fala em encenação, recorre-se ao seu sentido metafórico, pois não há montagem teatral, nem se quer vislumbrar uma.

O espetáculo da escrita é silencioso, pois se dá no recato da leitura, em suas infinitas possibilidades. Ainda assim, as sugestões teóricas, apontamentos e sugestões cênicas servem muito bem à compreensão desse gesto inscrito no texto. Uma instrução de Brecht para os atores sobre a nova técnica de representar no teatro épico é esclarecedora: “É condição necessária para se produzir o efeito de distanciamento que, em tudo o que o ator mostre ao público, seja nítido o gesto de mostrar”.¹⁸⁵

O distanciamento quanto ao personagem é uma das prerrogativas do ator, pois a entrega desenfreada ao universo da ficção não interessa. Nada mais impróprio do que um espectador como Quixote. Com a queda da quarta parede, o público não pode ser ignorado e o ator sabe (e quer que o público saiba) que está se exibindo, mesmo que em cena a atitude seja de esconder-se. A peça não transcorre em um mundo paralelo e desconectado do auditório. Compartilhando o mesmo espaço, ainda que em instâncias diferentes, atores e público olham-se frontalmente. Antígona, ou quem a interpreta, não está alheia aos que, ávidos, partilham de seu segredo com Ismene. Tais

¹⁸⁴ Agradeço ao professor Fernando Muniz a sugestão desse paradoxo durante uma leitura em sala de aula da tragédia de Sófocles.

¹⁸⁵ Brecht, 2005, p. 104.

concepções, claro, não pertencem ao tempo das tragédias, e sim ao século das vanguardas, quando se vai “à arte precisamente porque se a reconhece como farsa”.¹⁸⁶

A linguagem do teatro é muito sugestiva à abordagem das narrativas do gesto literário, mas perigosa também, pelos equívocos que a comparação intersemiótica pode acarretar. Um deles é transferir sem adaptações a técnica do ator no palco para o narrador romanesco. Esse narrador, personagem que traz a máscara do autor “real”, encena gestos que caracterizam seu ofício, porém o que se tem por gesto, repetimos, é maior que seus movimentos, uma vez que os abarca. Gesto é o texto e o que, no texto, se representa pela ficção, artefato linguístico que mostra quando esconde, iluminando-se como abertura (encenada) dos bastidores da prática literária.

Por isso, entre o lá e o cá do discurso ficcional, no seu limiar, a construção do personagem atrelado à figura do autor ganha força pela ambiguidade. A leitura dos romances de Sanches explicita bem isso: um esconder-se que é mostrar sem autenticar. O sujeito que se dá a ver nesse limiar não pretende indicar outro que lhe seja originário, nem tampouco se constitui como voz imanente ao texto, desgarrado de tudo que lhe é contextual. O que há de biográfico resta como força contra a qual o texto deve armar o distanciamento sem, contudo, deflagrar a extinção do autor! Há algo que sugere um dizer vital, voz por debaixo dos escombros da narrativa, perceptível no conjunto de temas recorrentes: a obsessão pela mãe, o pai ausente, o padrasto repressor, a literatura como salvação de uma vida provinciana e pobre, mas que não é garantia de felicidade. Mas quem diz isso? Certamente não é o Miguel Sanches Neto, e sim o que dele reverbera, consubstanciando-se na palavra.

No conto “Então você quer ser escritor?”, o narrador, um escritor que ministra oficinas literárias, sentencia: “O elemento biográfico (a mãe costureira) entra em meus livros como móvel de um mundo perdido. Mas acaba sempre lido literalmente, o que faz com que minha literatura seja mais autobiográfica do que de fato é”.¹⁸⁷ O trecho carrega os índices do jogo, e que depende da participação do leitor: (1) o elemento biográfico existe, podendo mesmo ser medido em graus (mais ou menos biográfico); (2) o narrador espera uma leitura de seus livros que busque minimizar o peso de qualquer traço biográfico; (3) o biográfico é trazido de “um mundo perdido”, servindo apenas como artefato secundário à ficção, esta sim livre de toda ressalva.

“Ler literalmente” é submeter os livros à substância da vida, vinculando o

¹⁸⁶ Ortega y Gasset, 2005, p.76.

¹⁸⁷ Sanches Neto, 2011, p. 214.

texto aos fatos vivenciados, quando o que se deseja é o reconhecimento de que é a ficção quem dá as cartas, e que a escrita é o único elemento tangível (ao menos naquilo que possa haver de tangível na escritura). Mais uma vez, lembramos Barthes:

A sua vida já não é a origem das suas fábulas, mas uma fábula concorrente com a obra; há uma reversão da obra sobre a vida (e não mais o contrário); é a obra de Proust, de Genet, que permite ler a vida deles como um texto: a palavra “bio-grafia” readquire um sentido forte, etimológico; e, ao mesmo tempo, a sinceridade da enunciação, verdadeira “cruz” da moral literária, torna-se um falso problema: também o *eu* que escreve o texto nunca é mais do que um *eu* de papel.¹⁸⁸

Para o crítico francês, o autor volta ao texto a título de convidado, como um dos personagens. Sim, não há como negar que o autor é hoje menos do que foi, quando a ele era reputada a chave interpretativa da obra, seu significado último. Para muitos, ele foi destituído de toda autoridade, restando como coadjuvante do próprio gesto criador. Desconfiamos, porém, que essa solução é tão fácil quanto a anterior, ainda que resulte de uma revisão indispensável da ideia cristalizada de sujeito.

Ver o autor como apenas um convidado do texto é fechar os olhos para seu lugar privilegiado no imaginário do leitor (qualquer leitor, não só o “sofisticado”, capaz de dirimir o elemento biográfico). É certo que a vida não enforma a narrativa, sendo antes esta que dá sentido ao fluxo indeterminado da vida; no entanto, a vida e o autor que se engendram no texto carregam irremediavelmente a marca do mundo extratexto. O “móvel de um mundo perdido” que é toda rememoração, e que, por isso, sugere um referente, se não determina a leitura do livro, também não deixa de situá-lo nas paisagens sociais, sejam elas do contexto imediato de sua criação, sejam dos horizontes de expectativa que venha a encontrar nos olhos de possíveis leitores.

A encenação ficcional da subjetividade nos romances de Sanches tem por base a matriz realista, ao menos no que toca aos procedimentos formais da técnica narrativa. A epígrafe de *Chove...*, do escritor português Helder Macedo, é esclarecedora: “Este romance não é sobre mim, mas a partir de mim”. No jogo de luz e sombra da mimesis, o biográfico e o ficcional se interpenetram de maneira que, se não estamos legitimados a asseverar que o narrador é o escritor, podemos, pelo

¹⁸⁸ Barthes, 2004, p. 72 (Grifo do autor).

menos, reconhecer nesse personagem que é e não é Miguel Sanches Neto uma perspectiva *a partir* da qual é possível conhecer os eventos e os outros personagens.

É bem essa a estratégia, por exemplo, do *roman à clef*, o qual vale por si, enquanto obra autônoma, mas que tem como um de seus elementos a decifração, ou seja, mais que a fruição, o reconhecimento é algo que participa da leitura. Os escritores protagonistas dos dois romances de Sanches, ao não coincidirem com o escritor que os assina, encenam uma coerência no decorrer das narrativas, inclusive *entre* elas. Pode-se concluir, sempre pela metáfora teatral, que a máscara não muda. É a voz sob os escombros a que nos referimos: ponto de apoio em que o leitor se fia para percorrer os caminhos da fábula. Espécie de Virgílio a nos acompanhar pelos círculos do inferno, passando pelo purgatório até o paraíso, destino da redenção.

Na cena inicial de *Chove...*, o protagonista se vê com três anos, quando está na varanda de sua casa, sozinho, observando a chuva e colando figurinhas de decalque na parede. Por meio dessa imagem o narrador estabelece com aquele que foi um laço com quem agora é. Afinal, colando as figurinhas, ele julga estar tentando se comunicar, mas com quem? Imbuído da motivação primordial de quem escreve, o garoto registra uma mensagem, longínqua na memória, que poderia ser para um amigo, seus parentes, os vizinhos, mas que na verdade se dirige ao “adulto que a criança se tornaria. Ela queria falar comigo, por isso a imagem me ficou tão nítida na lembrança”.¹⁸⁹ Como duplo do eu que se encontra, a imagem emerge do passado, pois “a sensação de abandono me punha a escrever nas paredes, naufrago do tempo lutando para estabelecer contatos”.¹⁹⁰ Ao fim, o gesto da criança como que profetiza o do adulto, e ambos se unem no livro, lugar de consagração do eu pela escrita.

Narrar a dispersão (João Gilberto Noll)

Nas narrativas do escritor gaúcho João Gilberto Noll, se os elementos biográficos estão também presentes em sua produção romanesca, o procedimento de constituição do eu é bem diverso do de Sanches. Noll estreou na literatura em 1980, com a coletânea de contos *O cega e a bailarina*, com o que se consolidou, vindo a publicar regularmente desde então principalmente romances, muitos deles premiados ou finalistas de concursos prestigiados. Apresentando algumas pequenas variações formais ao longo de sua carreira, a prosa de Noll é bastante característica,

¹⁸⁹ Sanches Neto, 2000, p. 10.

¹⁹⁰ Idem.

especialmente na produção das últimas duas décadas, quando entrou em cena (na cena de seus romances) o “personagem crônico” a que costuma se referir em entrevistas.

Caminhante compulsivo pelas ruas de Porto Alegre (o que, segundo ele, é fruto de recomendação médica), Noll parece ter transferido esse hábito ao seu personagem, no entanto sem o prosaísmo do passeio saudável. Errante, o sujeito de suas narrativas existe como força motriz transfiguradora, pois em suas andanças nada do que vê e narra é nítido, constatável. As cenas se sucedem como em delírio, pesadelo entrecortado por sensações e feixes de outras cenas, num mosaico em que não cabe as noções usuais de tempo e espaço. Em certo sentido, o encadeamento de cortes na narrativa mais se assemelha às soluções técnicas do cinema do que do teatro.

Mesmo assim, a encenação continua presente nesses planos-sequência vertiginosos, em que o eu concebe-se como objeto de sua própria fabulação. O narrador de *Harmada*, um ex-ator, diz para alguém que encontra ao acaso:

– Olha, vou te confessar um troço, é a primeira vez, depois de muitos anos, que confesso isto: eu fui artista de teatro, conhece teatro?, pois é, eu fui um artista, um ator de teatro. E, de lá para cá, desde que abandonei ou fui abandonado pela profissão, não sei, desde então já não consigo mais fazer qualquer outra coisa, não é que não tenha tentado, tentei, mas já não tento mais, vou te explicar por quê: tudo aquilo que eu faço é como se estivesse representando, entende?, se pego uma pedra aqui e a levo até lá me dá um negócio por dentro, como se fosse trilhões de vezes mais pesado carregar esta mentira de carregar a pedra do que a própria pedra, não sei se você me entende, mas o caso é grave, acredite. Peguemos qualquer outra situação, não fiquemos só na pedra. Eu e você aqui sabe?, tudo isto que estou a te falar, não acredite em nada, é uma repelente mentira, eu não sou de confiança, não, não acredite em mim.¹⁹¹

“Como se estivesse representando”, o personagem crônico de Noll alardeia sua aptidão à farsa, para que assim, de uma vez por todas, faça-se o pacto com o leitor, de modo que não haja dúvidas sobre a natureza do território em que está se aventurando. Não se trata mais do jogo entre autenticação e invenção dos romances de Sanches, onde o narrador é forjado pela coerência intradieética. Em Noll, o pacto depende de se aceitar ou não o salto no escuro de uma narrativa que é antes pulsão inventiva do que narração propriamente. Onde o narrador não é ponto de apoio em que se possa fiar, porque não há como se fiar em quem se confessa mentiroso.

¹⁹¹ Noll, 2003b, p. 24.

O ritmo monocórdio ao mesmo tempo que alucinante das imagens arroladas (o que se destaca com as leituras públicas do autor) indicam esse sujeito volúvel que representa a todo momento, ex-ator que não deixa (ou não consegue parar) de atuar. Uma vez que o palco se espalhou indefinidamente, perdendo as margens, não lhe resta outra possibilidade existencial que a reinvenção infindável de si. Não raro esse perder-se na fantasia toca os limites da sanidade, daí que os protagonistas vivem às voltas com a loucura, quando não imersos na condição do louco: a percepção apartada do que se espera de seu comportamento, da regularidade que rege as condutas e os eventos. O narrador de *O quieto animal da esquina*, ao se dar conta de que sua percepção do tempo não condiz com a linearidade cronológica, se pergunta “com uma onda de arrepio passando pelo couro cabeludo: porque meu atraso diante dessa duração? De qualquer forma, se eu tentasse sanar o atraso, se virasse a memória do avesso para reconstruir este tempo, quem iria avalizar a minha perícia?”.¹⁹²

O estereótipo do *outsider*, envolto em cenários cambiantes, sensitivos e às vezes soturnos remete à estética decadentista do final do século XIX, a qual por sua vez reverberava o *spleen* romântico.¹⁹³ Não por acaso o manifesto simbolista de Jean Moréas, publicado no *Le Figaro* de 18 de setembro de 1886, escancara a filiação.

A concepção do romance simbólico é polimorfa: por vezes uma personagem única se move nos meios deformados por suas alucinações, seu temperamento: nessa deformação aloja-se o único *real*. Os seres de gestos mecânicos, de silhuetas enubladas, se movem em torno da personagem única: não são senão pretextos dele para sensações e conjecturas. Ele mesmo é uma máscara trágica ou um palhaço, de uma humanidade às vezes perfeita, se bem que racional.¹⁹⁴

As características propugnadas para a prosa simbolista – a busca do indizível, do que repousa no inconsciente e é sugerido nas “correspondências” a que Baudelaire se refere em seu famoso poema – a aproxima da lírica pela expressão do mundo através da perspectiva “deformadora” do eu, conforme as palavras de Moréas. Não à toa as inovações das vanguardas tiveram seu germe no simbolismo, quer pela preocupação formal, quando explora a opacidade da linguagem, quer pela concepção

¹⁹² Noll, 2003c, p. 61.

¹⁹³ Helena, 2010. em seu livro, a professora identifica tais características da narrativa de Noll no capítulo intitulado “Sobre literatura e afeto: apontamentos”.

¹⁹⁴ Moréas, 1983, p. 65, grifo do autor.

de sujeito destituído de sua centralidade, sendo produto e produtor da expressão (o que, no fim das contas, também remonta à opacidade da linguagem).

O narrador de *O quieto animal da esquina* perambula às voltas com a escrita de um poema cujo título é o mesmo do romance. Apenas dois versos são conhecidos, entretanto somos informados de que o texto trata de “uma despedida, e nessa despedida explodia um ódio que dilacerava tudo – a cortina rasgada, farelos na parede, sangue na lapela”.¹⁹⁵ Caminhante em uma floresta de símbolos, o personagem de Noll recorre à palavra para alcançar um sentido que desconfia latente e que motiva a busca. No gesto da escrita, porém, em vez de se reatar os laços de um eu fragmentado, “náufrago do tempo”, encena-se sua dispersão.

De espelhos e fantasias

A analogia da arte como espelho é a mais recorrente desde Platão. A apreciação de artefatos artísticos se dá pelo princípio da similitude, do reconhecimento. Arte é espelhamento que é representação. Claro que isso faz parte de um entendimento anterior à decantada autonomia da arte. Pode-se dizer que na busca de tal autonomia, se não se estilhaçou o espelho, deformou-se tanto sua nitidez refletora que as imagens como que se desgarraram dos referentes.

Esse estranhamento, porém, é controverso, a ponto de Borges suspeitar nisso um perigo iminente. Em *O livro dos seres imaginários* diz-se de uma lenda em que depois da guerra entre os habitantes do mundo dos homens e do mundo dos espelhos, estes caíram e foram submetidos pelas artes mágicas do Imperador Amarelo à “tarefa de repetir, como em um sonho, todos os atos dos homens. Privou-os de sua força e de sua figura e reduziu-os a meros reflexos servis”. As formas do espelho, entretanto, “romperão com as barreiras de vidro ou de metal e dessa vez não serão vencidas”.¹⁹⁶

A revanche das formas especulares figura na narrativa de Borges como eterna ameaça, mas na história da arte, marcadamente depois da “desumanização” modernista, ela foi festejada, como se os habitantes do mundo dos homens por conta própria libertassem os animais dos espelhos. O que ocorre, contudo, é que o espelho permanece como possibilidade às artes, assim como a ideia de representação.

Sem tomar por filisteu o apego à arte representativa, a recorrência ao espelho sempre foi uma metáfora fértil às especulações acerca da relação entre arte e vida.

¹⁹⁵ Noll, 2003c, p. 38.

¹⁹⁶ Borges, 2000, p. 22-23.

Tendo em vista a virada crítica estabelecida durante o romantismo em relação aos períodos clássico e neoclássico, Abrams descreve os usos da analogia especular na crítica literária quando o artista, de artífice que antes apontava o espelho para o mundo, passou a apontá-lo para si, no que a obra torna-se expressão de seus estados de alma. Daí resultou a difusão da crítica biográfica, em que, “para o bem ou para o mal, o amplo uso da literatura como um indicador – o mais confiável indicador – da personalidade foi produto da orientação estética característica do século XIX”.¹⁹⁷

Ainda que tratada de maneira mais problematizada, a expressão artística continua sendo “expressão singular”, e o autor é ainda aquele que com sua assinatura se “revela” na obra, seja pela coerência do estilo (ou no que do estilo é desvio), seja pela escolha dos temas, bastando observar os textos de curadorias ou as orelhas de livro. O parâmetro crítico romântico perdura como forma primordial de compreensão da arte, tendo-se revisado somente alguns de seus pressupostos. Pode-se mesmo supor que os termos dramáticos com que parte da crítica do século XX alardeou a morte do autor e o fim da representação são ecos de um romantismo originário, transformador e... personalista, afinal, desde o *Sturm und Drang* a profusão dos “grandes críticos” é tão vertiginosa quanto a dos grandes escritores. Se a linguagem entrou em cena, recitando seu monólogo infinito, quem dirige o espetáculo? Uma vez liberados os animais dos espelhos, o que será a vida sem reflexo, sem reconhecimento? Aqui vale lembrar a máxima de Compagnon, para quem “línguas diferentes nuançam diferentemente as cores, mas é sempre o mesmo arco-íris que todas recortam”.¹⁹⁸

A ficção ganha força porque se relaciona com contextos de criação e de recepção, sem o quê tudo é simulacro. O sentido da expressão e da fruição artísticas está em que existem paisagens sociais comuns que são experienciadas, nas quais o discurso inventivo atua e se faz impregnar. Em termos de crítica literária, não convém falar, hoje, em espelhamento do mundo e do eu na acepção binária de um real puro e seu reflexo, no entanto a representação artística inegavelmente se abre como realização de um imaginário localizado.

A metáfora do espelho continua viável sem o pressuposto de que a imagem refletida é fiel. Sabemos que, para além de seu uso convencional como produtor de semelhança, o espelho foi e continua sendo objeto indispensável à prestidigitação. Na sala de espelhos, o corpo deforma-se ou multiplica-se de tal modo que o referente se

¹⁹⁷ Abrams, 2010, p. 302 (Para maiores esclarecimentos, conferir primeiro capítulo).

¹⁹⁸ Compagnon, 1999, p.123.

perde e o espaço físico se expande infinitamente. Em outros casos, a imagem refletida pode ser encenada, e o reflexo apresenta antes uma farsa do que “acontecimentos”. Não à toa Borges, assombrado pelas imagens especulares, admirava e temia os espelhos. Temor que só perdeu quando não pôde mais enxergar.¹⁹⁹

A recepção canônica dos gêneros biográficos os vê como recuperação de uma vivência devidamente transportada para o texto (reflexo dos fatos no espelho da escrita). A memória é o fio condutor da existência, e a narrativa refaz a trajetória do indivíduo: origem, amadurecimento e morte. Como vimos, nos romances de Sanches o elemento autobiográfico repercute para compor esse que, no presente, se reconhece na infância, ainda que a criança e o adulto não coincidam com o autor histórico devido à ambiguidade que a ficção (e antes da ficção, a escrita) instaura.

Em *Berkeley em Bellagio* e *Lorde*, romances de Noll em que os protagonistas são escritores, o elemento autobiográfico também é ressaltado por informações que circulam “ao redor” do texto e que condicionam sua recepção, como a informação (bastante divulgada pelas resenhas) de que as obras foram concebidas com o incentivo de bolsas que resultaram em estadias nas cidades onde ocorrem as narrativas.

A diferença em relação aos narradores de Sanches – em que a memória, mesmo que retrabalhada pela ficção, promove uma construção razoavelmente acabada dos eventos passados – é que os protagonistas de Noll são acometidos por algum tipo de amnésia parcial, o que os faz viver um presente absoluto, onde narrar não pressupõe origem precisa nem término, mas um devir sem margens, espaço de duração deslizando, quase inapreensível. Para o narrador de *Berkeley em Bellagio*,

importa o trânsito entre a memória se formando e o que está prestes a ocorrer ali na bucha, parece que vivo nesse hiato, ao ocorrer a coisa ainda não a tenho o suficiente para socorrer-me em sua identidade, e depois é como se eu nunca pegasse o tempo a tempo, sempre é tarde para tanto, ele já mergulhou nas águas da memória, e aquilo que o complementaré depois já estou vivendo sem saber, sempre achando que errei de capítulo, que estou fora de hora.²⁰⁰

¹⁹⁹ Em conferência dada um ano antes de sua morte, o escritor argentino declarava: “Desde menino senti medo dos espelhos... em minha casa havia um guarda-roupa de três espelhos... eu tinha medo que algum desses reflexos se pusesse a viver por conta própria [...] Bem, agora já não temos os espelhos, já não os posso ver... fui libertado de um modo terrível...” (In: Stortini, 1990, p. 72).

²⁰⁰ Noll, 2003, p. 97-98.

Viver no hiato entre a memória e o perigo iminente do próximo acontecimento, viver em trânsito, enfim, sem uma identidade formada, mas em transformação, no instante interminável do gesto. É nesse ínterim prolongado que o escritor de *Lorde* se movimenta. Financiado por uma obscura entidade, ele chega a Londres onde é recebido por alguém (sempre indefinido) que escreve algum tipo de ensaio (o qual também não é esclarecido) sobre suas obras e que o acomoda em um apartamento no bairro de Hackney, subúrbio da capital inglesa. Além do endereço, o escritor conta com uma quantia de dinheiro suficiente à sobrevivência. Entretanto, sem saber o que fazer, começa uma perambulação diária pelos museus e ruas do centro, “para preencher esse intervalo que na verdade não tinha fim”.²⁰¹

Apesar de atinar que está longe de casa devido aos livros que escreveu, aos poucos o protagonista se desconecta de sua origem: “Eles tinham chamado a seu país um homem que começava a esquecer. Eles?, ou só aquele inglês louco a urdir um plano em nome de alguma instituição onde trabalhava de fachada só para mim, para mim, alguém que ele já tinha notado que dera o arranque para o esquecimento”.²⁰²

A amnésia o expurga de sua identidade, quando ele percebe que não há espelho no apartamento em Hackney, decidindo-se por comprar um, “pois preciso constatar que ainda sou o mesmo, que outro não tomou o meu lugar”. Em dúvida sobre se é a pessoa que de fato queriam ali, precisa mirar-se para constatar que “o homem certo, eficaz, translúcido, é este que aparecerá no espelho que ainda não usei”.²⁰³ No entanto, o rosto refletido não conforta, antes parece inadequado.

Encontrei um prego na parede da banheira para pendurar o espelho. De modo que eu tinha de entrar nela para olhar quem era esse senhor aqui. Sem tirar o casaco de andar na rua nem o boné, mirei. Eu era um senhor velho. Antes não havia dúvida de que eu já tinha alguma idade. Mas agora já não me reconhecia, de tantos anos passados. O que eles queriam com um homem que já podia tão pouco? Ou esperavam de mim a decantada sabedoria do idoso? E que sabedoria poderia apresentar em algum colóquio, sei lá, mesmo que numa pequena exposição acerca daquilo que me restara, os meus delírios? Passava a mão pela face como que a limpá-la do tempo acumulado; ah, cogitava estar vivendo um cansaço extremo e por isso a vista me castigava despiando o meu próprio rosto.²⁰⁴

²⁰¹ Noll, 2003, p. 45.

²⁰² Idem, pp. 16-17.

²⁰³ Ibidem, p. 24.

²⁰⁴ Noll, 2004, p. 25.

O que motiva a estadia em terra estrangeira – o ofício do protagonista como foco do interesse e suas consequências – em vez de ser algo sobre o que a narrativa se sustenta, é antes a causa do entrave, afinal a verdade não é interessante.

A imagem refletida não mostra o escritor bem-sucedido, e sim um homem velho tentando “limpar” de sua face o tempo acumulado. A motivação não está no fato de o protagonista ser escritor, mas à revelia disso, pois a identidade que lhe é primeiramente conferida logo é desdenhada. Não sendo *a partir* de sua personalidade formada ou em formação, a narrativa desenvolve-se antes como processo de transfiguração, o que se dá não só pela diluição do pacto fantasmático (ao se descolar a sombra do personagem do perfil biográfico do autor),²⁰⁵ mas também no nível da ficção, uma vez que o protagonista se transforma fisicamente depois de pintar o cabelo e se maquiar diante do espelho na National Gallery. A intenção era que se tornasse “um homem distinto, a pele macia de um *gentleman*”.

Fantasiado, o escritor não é mais que um velho a fomentar delírios por meio de suas obras, mas *performer* a percorrer as ruas como um dândi, alguém que transfere para o corpo os delírios, inscrevendo-os na carne. Ao narrar a transformação do protagonista, encena-se na fábula de Noll a transfiguração discursiva que é própria da ficção quando ela se serve de elementos sabidamente factuais. Sobre a composição dos gêneros autobiográficos, Bakhtin afirma que o “autor deve colocar-se à margem de si, vivenciar a si mesmo não no plano em que efetivamente vivenciamos a nossa vida [...]; ele deve tornar-se *outro* em relação a si mesmo, olhar para si mesmo com os olhos do outro”.²⁰⁶ É algo muito semelhante o que faz Noll, só que transferindo para a ficção o procedimento que normalmente está *fora* dela, isto é, nas regras do campo literário onde se pressupõe a cisão entre romance e mundo, narrador e autor.

Ao transformar o personagem impregnado de sua imagem em outro, Noll faz um duplo movimento: (1) incute na ficção os termos do contrato entre a obra e sua recepção, que consiste em deslegitimar o autor empírico (suas intenções) como instância cabal da interpretação; (2) ainda que transfigurado, durante a leitura a lembrança do autor empírico é “conservada” pelos índices que confundem os elementos biográficos com os ficcionais, sem o quê a cisão não seria possível.

²⁰⁵ Sobre o “pacto fantasmático”, expressão tomada aqui de Lejeune, conferir página 21, quando comentamos a relação dos personagens romanescos com indivíduos “reais” nas narrativas de Miguel Sanches Neto, refiram-se eles diretamente ao autor ou não.

²⁰⁶ Bakhtin, 2003, p. 13, grifo do autor.

Segundo o narrador de *Lorde*: “Ninguém mais me reconheceria, já que tinha feito uma reforma em cima de alguém que eu mesmo começava seriamente a estranhar”.²⁰⁷

O termo “reforma” nos parece crucial, pois qualquer reforma pressupõe um estado inicial em que o indivíduo se encontrava para, depois, mediante o trabalho da linguagem, transfigurar-se. Quem é esse eu transfigurado? Alguém que se realiza no texto, mas que emerge de um *locus* não textual, pois sua expressão carrega as marcas de uma perspectiva social, um imaginário. Trata-se não do velho sujeito solar cartesiano, mas de um que expõe suas fraturas, que fala de um *lugar*, afinal, “porque fendido e submetido a representações que não controla, porque não é senhor da realidade, nem por isso o sujeito está menos em contato e correlação com ela”.²⁰⁸

Perder o comando da realidade não significa que ela tenha evaporado. Algo da vaidade humanista ressoa em sua total negação, descartando-se a paisagem quando não se a reconhece como passível de ser assujeitada. Expurgar o real, rechaçá-lo enquanto simulacro incorrigível, parece acusar algum ressentimento advindo da lembrança de paraísos perdidos. Vimos que o fim anunciado da ideia de arte como espelhamento da natureza corpórea das coisas e dos seres levou em seu bojo o sujeito e suas representações como termos de uma metafísica antiquada, essencialista.

A aguda revisão de Luiz Costa Lima sugere que o binarismo combatido pela crítica imanentista gerou outro mais radical, pois, dessa vez, o termo privilegiado desconsidera seu oposto que é toda realidade extra-textual. A transfiguração do eu na prosa de Noll indica, pelo que nela há de delírio, o vínculo com o mundo e seus habitantes, de onde invariavelmente provém sua força. Conforme o paradoxo na abertura de *Antígona*, em que esconder é mostrar, nas narrativas do gesto a intimidade encenada do escritor representa algo que extrapola o indivíduo, dizendo da literatura enquanto gesto que se lança ao mundo, e que figura como um quadro, uma cena.

A certa altura, em meio à transformação, o escritor de *Lorde* decide abrir mão do espelho, virando o lado refletor para a parede, sem, contudo, deixar de perceber os riscos da entrega irrestrita à fantasia: “por via das dúvidas, o espelho continuava ali, voltado para o lado errado mas ali; e se precisasse fugir amanhã ou depois eu teria ainda como me olhar mais uma vez para lembrar quem levava comigo”.²⁰⁹

²⁰⁷ Noll, 2004, p. 27.

²⁰⁸ Costa Lima, 2000, p. 143.

²⁰⁹ Noll, 2004, p. 44.

Ainda que, por algum tempo, persista com a promessa de não se olhar, o escritor sabe que na farsa carrega alguém consigo, alguém que se esconde sob o dândi. Quem seria? O escritor brasileiro, gaúcho, que havia publicado sete livros até então? Mas esse ainda não deveria ser encarado diretamente no espelho. Imbuído de seu propósito, a transfiguração é levada adiante, até a perda total de si. No desfecho em Liverpool, após um entreecho sexual com George, um inglês que conhece à noite em um dos *pubs* da cidade, amanhece e finalmente vê outro no espelho do hotel.

A primeira coisa que vi foi o sol rodeado de raios tatuado no meu braço. Abaixei a cabeça para não surpreender o resto. Murmurei: Mas era no meu braço esse sol ou no de George? O espelho confirmava, não adiantava adiar as coisas com indagações. Tudo já fora respondido. Eu não era quem eu pensava. Em consequência, George não tinha fugido, estava aqui. Pois é, no espelho apenas um: ele.²¹⁰

Narciso às avessas, o escritor se esquiva de sua imagem original até transformar-se definitivamente. Ao contemplar-se, não é mais o homem que viera de “um país longínquo”, surpreendendo-se ao ver no espelho as feições daquele com quem dormira. Passou então o dia renovado, feliz por “andar com um novo calibre muscular”, quem sabe adormecer novamente, ao visitar o antigo cemitério da cidade e “ver se sonharia o sonho do outro de quem jurava ter ainda sobras do sêmen na mão”.²¹¹ A metamorfose deixa de ser metáfora e a narrativa assume o fantástico, quando o personagem crônico não é mais Noll nem o personagem crônico. São duas transformações, primeiro a cisão entre escritor empírico e personagem, no âmbito da pragmática literária, depois do escritor-personagem com um outro, na ficção.

Em um de seus ensaios sobre o barroco francês, Genette trata da construção de Narciso, em que este é prisioneiro não de sua imagem na superfície impoluta do espelho, mas no movimento das águas, onde se reconhece fragmentado. Pelo reflexo deformante, “Narciso contempla na sua fonte um outro Narciso que é mais Narciso que ele próprio e este outro ‘ele próprio’ é um abismo” [...] Não vive seu abismo, *profere-o* e triunfa em espírito de todos os seus belos naufrágios”.²¹²

O eu refletido é abismo sobre o qual o escritor se lança, como se mergulhasse no mundo do espelho e ali encontrasse não o semelhante, mas o que da semelhança

²¹⁰ Noll, 2004, 109.

²¹¹ Idem, p. 111.

²¹² Genette, 1972, p. 30, grifo do autor.

reluz como diferença. Reconhecer é reconhecer-se em outro, na ficção “toda diferença é uma semelhança que usa a surpresa, o Outro é um estado paradoxal do Mesmo, digamos mais brutalmente, com a locução familiar: o Outro *dá no Mesmo*”.²¹³ O paradoxo, figura frequente do pensamento, é sempre um risco, formulação capaz de desestabilizar o senso comum ou que dissimula falsas conclusões sob o jogo retórico. A ficção é por natureza paradoxal, bastando citar a pergunta de Wolfgang Iser: “Como pode existir algo que, embora existente, não possui o caráter de realidade?”.²¹⁴

A ficção existe, portanto, sem pretender-se real. Narrar o eu no romance é já empreender sua transfiguração, revelando-se quando disfarça; chegando perto ao tomar distância de si, olhando para si como se fosse um outro. Ao se confundirem com a autobiografia, as narrativas do gesto literário exploram o que vem sendo negado à literatura depois da “morte do sujeito”: sua vinculação ao indivíduo histórico que assina as obras e pode ser, mesmo que indiretamente, interessante. Alguém que habita a ficção, encenando-se com as inúmeras máscaras de escritor.

No fim, ainda resta uma questão: a quem interessa esse universo íntimo? A noção de sujeito fraturado nos permitiu compreender o caráter cambiante da escrita do eu no espaço biográfico. O próximo passo será investigar acerca da validade das proposições do escritor-personagem no terreno ambíguo das narrativas do gesto.

²¹³ Genette, 1972, p. 21, grifo do autor.

²¹⁴ Iser, 1996, p. 14.

Terceiro Capítulo

O gesto pensado ou: crítica e ficção nas narrativas do gesto

Por que não acreditareis? Porque, diríeis, não tem aparência. E eu vos digo que, só por essa causa, deveis acreditar, com fé perfeita, pois os sorbonistas dizem que a fé é argumento das coisas destituídas de aparência.

François Rabelais

“...dissimulando o seu divino saber”

A epígrafe acima foi retirada do sexto capítulo do romance *Gargântua*, logo depois da narração do bizarro nascimento do protagonista, expelido pela orelha esquerda da mãe. A fantasia e o grotesco garantiram o enorme sucesso das narrativas pantagruélicas desde o momento de sua publicação, no século XVI, sem que, contudo, seu autor deixasse de pagar um alto preço por isso, com contínuas condenações pelos teólogos da Universidade de Sorbonne, não por acaso referidos no trecho citado. Consciente dos perigos advindos de seus propósitos satíricos, Rabelais tinha que armar-se de argumentos para viabilizar a circulação das obras sem abrir mão do que as tornam atraentes: justamente a fantasia e o grotesco.

O “Prólogo” do romance diz bem do ambiente que cercava sua recepção, bem como das intenções do autor, ao menos no sentido de orientar o leitor comum e o censor sobre o real valor do livro. Nele, Rabelais cita a passagem de *O Banquete*, diálogo de Platão em que Alcebíades compara Sócrates aos “silenos”, pequenos frascos com formatos de figuras “nascidas da imaginação” – sátiros, lebres chifrudas ou bodes voadores – em que normalmente se guardava “um bálsamo celeste”. Assim era Sócrates para Alcebíades, um homem feio e frívolo em sua aparência, mas que *dentro* tinha um “um entendimento mais que humano, virtudes maravilhosas, coragem invencível, sobriedade sem igual, contentamento certo, segurança perfeita, incrível desprendimento com relação a tudo a que os humanos tanto prezam”.²¹⁵

O nascimento do romance, ou um de seus nascimentos, não poderia se dar pacificamente, não em sua forma mais ácida, em que o riso desabrido diante das manifestações do humano não poupava o que, do humano, havia de ser mais baixo, impuro e, em se tratando dos gêneros consagrados – a épica, a lírica e a tragédia –

²¹⁵ Rabelais, 2009, p. 25-26.

indigno de representação. O corpo – no que ele tem de realmente corpóreo, e que figura sem meias palavras como um amontoado de tecidos e odores, ou, seguindo a terminologia de Bakhtin, de manifestações do baixo-ventre²¹⁶ – entra na cena literária e inaugura uma tradição que sempre existiu no anonimato da oralidade, mas que, na página escrita, sob a insígnia autoral, necessitava de justificação: quem diz isso? Por que o diz? Por que assim? Respectivamente, o autor, a razão do tema, o estilo.

A partir do eu, a modernidade artística se abre como expressão localizada de um sujeito. A ele, no entanto, não foi dada a autonomia criativa, antes ela teve de ser conquistada frente aos modelos retóricos.²¹⁷ Somente no romantismo o eu encontrou terreno propício à sua plena expressão. A figura do vate diz desse contexto, bem como a ideia de originalidade enquanto expressão de um indivíduo singular, superior.

No século XVI, o terreno ainda não estava preparado para o elogio da originalidade (ainda que desde sempre ela tenha existido). Não se trata também de pensar nos romances de Rabelais sob a perspectiva do novo ou do inédito. A questão que interessa aqui relaciona-se à escolha da epígrafe e que fala por si: a necessidade de justificação. Segundo informações biográficas de Rabelais, este teve muitos problemas com a censura, a ponto de ter de se mudar algumas vezes, sendo forçado a retirar de uma das edições do livro as passagens mais ácidas contra o clero e os “sorbonistas”. Não fosse a proteção do bispo de Paris, Jean du Bellay, certamente Rabelais não teria condições materiais de prosseguir com a escrita das aventuras pantagruélicas.

No romance, observamos dois momentos, pelo menos, em que os arredores da criação vêm à luz: o espaço da ficção propriamente, onde o narrador dá a ver as peripécias de Gargântua, Gargamela, Panurge e os outros personagens; e o “Prólogo”, que a princípio mais adequado a justificativas, explicações ou comentários “extraliterários”. Enfim, o prólogo seria o lugar onde tal prática discursiva normalmente tem seu lugar e o autor se mostra sem o subterfúgio do narrador literário. Com o nome próprio, o escritor nos fala a respeito do romance à margem da ficção.

²¹⁶ Bakhtin, 1987, p. 17: “O traço marcante do realismo grotesco é o *rebaixamento*, isto é, a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato” (grifo do autor).

²¹⁷ Costa Lima, 1986, p. 316-317: “A *imitatio*, a verossimilhança, o decoro, por um lado, legitimam a autoridade dos modelos antigos, enquanto, por outro, a submetem aos parâmetros do racionalismo do senso comum. Assim estes instrumentos da teoria clássica da arte permitem sua prática, ao mesmo tempo em que a controlam”.

No “Prólogo”, a imagem do silenos é associada a Sócrates, o feio que carrega o bom e o belo, ou, em termos diretos, a justificação dos excessos ficcionais como “figura” por sob o qual se encontra a verdade das narrativas, sua moral implícita.

É preciso abrir o livro e cuidadosamente verificar o que contém. Quando conhecerdes a essência que ele encerra, vereis que vale bem mais do que aquilo que a caixa prometia. Em outras palavras: as matérias aqui tratadas não são fúteis como o título sugere. Sem dúvida, no sentido literal, achareis matérias bem divertidas, e que correspondem bem ao nome, mas não vos fieis muito nelas, como no canto das sereias; convém em alto sentido interpretar o que porventura vos parece dito levianamente.²¹⁸

Como Sócrates, o romance dissimula sua verdadeira sabedoria, pois o que primeiramente se percebe é uma aparência enganosa, que precisa ser ultrapassada pela interpretação “em alto sentido”, ou seja, despida das frivolidades, divertimentos e fantasias que recheiam as narrativas. Milan Kundera, um leitor apaixonado pela obra rabelaisiana, afirma temer um mundo em que, conforme o título de seu ensaio, “Panurge não mais fará rir”. Para o romancista, o gênero romanesco, um dos pilares da cultura europeia, está ameaçado quando esquecemos de sua especificidade, pois “suspender o julgamento moral não é a imoralidade do romance, é a sua *moral*. A moral que se opõe à irremovível prática humana de julgar imediatamente, sem parar, a todos, de julgar antecipadamente e sem compreender”.²¹⁹

Diante dessa afirmação, estaria Rabelais se traindo? Se o humor e a fantasia, por exemplo, são elementos intrínsecos ao romance, por que renegá-los ou diminuí-los? Se é o caso de se alcançar algo “além” ao que as narrativas efetivamente mostram, por que recorrer a elas? Por que, afinal de contas, não encurtar o caminho e escrever um tratado moral? Em suma, por que o romance? Isso o pouparia da advertência no “Prólogo” e ao leitor o trabalho de interpretar “em alto sentido”.

Dado o contexto histórico da escrita de *Gargântua e Pantagruel* – ocasião em que, na Europa, eclodia a contrarreforma –, é compreensível a aparente contradição. Interditada a livre expressão, o escritor tem de se armar de estratégias para convencer a censura dos nobres propósitos escondidos sob o que se assemelha ao obsceno, ao extravagante. Toda ambiguidade e subversão são anuladas, e o prazer, fundamental

²¹⁸ Rabelais, 2009, p. 26.

²¹⁹ Kundera, 1994, p. 7, grifo do autor.

para a fruição artística, é desprezado. No entanto, repetimos, a contradição é aparente, pois é parte das características do romance, do jogo a que o gênero submete sua recepção e que mantém a ambiguidade no momento que afirma anulá-la. Nas palavras finais do “Prólogo”, Rabelais, uma vez lançada a metáfora reparadora do silenos, assume um tom ousado, associando a leitura do livro ao prazer do vinho, quando propõe um brinde aos leitores: “E agora diverti-vos, meus queridos, e lede alegremente, para satisfação do corpo e benefício dos rins. Mas escutai, sem vergonhas e que a úlcera os corroa: tratai de beber por mim, que eu começarei, sem mais demora”.²²⁰ Após convite à embriaguez, abrem-se as portas da ficção.

Gargântua nasce após onze meses de gestação, pela orelha da mãe. O episódio é anunciado já no título como “estranho”. O maravilhoso não se realiza plenamente,²²¹ como se ocorresse em universo de outra natureza, numa lógica diversa. O bizarro é narrado pela perspectiva do mundo habitado pelos leitores, daí que o narrador recorre a argumentos para tentar explicar o absurdo. Após a exortação colocada na epígrafe, quando afirma que “a fé é argumento das coisas destituídas de aparência”, o narrador segue dizendo que não há nas “Santas Escrituras” nada que recrimine tal fenômeno, chegando por fim à velha máxima de que “para Deus, nada é impossível”.

Como se não bastasse, lista uma relação de figuras mitológicas (o que não deixa de ser irônico, logo após legitimar-se pela Bíblia) que vieram à luz de modo estranho, a exemplo da Minerva, que nasceu da cabeça de Júpiter. Finalmente, recorre à ciência, quando cita a *História Natural* de Plínio, especificamente o capítulo que trata “de partos estranhos contra a natureza”. O tom obviamente é de pilhéria, o que se confirma pela afirmação do narrador, após aludir aos exemplos do tratado escrito por Plínio, declarando não ser “um mentiroso tão seguro como ele foi”.²²²

Nesse momento, não nos encontramos mais às margens da ficção, mas em seu pleno curso. Quem nos fala não é Rabelais, mas um narrador literário criado por ele para contar a história de Gargântua. Sua voz – a voz do autor histórico – é refratada pela instância ficcional, e tudo transcorre sob a perspectiva desse outro que é e não é o “doutor em medicina” que assina o romance. Uma vez justificados os excessos no “Prólogo”, por que estender-se em argumentos na esfera ficcional, território supostamente livre às invenções, sejam elas verossímeis ou não? De antemão sabemos

²²⁰ Rabelais, 2009, p. 27.

²²¹ Todorov, 1970.

²²² Rabelais, 2009, p. 47.

que, no exemplo citado, os argumentos não funcionam necessariamente para atestar uma verdade, pois logo são deslegitimados como “mentiras” (ao preço de igualar sua fabulação aos intentos científicos de Plínio). Porém, não deixam de ser argumentos, dizendo na ficção algo que tem validade para além de suas fronteiras.

Trata-se de uma sabedoria dissimulada, enfim, em que a verdade é relativizada sem que perca sua força de *argumento possível a verdades possíveis*. Fora do “Prólogo”, a teoria se arma na ficção enquanto jogo sem consequências imediatas, pelo menos a princípio. Argumentando onde a arte da invenção tem livre curso, o autor estaria livre de um julgamento direto a sua pessoa, lançando sobre as costas do narrador ficcional a responsabilidade pelos excessos, como um bode expiatório.

A julgar pelo histórico de censuras a Rabelais, não era assim que pensavam os teólogos da Sorbonne, ou porque não compreendiam (ou não aceitavam) a lógica furtiva do romance, ou por suspeitarem de seu intercâmbio com as possibilidades realizáveis do imaginário. Aos olhos da censura, as “matérias divertidas” não eram belos recipientes em que se guardavam os motivos elevados, como o “silenos”. Para os sorbonistas, o obsceno é apenas obsceno, diante do que não convém o riso.

Alguns aspectos da ficção romanesca

O exemplo de Rabelais, ainda que esteja em um contexto distante ao das narrativas do gesto literário, é bastante proveitoso para a observação de elementos que são próprios do gênero romanesco desde suas origens. O distanciamento histórico e as inúmeras faces do romance demonstram que há nuances que, em meio às transformações formais no decorrer de sua história, compõem uma tradição com a qual a escrita romanesca necessariamente dialoga, mesmo que pela negação.

Quando uma parcela importante da produção recente busca deliberadamente esgarçar as fronteiras dos gêneros textuais – literários ou não –, estamos diante da característica mais típica do romance, talvez aquela que o torne o gênero por excelência da modernidade. Tal prática sequer pode ser considerada novidade ou característica de qualquer período. Ainda que tenha havido procedimentos diversos, a polifonia é o *modus* básico da criação romanesca. Um estudo clássico sobre a prosa de ficção, como o de Mikhael Bakhtin, definiu essa vocação “antropofágica” do romance no que se refere à capacidade de abarcar em seu corpo a diversidade.

O romance é uma diversidade social de linguagens organizadas artisticamente, às vezes de línguas e de vozes individuais. A estratificação interna de uma língua nacional única em dialetos sociais, maneirismos de grupos, jargões profissionais, linguagens de gêneros, fala das gerações, das idades, das tendências, das autoridades, dos círculos e das modas passageiras, das linguagens de certos dias e mesmo de certas horas (cada dia tem sua palavra de ordem, seu vocabulário, seus acentos), enfim, toda estratificação interna de cada língua em cada momento dado de sua existência histórica constitui premissa indispensável do gênero romanesco.²²³

Bakhtin reivindica uma abordagem formal do romance levando em conta justamente o plurilinguismo, sem o que qualquer análise sobre o gênero seria como “se transcrevesse para o piano um tema sinfônico orquestrado”.²²⁴ O intento do teórico foi o de estabelecer uma base analítica adequada ao romance, pois “todo o conjunto de procedimentos estilísticos concretos que são aplicados nesta categoria [...] estão igualmente orientados para os gêneros unilíngues e monoestilísticos, gêneros poéticos no sentido restrito”.²²⁵ No início do século XX, o gênero estava consagrado, a exemplo das obras do alto modernismo, porém sua teorização era tardia ou insuficiente.²²⁶

Em suma, Bakhtin estabeleceu os contornos formais do romance ao analisar sua dinâmica interna nos muitos e diversificados exemplos das obras, como também reconhecer, nas obras, marcas do longo trajeto de sua afirmação como gênero antes desprestigiado, exatamente porque considerado impuro, ou imoral.

O que depois do apogeu da teoria da literatura soa banal, foi bastante inovador para o âmbito teórico dos escritos de Bakhtin, pois indicar a “impureza” como valor positivo equivalia a encarar a história literária de uma perspectiva centrada no romanesco. Uma mudança desse tipo, claro, não se restringe ao romance somente. Quando se desloca qualquer elemento de uma hierarquia, todo o resto se recompõe. Se o elemento deslocado saiu margem para o centro, é porque certas categorias utilizadas na hierarquização foram radicalmente modificadas. E ainda que essas categorias se prestem a uma análise formal das obras, inevitavelmente elas refletem tensões e mudanças ocorridas nos entornos da criação literária: a sociedade.

A questão do controle do imaginário, longamente abordada por Luiz Costa Lima, é esclarecedora para a compreensão dos mecanismos de interdição do romance ao longo da história. Ao reconhecer que a ficção sempre foi controlada, seja

²²³ Bakhtin, 2010, p. 74.

²²⁴ Idem, p. 75.

²²⁵ Ibidem, p. 77-78.

²²⁶ Costa Lima, 2009.

abertamente ou de modo dissimulado, e pressupondo que o romance é o lugar de sua eleição e desnudamento²²⁷, Costa Lima traça um percurso histórico que vai do renascimento italiano – de que “parte não só a hostilidade contra o romance como a motivação para ele”²²⁸ – até as estratégias de legitimação no século XVIII. Não sendo possível detalhar aqui seu desenvolvimento argumentativo, basta para nossos propósitos indicar que o controle é exercido “por setores que se empenham em manter seu poder, ao passo que os que reagem procuram ou se apossar desse poder ou assumir, dentro da estrutura dominante, uma posição menos desigual”.²²⁹

Os setores a que Costa Lima se refere são aqueles que detêm o domínio político e econômico. O romance, enquanto lugar de realização das possibilidades do imaginário fora da camisa de força dos modelos retóricos vigentes na renascença – juntamente com o acirramento da patrulha moral-religiosa decorrente da Reforma e da Contrarreforma – torna-se objeto de desconfiança. Ou seja, a gênese do romance se deu a partir de sua relação tensa com os eventos conjunturais que o tornaram possível: a difusão da escrita pela imprensa e o surgimento do indivíduo moderno.

Esse tensionamento não se resolve na modernidade filosófica. Com o advento do sujeito cartesiano, ganha uma nova configuração. Quando Descartes declara que a verdade científica é manifestação do divino,²³⁰ alia ao veto religioso o desprezo da ciência pelo ficcional. Assim, de acordo com Costa Lima, conclui-se que se a Igreja Católica rejeita a ficção romanesca ora por não aceitar a capacidade inventiva que não seja do Criador, ora por se ressentir moralmente de seu conteúdo; ao passo que o pensamento científico acusa sua inocuidade, instaurando desde aí a dicotomia do real verificável – fonte objetiva do conhecimento – e os devaneios subjetivos da imaginação.

Na hipótese do teórico brasileiro, “o controle científico não substitui o antigo, senão que se acrescenta a seu conteúdo”.²³¹ O acréscimo, contudo, acarreta diferenças marcantes, uma vez que a modernidade filosófica surge no bojo das transformações sociais que, na Europa, impulsionaram a passagem da sociedade aristocrática, rígida e estamental, para a sociedade burguesa dividida em classes.

²²⁷ Iser, 1996. Esse ponto será melhor desenvolvido mais adiante, neste capítulo.

²²⁸ Costa Lima, 2009, p. 21.

²²⁹ Idem, p. 182.

²³⁰ Conferir nota 15 do segundo capítulo desta tese.

²³¹ Costa Lima, 2009, p. 195.

O século XVIII foi o momento de reconhecimento dos discursos controladores do romance, justamente quando o gênero se consolidou. A aparente contradição se explica pelo fato de que a legitimação da prosa romanesca se deu quando os escritores tiveram que explicar, justificar ou simplesmente apresentá-la nos paratextos. Os prefácios, prólogos e artigos em geral preparavam a recepção das obras, pois diferentemente dos gêneros clássicos, “o romance era o primeiro gênero a ser editado sem que tivesse uma audiência previamente garantida [...], ou seja, cujo êxito dependia da aceitação por um público anônimo”.²³² Enquanto gênero híbrido, desprestigiado devido ao seu caráter popular – portanto visto com ressalva pelos grupos que consumiam os artefatos literários na antiga hierarquia dos gêneros clássicos, o escritor precisava expor as motivações e, claro, as utilidades de seu trabalho.

Esse processo de legitimação é bastante complexo e contou com inúmeras e antagônicas estratégias. O motivo para a legitimação, contudo, era basicamente o mesmo: transferir para o romance o prestígio atribuído aos gêneros elevados como a tragédia e a epopeia. O ensaísta italiano Walter Siti, em artigo acerca da longa história de acusações ao romance, afirma que, no final do século XVIII, “deve-se assinalar uma reviravolta importante, aliás uma aparente mudança de trajetória: enquanto até aquele momento o romance tinha sido acusado sobretudo de mentir, desse momento em diante será acusado de dizer verdades por demais cruéis”.²³³

Ou seja, o romance começa a ganhar importância e leitores na crescente sociedade burguesa (especialmente na Inglaterra da revolução industrial) não porque lhe falta verossimilhança ou pelo desleixo de seus aspectos formais conforme os critérios clássicos, o que talvez o tornasse mais palatável. As narrativas, ao assemelham-se à realidade corriqueira de seus leitores, se investem de um impulso moralista genuíno, no sentido de escrutinar as misérias da sociedade de que participa. De acusado, o romance passa a acusador, pois se utiliza da ficção para contar verdades inconvenientes, passíveis de serem mostradas porque não apontam o dedo para indivíduos reais, em especial aqueles que detêm o poder. Ainda segundo Siti,

Quanto mais o romance burguês ocidental amadurece e toma consciência de si, entre os séculos XVII e XIX, mais o mal se expande. À clara oposição entre herói e vilão, versão laica da luta da luta entre Deus e Satanás, sucede uma ramificação mais

²³² Costa Lima, 2009, p. 198.

²³³ Siti, 2009, p. 182.

profunda: cada personagem traz em si motivos inconfessáveis e nenhuma é verdadeiramente boa. A verdade assume a forma de *desmascaramento*, à indignação moral contra o bandido sucede um sentido difuso de amargura e de desgosto.²³⁴

O ensaísta italiano conclui que, a partir dessa verve denunciadora, o romance assume duas estratégias: (1) demonstra e condena o mal, com a consequente punição do vilão ou talvez seu arrependimento; e (2) busca deliberadamente a distinção entre as afirmações dos personagens (incluindo aí o narrador) dos discursos que podem ser atribuídos ao autor. Trata-se do estabelecimento do pacto ficcional, afinal, “nomear o mal é quase um dever. Diante de uma sociedade que exalta o útil acima de qualquer coisa, a inutilidade do romance, que por séculos lhe foi imputada como acusação, torna-se um valor a se reivindicar”.²³⁵ O paradoxo é revelador do lugar esquivo do romance na história da literatura: sua inutilidade, o que significa dizer, seu caráter de artifício, de fantasia, de não verdade, enfim, torna-se útil porque estabelece uma recepção cambiante da narrativa, em que o escritor assume, sob a anuência do leitor, um grau de distanciamento dos discursos que compõem o romance.

É exatamente esse o argumento de Bakhtin a respeito do romance, quando afirma que a voz do narrador, ou mesmo dos personagens, é uma “refração” da voz do autor, de modo que por meio dessa técnica faz-se possível a característica mais marcante da estética romanesca: o já citado plurilinguismo. No romance, se há uma série de discursos que não se confundem com a voz do autor, por vezes, julga-se reconhecer essa voz na presumível uniformidade estilística da prosa de um narrador.

Será sempre um outro a falar no romance, álibi perfeito à afirmação do gênero, uma vez que se escrutina a matéria viva do cotidiano sem se comprometer em retificar o dito. Assim, “percebemos nitidamente cada momento da narração em dois planos: no plano do narrador, na sua perspectiva expressiva e semântico-objetiva, e no plano do autor que fala de modo refratado nessa narração e através dela”.²³⁶

É importante observar, no entanto, que o autor não deixa de exercer seu poder de autoridade, uma vez que opera a orquestração das vozes no universo ficcional. Há uma intenção autoral por debaixo dos múltiplos discursos que permeiam a narrativa, porém sem jamais se confundir com qualquer um deles. Como bem afirma Bakhtin,

²³⁴ Siti, 2009, p. 185, grifo do autor.

²³⁵ Idem, p. 187.

²³⁶ Bakhtin, 2010, p. 118-119.

“nós adivinhamos os acentos do autor que se encontram tanto no objeto da narração como nela própria e na representação do narrador, que se revela no seu processo. *Não perceber esse segundo plano intencionalmente acentuado do autor significa não compreender a obra*”.²³⁷ Diante disso, compreender o romance é antes compreender a lógica subterrânea que sustenta a trama e permite ver sua verdade, ou, melhor dizendo, a verdade apontada pela instância autoral, ainda que indiretamente.

Esse jogo instaurado pelo romanesco – resultado de sua estratégia de afirmação diante do controle (seja sob condicionantes autoritárias ou democráticas) – complica sua recepção desde sempre, mesmo entre leitores habituados ao pacto romanesco. Tal complicação se dá frequentemente em torno da asseveração das intenções autorais, daquilo que se busca como sendo o “sentido” na e da obra. Walter Siti, ao comentar o processo judicial em torno de *Madame Bovary*, entre outros casos, conclui que “houve um avanço no que se refere à liberdade, e também um avanço na compreensão do modo como funciona um organismo romanesco [...] Na mesma direção, vai a obrigação de distinguir entre o ‘resultado’ de um texto e a intenção do autor”.²³⁸

A despeito de que pareça entediante ou “inocente” (ao menos para quem busca o “prazer do texto”, da escritura, nos termos de Roland Barthes)²³⁹, perguntar-se, por exemplo, sobre a traição de Capitu ou especular acerca do significado da alegoria em *A metamorfose* é algo constitutivo do jogo romanesco. O apagamento da ideia de intenção autoral quase nunca está ausente da recepção corrente da prosa de ficção.

As estratégias de legitimação do romance, particularmente no momento de sua consagração como gênero de maior prestígio na modernidade, foram acompanhadas de novas formas de controle. Se nas esferas mais democráticas a tolerância parece quase irrestrita (afora impedimentos éticos tidos por inegociáveis, como o antissemitismo), a questão da responsabilidade pelo conteúdo perpassa as discussões literárias.

Quem diz isso? Por que o diz? Por que assim? As perguntas, lançadas no início deste capítulo quando tratávamos do prólogo de *Gargântua*, permanecem válidas ao romance contemporâneo, em especial a produção que busca deliberadamente esgarçar as fronteiras do ficcional, incutindo na carne do personagem as marcas do autor que assina a obra, e, claro, por ela responde. Em torno desse aspecto, ainda uma vez

²³⁷ Bakhtin, 2010, p. 119, grifo nosso.

²³⁸ Siti, 2009, p. 191.

²³⁹ Barthes, 1987, p. 10: “O texto que o senhor escreve tem de me dar prova *de que ele me deseja*. Essa prova existe: é a escritura. A escritura é isso: a ciência das fruições da linguagem, seu *kama-sutra* (desta ciência só há um tratado: a própria escritura)” (grifos do autor).

citamos Bakhtin, a propósito do distanciamento almejado entre as linguagens do narrador e do autor: “a refração pode ser ora maior, ora menor, e em alguns momentos pode haver uma fusão quase total das vozes”²⁴⁰.

O exemplo de Rabelais – que se justifica no prólogo do romance e, no curso da ficção, segue com a justificativa, agora em outro tom, já na voz do narrador – é exemplar dessa dicotomia e dos nós que dela resulta desde os princípios do gênero. Eis, portanto, os pontos de interesse aqui: a necessidade de justificar-se no paratexto do romance e, de outro lado, a possibilidade de preparar a recepção com argumentos no corpo da narrativa ficcional propriamente. Esse lá e cá entre o espaço romanesco e seus arredores, seu esgarçamento, não ocorre pelo procedimento de exclusão (ou...ou), mas de sua articulação (e...e), sem que se abra mão, contudo, da ambiguidade. O que o narrador diz não é o mesmo que o autor, porém coincide em alguns aspectos, o que pode ser razoavelmente funcional na construção de uma assinatura, como veremos.

No capítulo anterior, observamos que o jogo de luz e sombra entre o eu ficcional e o empírico tensiona a recepção das narrativas do gesto literário, acarretando não só a confusão acerca do sujeito na e da obra, mas também em relação ao seu conteúdo, pois quem fala determina (ou condiciona) os sentidos daquilo que é dito. Em outras palavras, se parte do interesse dessas narrativas advém da ambiguidade em torno do escritor-personagem, aventamos que tal ambiguidade contamina os argumentos e tomadas de posição no espaço ficcional e além dele, isto é, as intervenções teóricas coincidentes empreendidas pelo autor dentro e fora do romance.

A polifonia romanesca, sua capacidade de absorver diferentes dicções em seu bojo, torna-o propício para o exercício de múltiplas vozes em vários gêneros discursivos no transcurso ficcional. Como no exemplo de Gargântua, os argumentos do prólogo podem adentrar o romance, porém a partir de regras específicas, posto que o narrador é um outro que não Rabelais. Ainda segundo Bakhtin, “todos esses gêneros que entram no romance introduzem nele as suas linguagens e, portanto, estratificam a sua unidade linguística e aprofundam de um modo novo o seu plurilinguismo”²⁴¹.

As narrativas do gesto literário se utilizam com frequência desse expediente para promoverem, no espaço do romance, argumentações de caráter teórico ou ensaístico. Questionamos em que medida essas argumentações funcionam enquanto tal, e como os leitores podem encará-las, ainda que o pacto romanesco os autorize – ou

²⁴⁰ Bakhtin, 2010, p. 119.

²⁴¹ Idem, p. 125.

antes os solicite – a demarcar a diferença entre o que diz o narrador da responsabilidade do escritor. A ambiguidade instaurada pelas narrativas do gesto literário, no entanto, reduz radicalmente essa distância, de maneira que os argumentos do narrador romanesco se identificam mais que o esperado aos do autor. Nesses casos, conforme os termos já citados de Bakhtin, ocorre “uma fusão quase total das vozes”.

A fim de demonstrar como isso se dá, recorreremos à leitura comparada de dois livros: *O espírito da prosa*, uma autobiografia literária, e o romance *O filho eterno*, ambos de Cristovão Tezza. Tendo em conta a diferença de gêneros, pretende-se constatar em que medida se dá a fusão, nessas obras, da voz ensaística e romanesca, e quais as implicações de sua recepção. Lidas em conjunto, entendemos que consolidam uma assinatura e, conseqüentemente, sua tomada de posição no campo literário.

Tal tomada de posição, claro, é o que se espera de uma autobiografia literária, porém a hipótese é de que isso ocorre também no romance, especialmente se nele reconhecemos a retificação (literária que seja) dos argumentos defendidos em instâncias discursivas a princípio mais apropriadas à discursão teórico-ideológica. Em resumo, o enfoque está em se escrutinar as motivações daquilo que torna possível reconhecer no romance o ensaio e no ensaio a narrativa romanesca.

O espírito de uma autobiografia literária (Cristovão Tezza)

Lançado em 2012, *O espírito da prosa* – uma autobiografia literária, é o típico livro de reflexão sobre o ofício de escritor publicado quando este obtém alguma consagração. São muitos os exemplos do gênero, que no caso brasileiro tem como seu título mais famoso o *Como e porque sou romancista*, de José de Alencar, escrito originalmente em 1873 e publicado nos anos 1890. Ainda que quase nunca seja declarado – até por resultar desnecessário –, esse tipo de publicação se sustenta no reconhecimento de uma trajetória bem sucedida, afinal o interesse está em conhecer os percalços e escolhas de alguém que alcançou sucesso naquilo que se propôs fazer, motivação de parte substancial das biografias e autobiografias.

O texto de Alencar é paradigmático pela posição que o autor ocupava na altura em que o escrevera, sendo então a personalidade intelectual mais influente do romantismo brasileiro. Em se tratando do projeto romântico, especialmente a primeira geração à qual pertenceu, é possível afirmar que foi o líder de um movimento que construiu parte significativa do imaginário acerca do Brasil após a independência política. A consolidação do indianismo por meio de romances como *O guarani* e

Iracema, juntamente com outras frentes de tematização romanesca que têm longa tradição a partir daí, como os regionalismos e o romance urbano, fizeram de Alencar o nome em torno do qual o emergente campo literário brasileiro se movimentava.

Em forma de carta a um amigo, o *Como e porque sou romancista* torna-se, portanto, o testemunho de uma personalidade central da história da literatura brasileira. O viés autobiográfico se justifica por si só, pois “há na existência dos escritores fatos comuns, do viver quotidiano, que todavia exercem uma influência notável em seu futuro e imprimem em suas obras o cunho individual”.²⁴²

O interesse primeiro está em se descortinar os entrecos que levaram o escritor a se tornar um “grande escritor”, e como eventos e decisões de fórum íntimo foram determinantes na formação da maturidade consagrada: “estes fatos jornaleiros, que à própria pessoa muitas vezes passam despercebidos sob a monotonia do presente, formam na biografia do escritor a urdidura da tela, que o mundo somente vê pela face do matiz e dos recamos”.²⁴³ Ao comentar a seu interlocutor que escreve para contribuir em um dicionário bibliográfico de nossa “infanta literatura”, afirma um papel ambivalente, sendo um dos que a integra e ao mesmo tempo a configura a partir de sua atuação. Ou seja, a autobiografia não se resume somente à memória de uma trajetória pessoal, mas é também peça importante de conformação de seu diálogo com a tradição e, conseqüentemente, de sua posição no campo literário. Em meio ao tom narrativo típico das biografias, o texto de Alencar assume em muitos momentos um tom argumentativo (ou crítico) sobre aspectos específicos de sua obra.

Talvez o exemplo mais conhecido seja quando ele se esquivava da influência do romancista americano James Fenimore Cooper: “disse alguém, e repete-se pôr aí de oitiva que *O Guarani* é um romance ao gosto de Cooper. Se assim fosse, haveria coincidência, e nunca imitação; mas não é. Meus escritos se parecem tanto com os do ilustre romancista americano, como as várzeas do Ceará com as margens do Delaware”.²⁴⁴ Seu argumento, bem ao gosto do realismo clássico do século XIX, manifesta que não se trata de uma questão de procedimento literário, mas antes das diferenças fundamentais do objeto representado, uma vez que sua inspiração não vinha da leitura de outros escritores, mas das paisagens naturais do Brasil, portanto da “cópia

²⁴² Alencar, 2005, p. 12

²⁴³ Idem.

²⁴⁴ Ibidem, p. 59.

do original sublime, que eu havia lido com o coração”.²⁴⁵ A citação é por demais evidente para se reconhecer nela os propósitos nacionalistas de sua trajetória.

Com 17 obras de ficção, além de algumas de não ficção e outros gêneros esparsos publicados em mais de trinta anos de atividade literária, Cristovão Tezza é eminentemente um romancista. No momento em que surge sua autobiografia literária, está em uma posição similar a de Alencar, levando-se em conta as diferenças do campo literário nos respectivos momentos históricos e a centralidade da literatura no debate público em cada um deles. Não por acaso, *O espírito da prosa* aparece cinco anos depois de seu maior sucesso como escritor, o romance *O filho eterno*, de 2007, e que o tornou um dos nomes centrais da cena contemporânea, quando ganhou os principais prêmios voltados à produção literária em língua portuguesa, a exemplo do Jabuti e do Portugal-Telecom. A consagração – que inclui os benefícios dos prêmios e a segurança de representar “uma marca” no mercado editorial – possibilitou uma importante guinada na vida profissional do autor, que, em seguida, abandonou o serviço público como professor universitário para se dedicar unicamente à escrita.

A autobiografia literária de Tezza cumpre o mesmo itinerário da de José de Alencar. Por ser uma narrativa de formação, no sentido corriqueiro de uma rememoração dos fatos vividos, seguem-se episódios da infância até a maturidade do homem e, claro, do escritor. As histórias dos anos de juventude são entrecortadas de comentários sobre leituras e preferências estéticas, de modo que aos poucos vai se esclarecendo seu lugar na tradição literária, que ele afirma estar no que denomina genericamente de “realismo”.²⁴⁶ Tal esclarecimento sobre suas preferências e que o remetem à tradição realista é feita de forma combativa, ou seja, contra “a legião mundial de guerrilheiros avulsos da arte (que) destrói todos os dias o romance, mal rompe a manhã”.²⁴⁷ Assim, em paralelo à narrativa, o autor desenvolve a tese do “espírito da prosa”, vértice da sua formação como escritor e seu lugar na tradição. Ao descortinar um panorama da sociedade brasileira quando começou sua vida intelectual,

²⁴⁵ Alencar, 2005, p. 60.

²⁴⁶ Tezza, 2012, p. 35-36: “Não era a imaginação que me movia, mas a hipnose concreta por objetos reais [...] Daí a dizer que nesse impulso de reprodução da realidade está a gênese do que se convencionou chamar realismo é um salto delirante, mas com certeza dirá muito de mim mesmo e do que de fato me atrai até hoje: as formas da realidade e os modos de percebê-la pelos caminhos exigentes da prosa. Ou, indo um pouco além do objeto: o que num segundo momento me passou a interessar foi a investigação ficcional sobre os modos de percepção da realidade”.

²⁴⁷ Tezza, 2012, p. 11.

Tezza preocupa-se em demonstrar o sufocamento da estética realista a partir dos anos 1970, especialmente com a ascensão das teorias pós-estruturalistas.

A asfixia do espírito da prosa que se seguiu, além do desejo histórico universal de suprimir toda a diferença no mundo, que pairava soberano no tempo, usou como corda de força o relativismo pós-moderno, que nos coloca em lugar nenhum. Morto o sujeito e o sistema de valores que o deixava em pé, a prosa se esvai. Era preciso também – a palavra é engraçada – “denunciar” a mentira literária que finge ser verdade o que não é, como se o leitor fosse um eterno idiota a ser tutelado e levado pela mão por escritores que vão lhe ensinar o caminho de verdade (*veja bem, isto é só um personagem, não uma pessoa: perceba como a emoção é de papel; observe como isto não é um cachimbo*).²⁴⁸

A autobiografia literária extrapola o viés narrativo e se transforma em peça ensaística de caráter político (no que há de irremediavelmente político nos posicionamentos estéticos), quando determina seu lugar no campo literário brasileiro em posição dicotômica ao “relativismo pós-moderno”. Enquanto representante do realismo, Tezza se lança contra o relativismo – profissão de fé de narrativas ficcionais dedicadas a mostrar o caráter de artifício da produção literária – uma vez que, “nos anos 1970, um ciclo completo da literatura brasileira começava a se apagar, e [...] com ele o clássico espírito da prosa, que era o que me alimentava – a prosa (isso imagino agora) começava entre nós a ter sua data de validade vencida”.²⁴⁹

Assim, fecha-se um círculo perfeito: o jovem que começa a escrever (com todas as dificuldades que há nos inícios) durante o período em que afirma que o espírito da prosa começa a morrer, alcança finalmente a consagração no momento que identifica uma mudança, uma retomada: “A prosa desaprendeu-se, e só trinta anos depois começaria enfim a reaprender-se, sob as coordenadas de um novo tempo”.²⁵⁰

A fidelidade à tradição realista – nunca entendida como uma escola, lembramos, mas como elemento essencial do espírito da prosa em qualquer época –, é “uma fidelidade à ética do realismo, à minha necessidade absoluta de um eixo de referência pelo qual eu assumo a responsabilidade”.²⁵¹ Tezza não está só em sua defesa. Um crítico notável como James Wood tem no realismo a pedra de toque de sua

²⁴⁸ Tezza, 2012, p. 112, grifo nosso.

²⁴⁹ Idem, p. 98.

²⁵⁰ Ibidem, p. 113.

²⁵¹ Ibidem, p. 144.

atividade. Para Wood, o realismo não é um conjunto de convenções estilísticas – emulação de uma escola literária – mas impulso próprio do ato narrativo em si.²⁵²

Em defesa do “sujeito-escritor”

Em resumo, a autobiografia literária de Tezza, para além da narrativa de uma trajetória pessoal, extrapola o gênero biográfico no que ele tem de personalista para se projetar como um manifesto a favor do “espírito da prosa”. Mais que isso, Tezza faz a defesa do tal espírito contra o que ele chama de sua “morte” – programada pelos pós-modernos – sem contudo deixar de sugerir, como já citado, um certo renascimento nos últimos anos (ainda que não desenvolva nada sobre esse fenômeno). Em se tratando de uma autobiografia, não admira que tal retomada esteja vinculada direta ou indiretamente a sua trajetória. Em meio à narrativa de suas histórias, ao elogio do realismo e críticas ao relativismo pós-moderno, o autor tece um conjunto de considerações sobre outra morte, dessa vez de quem denomina “sujeito-escritor”:

O último sinal dessa esquizofrenia teórico-literária, que ao mesmo tempo teoriza e produz, transparece no movimento multiculturalista recente que, captando o fato óbvio de predominância histórica de personagens de uma elite branca na produção brasileira, propugna uma literatura voltada às minorias, em temas personagens, tramas, configurações morais e políticas. Uma espécie de “literatura planejada” – mais uma vez propõe-se a morte do sujeito-escritor, que deve ser posto a serviço instrumental de uma pauta alheia.²⁵³

O espírito da prosa morre quando morre seu agente genuíno, o sujeito-escritor. O tom, ora alarmista, quando anuncia mortes, ora francamente moralista, pois acusa o erro dessa “literatura programada”, é bastante comum dos discursos conservadores ou reacionários (no senso estrito de quem se dedica a conservar, pela reação ao novo, algo que considera importante). A propósito, o cientista político Albert O. Hirschman, ao descrever a estrutura retórica dos discursos reacionários, faz uma observação pertinente sobre o termo “reação”, no sentido de não lhe conferir um juízo de valor, como normalmente se faz, e que carrega a crença da progressão linear da história, uma vez que “o mero desenrolar do tempo traz consigo o melhoramento dos homens, de

²⁵² Wood, 2009, p. 186: “Realism (...) I must call *liveness*: life on the page, life brought to different life by the highest artistry. And it cannot be a genre; instead, it makes other forms of fiction seem like genres. For realism of this kind – liveness – is the origin” (grifo do autor).

²⁵³ Tezza, 2012, p. 148.

modo que qualquer volta atrás seria calamitosa”.²⁵⁴ Ainda que, em vários momentos, explicita o caráter “progressista” de seu rechaço ao que considera inapropriado ou leviano de algum pensamento contemporâneo, Tezza não se esforça em se distanciar do sentido negativo atribuído às posturas conservadoras.

Sinto uma grande dificuldade para aceitar o alegre alargamento da relativização cultural que hoje, nas faixas estreitas que ainda mantém contato com a memória letrada histórica, parece ser uma pedra de toque para tudo que diga respeito a valor, como se carregássemos uma culpa imemorial que deve ser purgada [...] Talvez isso me defina como um conservador, o que não temo.²⁵⁵

Apesar da franqueza e da dicção polemista de suas posições, algo fundamental em seu ensaio está no que ele não diz, talvez por julgar desnecessário, ou por decoro. Quando afirma que a relativização mata o sujeito-escriptor (e pressupondo-se que ele é um sujeito-escriptor), resta a questão: quem não seria sujeito-escriptor? Se o escritor não é “sujeito” de sua escrita, quem o seria? Levando-se em conta os argumentos de Tezza, não resta dúvida de que há uma legião de escritores assujeitados, uma vez que não se para de produzir literatura e de surgir novos nomes a cada ano, ao passo que os sujeitos-escriptores estão desaparecendo pela mão castradora do relativismo.

Outro ponto relevante de sua argumentação está na identificação do fenômeno dos escritores-professores: “Diante do que era a moda, o *mainstream*, o relevante – e, nesse panorama, crescentemente ditado pela universidade e pelo fenômeno crescente dos escritores-professores (batalhão ao qual, dez anos depois, eu entregaria as armas) –, o espírito original da prosa esfarelou-se”.²⁵⁶ Por aí, vemos que o sujeito-escriptor é aquele que não submete sua escrita a nenhuma outra pauta que não seja a da livre-criação, assumindo para si a responsabilidade do que faz e jamais inscrevendo sua arte em nenhum “programa” de cunho ético ou social. O escritor-professor, no caso, é aquele que se acomoda na segurança do serviço público e escreve a partir de pressupostos teóricos que legitimam sua obra e por ela são legitimados.

Com isso, constatamos o tom generalizado e incisivo das críticas de Tezza ao que ele considera as grandes correntes teóricas que circulam no ambiente universitário brasileiro e que têm determinado (quando não asfixiado) em muitos aspectos a criação literária, e que resultaria na morte do espírito da prosa. Os chamados estudos culturais

²⁵⁴ Hirschman, 1992, p. 17.

²⁵⁵ Tezza, 2012 p. 42.

²⁵⁶ Idem, p. 144.

talvez sejam o alvo mais evidente. No entanto, ainda que o tom alarmista das ponderações de Tezza sugiram que ele esteja atuando a partir de uma posição à margem do campo literário, sabemos que a ideia em si de uma autobiografia literária aponta para o lugar central que o autor ocupa nesse mesmo campo hoje, como já salientado. Esse aspecto modifica radicalmente a chave de leitura da autobiografia, uma vez que o lugar de fala determina o teor e as intenções dos argumentos.

Falando do centro, Tezza não está reivindicando um espaço, mas antes defendendo certo *habitus*²⁵⁷ que considera essencial à prática literária, e que acredita estar ameaçado. Ao marcar os anos 1970 como o início do fim do espírito da prosa devido ao relativismo que se preocupava antes em apontar para o caráter de construto das narrativas ficcionais, Tezza se volta para uma tradição anterior de compreensão do procedimento e do papel da prática literária, reconhecida por ele mesmo como “romântica”: “Sim, sei que visto aqui um toque romântico sobre a atividade do escritor [...] Acho que a criação literária, para se justificar como tal, tem de manter tão radicalmente quanto possível, por escolha, a sua inadequação primeira”.²⁵⁸ Ou seja, a motivação para a escrita se origina de um deslocamento, uma infelicidade primordial que o leva à “finalidade sem fim” da atividade artística.

Sua literatura carregaria uma verdade porque diz da necessidade irremediável de exorcizar fantasmas por meio da criação. O desfecho da autobiografia dá voltas e voltas a lugares-comuns como esse. O apelo a uma relação afetiva com a escrita não é fortuito, afinal Tezza pretende com isso evitar o “cinismo narrativo”, segundo ele “pedra de toque da cultura pós-moderna”: “Uso a expressão ‘cinismo narrativo’ como uma categoria estritamente literária, o texto que avança autodesmontando-se e, no fim, deixa o leitor com a brocha na mão, retiradas todas as escadas de referência”.²⁵⁹

É interessante notar, por fim, que a “novidade” do discurso de Tezza está em seu conservadorismo exemplar. Quando se pensa em movimento ou movimentos no campo literário, costuma-se mencionar a emergência de novos agentes que, na melhor das hipóteses, irão compartilhar a esfera pública de criação e do debate em torno das

²⁵⁷ Utilizamos o termo *habitus* no sentido bourdiano de mediação entre as esferas individual e social. *Grosso modo*, é quando o comportamento de um agente corresponde – sem ser determinado – ao conjunto de valores prestigiados na faixa a que ele pertence no campo.

²⁵⁸ Tezza, 2012, p. 211-212.

²⁵⁹ Idem, p. 144.

obras.²⁶⁰ Tal ideia de inclusão esconde, porém, a disputa mais pungente pelo espaço central do campo, o qual não inclui a diversidade indiscriminadamente.

Novos agentes pressupõem a substituição de velhos agentes, ou de modos tradicionais de produção literária. Diante dessa evidência, identificamos na autobiografia literária de Cristovão Tezza um exemplo de reação do centro a movimentos que, de uma forma ou de outra, deturpam certo conceito de prática literária ali defendida, e que tem sua chave no elogio do “sujeito-escritor”.

Entre a biografia e o ensaio

A autobiografia de Tezza apresenta e defende o sujeito-escritor com dois procedimentos, conforme o modelo alencariano: um, mais explícito, se dá por meio da argumentação crítica que perpassa toda a biografia; outro, pela narrativa da sua trajetória pessoal que, como veremos mais adiante, se aproxima da trajetória do protagonista de seu maior êxito na ficção, *O filho eterno*. Tais procedimentos, no entanto, têm em comum a relação com o gênero ensaio, na medida em que não o assumem plenamente, incorporando-o à biografia e ao romance.

A incorporação do ensaio pela biografia se dá pela intercalação do comentário crítico ao relato de uma vida. Quanto ao romance, o ensaio se integra às vozes que compõem seu plurilinguismo. Para o primeiro caso, a autobiografia não é um ensaio, uma vez que é antes narrativa de uma vida; nem a voz que argumenta no romance, para o segundo caso, deve ser remetida ao autor que o assina. De todo modo, a ideia de sujeito-escritor sedimenta-se em meio aos argumentos e exemplos da trajetória narrada, a qual coincide com os pressupostos do espírito da prosa.

A incorporação do ensaio na autobiografia e no romance não ocorre de modo fortuito, nem tampouco pode ser visto como exceção. Quando os textos biográficos assumem um caráter reflexivo sobre a vida narrada, naturalmente se aproximam do ensaio, no sentido corriqueiro de avaliar criticamente a trajetória. O romance, por seu lado, enquanto gênero híbrido por natureza, apropria-se do ensaio como o faz com qualquer outra conformação discursiva. O que observamos na obra de Tezza, porém, é o propósito dessa incorporação, que de tão recorrente, torna o gênero híbrido, quando a autobiografia se integra ao que o teórico espanhol Pedro Aullón de Haro chama de

²⁶⁰ Dalcastagnè, 2005, p. 20: “A literatura é um espaço privilegiado para tal manifestação [de grupos subalternos], pela legitimidade social que ela ainda retém. Daí a necessidade de democratizar o fazer literário – o que, no caso brasileiro, inclui a universalização do acesso às ferramentas do ofício, isto é, o saber ler e escrever”.

“gêneros ensaísticos”, os quais podem carregar um viés mais científico – caso dos artigos, panfletos e tratados, por exemplo – ou mais artístico – a ficção narrativa, a novela biográfica ou histórica, além do livro de viagens.²⁶¹

Para compreender essa demanda pelo ensaio, é necessário antes conhecer suas características e lugar no sistema de gêneros. No texto de referência sobre o tema, “O ensaio como forma”, escrito nos anos 1950, Adorno traça um panorama do ensaio em diversos momentos da história do pensamento, descrevendo-o como instância crítica que relativiza o elogio ao método científico-filosófico e sua pretensão totalizadora:

Nos processos do pensamento, a dúvida quanto ao direito incondicional do método foi levantada quase tão-somente pelo ensaio. Este leva em conta a consciência da não-identidade, mesmo sem expressá-la; é radical no seu não-radicalismo, ao se abster de qualquer redução a um princípio e ao acentuar, em seu caráter fragmentário, o parcial diante do total [...] O ensaio não segue as regras do jogo da ciência e da teoria organizadas, segundo as quais, como diz a formulação de Spinoza, a ordem das coisas seria o mesmo que a ordem das ideias. Como a ordem dos conceitos, uma ordem sem lacunas, não equivale ao que existe, o ensaio não almeja uma construção fechada, dedutiva ou indutiva. Ele se revolta sobretudo contra a doutrina, arraigada desde Platão, segundo a qual o mutável e o efêmero não seriam dignos da filosofia; revolta-se contra essa antiga injustiça cometida contra o transitório, pela qual este é novamente condenado no conceito. O ensaio recua, assustado, diante da violência do dogma, que atribui dignidade ontológica ao resultado da abstração, ao conceito invariável no tempo, por oposição ao individual nele subsumido.²⁶²

O tom da argumentação beira o manifesto, pois mais que fazer o elogio do ensaio, Adorno o afirma como forma de pensar, espécie de pedagogia inversa ao que a filosofia da ciência tradicionalmente propugna como método adequado para se obter conhecimento (“ele deveria ser interpretado, em seu conjunto, como um protesto contra as quatro regras estabelecidas pelo *Discours de la méthode* de Descartes”).²⁶³

O elogio vem, portanto, como resposta ao menosprezo pelas formas ensaísticas, indicado logo nas primeiras linhas do texto, quando diz que, na Alemanha de então, o gênero estava “difamado como um produto bastardo”. Ou seja, não se trata de um estudo descritivo, que busca somente situar o lugar do ensaio na história das ideias, mas que o propõe como forma de praticar filosofia, e que se sustenta na crítica

²⁶¹ Aullón de Haro, 2005, p. 22.

²⁶² Adorno, 2003, p. 25.

²⁶³ Idem, p. 31.

de Nietzsche e, antes, dos primeiros românticos alemães à metafísica ocidental, quando evitaram a pretensão do tratado pelo uso do aforisma: “o ensaio pensa em fragmentos, uma vez que a própria realidade é fragmentada; ele encontra sua unidade ao buscá-la através dessas fraturas, e não ao aplainar a realidade fraturada”.²⁶⁴ O ensaio recusa, assim, a pretensão de totalidade do pensamento filosófico tradicional, porém não abre mão de encarar os problemas abordados. Ainda segundo Adorno, ele deve permitir que “a totalidade resplandeça em um traço parcial, escolhido ou encontrado, sem que a presença dessa totalidade tenha de ser afirmada”.²⁶⁵

Em tudo isso, o filósofo alemão junta-se ao coro que recusa a metafísica binária baseada no sujeito autocentrado, fonte das representações, uma vez que reconhece no ensaio uma atitude teórica – e metodológica – autorreflexiva: “quando o ensaio é acusado de falta de ponto de vista e de relativismo, porque não reconhece nenhum ponto de vista externo a si mesmo, o que está em jogo é justamente aquela concepção de verdade como algo ‘pronto e acabado’”.²⁶⁶ Em outras palavras, o ensaio, “forma crítica *par excellence*”, permite – como princípio – analisar tanto os objetos em si quanto as condições em meio às quais a análise se dá.

Em síntese, não se trata de entender o ensaio como um gênero textual entre outros. A base das discussões teóricas em seu entorno, conforme o exemplo de Adorno, está em que ele representa mais que uma modalidade discursiva, uma escolha em meio ao repertório dos discursos à disposição para a expressão do sujeito. Desde seu inaugurador, Montaigne, o ensaio encontra-se atrelado à sedimentação do sujeito moderno e, por isso mesmo, ao nascimento do que modernamente se entende por literatura, “um discurso que tem como matéria-prima o próprio sujeito”.²⁶⁷

Não sendo nem um texto artístico, inventivo, conforme umas das definições da literatura, nem científico, pela relativização do método e do sentido de totalização antes apontado, o ensaio é uma composição cujo centro está na perspectiva e dicção daquele que fala. O ensaísta articula uma prosa artística, devido ao aspecto formal, e elucidativa (ainda que sem a aferição da ciência), quanto ao tema tratado.

Para Luiz Costa Lima, “ao longo dos séculos XVIII e XIX, a literatura passará a conotar um circuito – autor, obra, público de leitores – de tal maneira associado à auto-experiência da subjetividade que o elo entre literatura e horizonte da

²⁶⁴ Adorno, 2003, p. 35.

²⁶⁵ Idem.

²⁶⁶ Ibidem, p. 38.

²⁶⁷ Costa Lima, 2010, p. 239.

subjetividade se converterá em verdade incontestável”.²⁶⁸ O que ocorria, de maneira gradativa e não linear, era a substituição da antiga ordem dos gêneros, que enquadravam a criação em modelos pré-determinados, pela da composição submetida às idiossincrasias do indivíduo. A transformação da mentalidade atingia a produção poética “típica” – a lírica, a prosa de ficção e o drama, exemplarmente –, mas acarretou também uma importante mudança nos procedimentos de recepção crítica das obras, uma vez que os velhos parâmetros neoclássicos já não serviam de guia.

É possível mesmo falar de um nascimento da crítica como a conhecemos hoje, quando cai a figura do “juiz de arte”, o qual julgava a obra a partir de um conjunto de regras compartilhadas pelos que comungavam das *belle lettres*. Mais que uma adequação, a busca da expressão pelo indivíduo demandava do crítico a compreensão do caráter original de cada obra, reconhecendo nela própria as balizas que possibilitariam uma leitura mais apropriada de sua singularidade. Nesse sentido, “a crítica não se afirma como atividade autônoma senão à medida que simultaneamente afirma a autonomia de seu objeto”.²⁶⁹ Ou seja, a sagração do sujeito moderno libera o indivíduo do julgo da velha poética e aplaina o terreno à livre expressão do eu. A autonomia do objeto estético força a autonomia do crítico, que deve encarar a produção artística sem o auxílio de modelos que o habilitavam.

Um marco importante (cerca de um século antes dos primeiros românticos) nessa transição é a famosa *Querelle des Anciens et des Modernes*, no contexto das disputas entre os acadêmicos franceses no fim do século XVII, em que Charles Perrault afirmava, pelo partido dos modernos, que “é mesmo ainda hoje uma espécie de Religião entre alguns Sábios preferir a menos importante produção dos antigos às mais belas Obras de todos os modernos”.²⁷⁰ A propósito, a lembrança da *Querelle* é significativa pois ajuda a evitar a tendência de se vislumbrar as mudanças históricas como processos pontuais e estanques, referendados sempre por uma concepção teleológica da história. Aqui mais uma vez nos reportamos à metáfora de Gumbrecht, que se refere à modernidade como vinda em “cascatas”, ou seja, como levas que sugerem sobreposição e convivência dos momentos cruciais de sua consolidação.²⁷¹ O advento das ideias românticas no desfecho do século XVIII não significava outro nascimento do sujeito moderno, uma vez que este já havia sido engendrado, mas

²⁶⁸ Costa Lima, 2005, p. 31.

²⁶⁹ Idem, p. 217.

²⁷⁰ Perrault, 2011, p. 273-274.

²⁷¹ Para maiores detalhes sobre a metáfora de Gumbrecht, ver segundo capítulo desta tese.

aponta para um aprofundamento da própria modernidade, e que se refere à separação definitiva entre os discursos da arte e da ciência, ambos sob o sol cartesiano do *cogito*.

No âmbito comum da modernidade político-econômica, encarnada pelas revoluções Francesa e Industrial, o primeiro romantismo alemão promovia uma reação aos parâmetros retóricos que ainda vigoravam no Iluminismo. Sua revolução estava em não só libertar o artista como também imprimir uma nova forma de exposição das ideias. O modelo escolhido foi o do fragmento, e seu *locus* principal de divulgação a revista *Athenaeum*, ativa entre 1798 e 1800 pela iniciativa dos irmãos Schlegel. Novalis participou assiduamente da revista que, em certa medida, veiculou o pensamento romântico mais radical. A opção pelo fragmento se dava devido à negação da exigência de totalidade da ciência, muito prestigiada pela Ilustração.

Inacabado, o fragmento aponta para o Livro que nunca se acabará de compor; que, por isso, sempre se retoma e sempre se difere. Por isso chamemos agora o fragmento de a mínima forma seminal do ensaio. Com isso, se acentua no eixo fragmento-ensaio tanto sua proveniência moderna – seu enraizamento na experiência de um eu – como seu caráter de busca que não se resolve; a incompletude como ponto derradeiro.²⁷²

O fragmento apresenta as novas ideias – no que se refere aos conteúdos tratados – pela forma inovadora do ensaio breve, de caráter muitas vezes metafórico, bastando lembrar uma das máximas de Novalis, para quem “o espírito efetua uma eterna autodem demonstração”²⁷³. Nessa linha lembramos outra vez Adorno, que descreve “a concepção romântica do fragmento como uma composição não consumada, mas sim levada através da autorreflexão até o infinito”.²⁷⁴

Os românticos alemães buscavam no fragmento uma modalidade radical de ensaio devido a sua parcialidade e incompletude. Dito de outro modo, com o texto aforístico a modernidade estética – impulsionada pela ideia de “finalidade sem fim” da terceira crítica kantiana²⁷⁵ – se articula por meio de um pensamento que se volta para o objeto e, ao mesmo tempo, promove a autorreflexão do sujeito, tornando-o centro do pensamento e, em consequência, da escrita. É precisamente por isso que

²⁷² Costa Lima, 2005, p. 212.

²⁷³ Novalis, 2001, p. 39.

²⁷⁴ Adorno, 2003, p. 34.

²⁷⁵ Aullón de Haro, 2005.

El ensayo representa, pues, el modo más característico de la reflexión moderna. Concebido como libre discurso reflexivo, se diría que el ensayo establece el instrumento de la convergencia del saber y el idear con la multiplicidad genérica mediante hibridación fluctuante y permanente. Naturalizado y privilegiado por la cultura de la modernidad, el ensayo es centro de un espacio que abarca el conjunto de la gama de textos prosísticos destinados a resolver las necesidades de expresión y comunicación del pensamiento en términos no exclusiva o eminentemente artísticos ni científicos.²⁷⁶

Como gênero textual, o ensaio é produto e produtor da modernidade, pois tanto se fez possível com a nova mentalidade quanto a fomentou em momentos decisivos, a exemplo do fragmento romântico. Suas características refletem os traços dessa condição dialética em alguns aspectos que nos interessam mais diretamente, sendo eles: (1) o entrelugar que ocupa, pois não é precisamente obra de arte nem ciência, mas com atribuições dos dois; (2) sua vocação para o “livre discurso reflexivo”, o que o torna ideal para o exercício crítico; (3) a consolidação do ensaísta como sujeito dono do discurso e que por ele é engendrado, apresentando-se ao leitor pelas marcas do estilo próprio e das posições que assume ao longo de sua argumentação.

No ensaio, o indivíduo que assina é quem tem a prerrogativa da expressão, a despeito de quaisquer preceitos. Para além de um enquadramento discursivo, na forma, ou uma finalidade qualquer, no âmbito pragmático, a determinação do ensaio está em se explicitar esse olhar particular sobre o mundo e os outros. Daí advém sua irregularidade, seu caráter imprevisível e híbrido, uma vez que as necessidades de expressão, além das possibilidades formais para ela, são tão diversas quanto são diversos os indivíduos. Não se acessa o ensaio para se abordar um objeto – o espírito da prosa, por exemplo – como se usa uma ferramenta. Na condição de “livre discurso reflexivo”, o ensaio abre-se para a constituição do eu à medida que este se revela na escrita. Ainda que trate de um objeto, o ensaísta oferece um autorretrato.

Assim no ensaio como no romance

Guardadas as diferenças fundamentais entre os gêneros, em que se destaca o fato elementar de que no ensaio não há recorrência à ficção, o caráter híbrido e o protagonismo do indivíduo o assemelham ao romance. Portanto, a miscelânea de vozes que o ensaio abarca – e a possibilidade em si de se imiscuir em outros gêneros –

²⁷⁶ Aullón de Haro, 2005, p. 17.

permite reconhecer nele um tipo de procedimento próprio da prosa romanesca, sendo talvez o que a define, conforme a abordagem antes citada de Bakhtin.

Em seu estudo sobre o ensaio, Pedro Aullón de Haro se refere ao “sistema global de gêneros”, “un sistema tripartito que puede ser representado como una pirámide compuesta de tres vértices: géneros ensayísticos, géneros científicos y géneros artístico-literarios o poéticos [...]. Por ello, estará constituida *la literatura* mediante el conjunto de géneros poéticos y géneros ensayísticos”.²⁷⁷

Nesse sistema, um dos vértices – o que compõe o subgrupo maior da literatura – não está o ensaio propriamente, enquanto gênero isolado, mas os “gêneros ensaísticos”, os quais são já produto do processo de hibridação. Ou seja, tratam-se das composições de caráter artístico que, não sendo propriamente ensaio, incorporam tanto a dicção ensaística que acabam por serem lidas enquanto tal, posto que “las fórmulas discursivas del género del Ensayo, o las progresiones artísticamente hibridadoras del mismo, se insertan frecuentemente en ellas, ya como modalidad de superposición generalizada, ya como modalidad de incrustación más o menos puntual, reiterable o individualizable”²⁷⁸. Desse grupo, são mais suscetíveis à hibridação a autobiografia e o relato de viagens, uma vez que mantêm uma relação estreita com os gêneros propriamente artísticos do romance autobiográfico e de aventuras.²⁷⁹

Devido a sua ambiguidade, isto é, por se situarem entre a narração do passado (contaminado de ficção, devido ao caráter de construto da memória) e a tentativa de vincular enfaticamente o narrado ao mundo empírico (vínculo que justifica o pacto biográfico), a autobiografia e o relato de viagem compõem o que se denomina “Literatura” em sentido amplo: composições inventivas e outras de feição mais ensaística, enquanto discursos com certa ancoragem na concretude da vida. No caso que nos interessa mais de perto, a autobiografia, o tom ensaístico pode ganhar um peso mais “literário” se é um escritor que a assina. Isso porque, para o escritor – o escritor de ficção em especial –, a palavra é o instrumento de seu trabalho artístico, aquilo com que ele elabora seu estilo particular e intransferível. Da perspectiva dos direitos autorais ainda vigentes, algo que lhe confere poder de propriedade.

Como apontado antes, em sua autobiografia literária, Cristovão Tezza assume sem grandes ressalvas o que há de romântico na defesa do sujeito-escritor quando o

²⁷⁷ Allón de Haro, 2005, p. 19, grifo do autor.

²⁷⁸ Allón de Haro, 1992, p. 110.

²⁷⁹ Idem.

coloca como condição *sine qua non* para a ascensão ao espírito da prosa. A respeito das inúmeras cartas que escreveu em sua temporada europeia (e que segundo ele guardam uma “essência romanesca”, um germe do espírito da prosa), afirma “o valor do indivíduo, a relevância do olhar único e intransponível do sujeito narrativo e suas amarras com o mundo concreto de que ele é vítima e agente”.²⁸⁰

Tezza sustenta sua argumentação no indivíduo – sua perspectiva acerca do mundo e a voz com que se expressa. Na autobiografia literária reconstrói-se o passado, mas também se articula um discurso que é a mais pura emulação dos primeiros românticos alemães, quando estabeleceram, através da forma ensaística do fragmento, um novo padrão de recepção das obras legitimado pela primazia do sujeito.

Há uma relação sempre inescapável entre visão de mundo e escrita. Particularmente na arquitetura da prosa romanesca, que funciona por uma lógica de longo curso e não por um estalo de revelação (que parece a alma da poesia), o que pensamos miudamente do mundo e das pessoas é parte substancial do texto que escrevemos; há uma massa concreta de opiniões objetivas que respira, a seu modo, e com sua linguagem, em cada linha.²⁸¹

A autobiografia se arma de todas as prerrogativas do ensaio como livre discurso reflexivo, seja quando indica “renascimentos”, seja quando critica posturas que considera nocivas à boa saúde da prosa romanesca contemporânea. Como não poderia ser diferente, os argumentos são inseparáveis da personalidade literária que narra a si própria. Há um romance de formação em progresso no bojo da argumentação crítica, de modo que aquele é referendado por esta. Por se tratar de um gênero ensaístico, híbrido, na autobiografia a voz romanesca conta o amadurecimento do protagonista que, no fim (e o fim é a autobiografia), será crítico de si.

Ao relatar um momento de confronto com textos da juventude que não considera bons, Tezza conclui, agora sob a perspectiva da maturidade literária: “Em suma, relendo trechos dos contos, percebo o óbvio: eu não estava ali. Um escritor ausente de sua frase é a derrota do texto. Eu continuava obedecendo a uma pauta em grande parte alheia, Tateando formas e ideias no escuro”.²⁸²

A ausência do escritor de seu texto será o crime contra o espírito da prosa. “Eu”, no caso, não se resume ao pronome, e sim a uma coerência existencial entre o

²⁸⁰ Tezza, 2012, p. 170.

²⁸¹ Idem, p. 173.

²⁸² Ibidem, 2012, p. 154.

pronome e o indivíduo que se responsabiliza pela obra. Portanto, “eu” é o tema tratado no texto e, à maneira dialética do ensaio, o sujeito do texto. O círculo se fecha na coincidência do autor e a criança que brincava de fazer pequenos livros artesanais.²⁸³

Ali está o início de um gesto que repetirá por toda a vida: “meu primeiro gesto literário aconteceu em 1962, em torno dos 10 anos de idade, quando eu cortava folhas tamanho ofício em quatro ou mesmo oito partes iguais (lembro que eram objetos miúdos), cobria as folhinhas com uma capa e costurava com linha e agulha a breve lombada”.²⁸⁴ A vida literária começa com a concretude do livro, do fetiche do material, até chegar à abstração da assinatura, do livro como metáfora para a criação.

O filho eterno: ficção e os resíduos do real

O nome próprio é, desde a clássica formulação de Lejeune²⁸⁵, aquilo que permite reconhecer a prosa biográfica. Isso porque, de uma perspectiva puramente textual, essa distinção não seria possível. Nega-se, assim, uma abordagem imanente dos textos, uma vez que a análise “fechada” mostra-se insuficiente, quando não inútil, para o conhecimento do modo como um produto é recebido e como funciona no corpo social em que circula. Aliás, esse complexo social – com seus agentes e consumidores, suas instituições e financiamentos – afeta não só a prática literária em sua dimensão “pública”, interferindo também na construção formal, “íntima”, dos artefatos literários, seja o romance, a poesia ou qualquer gênero verbal artístico.

A ideia de “pacto” (biográfico, romanesco etc.) advém dessa pragmática textual, que, por sua vez, se origina da refutação da ideia de gênero como mera disposição composicional cristalizada, portanto alheia às dinâmicas do contexto. O reconhecimento *a priori* de determinado gênero estabelece uma chave de leitura que condiciona (mas não determina) a interação com a obra. Para Maingueneau, “a partir do momento em que identificou a que gênero pertence um texto, o receptor é capaz de interpretá-lo e comportar-se de modo adequado a seu respeito”.²⁸⁶

Em resumo, a autobiografia estabelece um tipo de pacto em que o leitor reconhece a voz do autor real, no caso Cristovão Tezza, de modo que quem fala no texto atende pelo nome de quem o assina, o que não acontece no romance. Vimos que

²⁸³ Esse tipo de coincidência aparece, em uma perspectiva semelhante, no romance autobiográfico de Miguel Sanches Neto tratado no segundo capítulo desta tese.

²⁸⁴ Tezza, 2012, p. 33.

²⁸⁵ Lejeune, 2008, p. 23.

²⁸⁶ Maingueneau, 1996, p. 14-15.

a rememoração se dá em paralelo à defesa do espírito da prosa, o que reforça a autobiografia como pertencente aos gêneros ensaísticos devido ao livre discurso reflexivo. Contando em primeira pessoa os anos de formação, o escritor afirma seu lugar no mundo das letras e discute as vertentes contemporâneas da prosa romanesca.

O que ocorre, porém, é que a narrativa do eu na autobiografia não está desconectada com o eu da produção ficcional. Como já apontamos, a tese do espírito da prosa tem na trajetória de Tezza um exemplo marcante de adepto e divulgador, pois sua ascensão à escrita “saudável” se deu no seio de uma época que, segundo ele, deliberadamente a sufocou. Uma vez publicada a autobiografia, esta funciona como peça-chave na recepção das narrativas ficcionais, abrindo a possibilidade de ler (ou reler) cada uma delas sob a luz dos argumentos que as situam na tradição literária.

Tais aspectos são comuns na produção de qualquer escritor. Relatos (auto)biográficos e comentários críticos esparsos ou reunidos costumam participar da recepção de sua obra. No entanto, no contexto das narrativas do gesto literário esse fenômeno pode ganhar um caráter distinto devido à ambiguidade que instauram durante a leitura. O esgarçamento da linha divisória entre autor e narrador entrelaçam os elementos biográfico e ficcional a despeito do gênero em que se apresentam.

Na autobiografia, entrega-se ao prazer do relato puro e simples – enquanto artefato de linguagem, algo atribuído à arte –, enquanto que, na ficção, apegase ao argumento do narrador ou do personagem em suas consequências lógicas e conceituais. O que, em um primeiro momento, parece circunscrito à relação individual do leitor com o texto, na verdade, está inserido em algo mais amplo e que se encontra em torno à leitura da obra propriamente, influenciando-a. Ainda que este não seja um estudo sobre o ato em si da leitura, atenta para as possibilidades de recepção das obras tendo em conta o “arquitexto”, para usar a expressão consagrada por Genette.²⁸⁷

O romance *O filho eterno*, de Cristovão Tezza, de matiz biográfico, ao expor ficcionalmente os anos de formação do protagonista – um jovem aspirante a escritor que tem um filho com síndrome de Down – lança uma via de mão dupla com a autobiografia literária que publica poucos anos mais tarde. Lançado em 2007, a narrativa alcançou êxito comercial surpreendente para uma obra ganhadora dos prêmios literários mais prestigiados do Brasil. Depois de *O filho eterno*, Tezza publicou o romance *Um erro emocional* (2010) e a coletânea de contos *Beatriz* (2011),

²⁸⁷ Genette, 2004. Esse aspecto foi tratado no primeiro capítulo.

porém com a autobiografia literária estabeleceu uma espécie de continuidade “torta” com seu maior sucesso. Os termos desse caráter torto é o que nos interessa, pois o que parece unir irremediavelmente o romance e a autobiografia é a construção de um eu que, correndo em paralelo em cada uma das obras, encontra seu ponto de convergência na figura do escritor que transita entre as esferas da invenção e do real.

Narrado em terceira pessoa, reforça-se, em *O filho eterno* o distanciamento entre autor e personagem almejado pelo estatuto romanesco. O protagonista trilha percursos similares aos que acompanhamos na autobiografia literária, mais o fato central – não desenvolvido em *O espírito da prosa* – de que Tezza tem um filho com síndrome de Down. Acrescente-se a isso a coincidência de locais, datas, nomes entre outros que, uma vez reconhecidos pelo leitor, participam da recepção meramente ficcional da obra, tensionando-a. É por essa razão que, para usar outra vez a síntese de Lejeune, lemos “os romances não apenas como *ficções* remetendo a uma verdade da ‘natureza humana’, mas também como *fantasmas* reveladores de um indivíduo”.²⁸⁸

Esse tensionamento, repetimos, repercute além da experiência individual da leitura, a exemplo do prêmio Charles Brisset da Associação Francesa de Psiquiatria atribuído à tradução do romance em 2009. Conforme consta na página da Associação, o júri é formado por psiquiatras que “s’intéresse, dans la trame des œuvres et des récits qui lui sont soumis, à ce qui confine à la psychopathologie, au jeu des passions et des émotions humaines, à l’affrontement et à l’agencement des caractères”.²⁸⁹

Sem entrar no mérito das implicações que possam haver em um prêmio literário concedido por uma associação de psiquiatria, é incontestável a perspectiva mimética “transparente” que um prêmio como esse privilegia, buscando, nas obras, testemunhos relacionados de alguma maneira a quadros ou manifestações psicopatológicas. Sem qualquer demérito literário, o fato em si de ter ganhado tal distinção reflete o amplo interesse pelo viés documental de *O filho eterno*.

Um dos pontos cruciais tratados por Tezza em sua autobiografia literária é a afirmação do pacto romanesco, rechaçando qualquer interpretação biográfica de seus romances, em especial *O filho eterno*. Para isso, ele recorre à teoria de Bakhtin. Seguindo a proposição do teórico russo sobre a cisão – durante o acontecimento estético – da voz que fala no romance daquela que o assina, afirma que

²⁸⁸ Lejeune, 2008, p. 43, grifos do autor.

²⁸⁹ Disponível em: <<http://www.psychiatrie-francaise.com/Actualites/Default.aspx?aId=29>>. Acesso em: 20 abr. 2013.

não fazendo parte do evento direto da vida, a prosa romanesca é uma experiência linguística que já nasce dupla – há sempre um narrador sobre um narrador: a linguagem é comentada por uma outra linguagem, e ambas estão inextricavelmente contidas no instante presente de seu enunciado. Dizendo com simplicidade: se o leitor aceita que as palavras que ele lê agora são a expressão direta e intrasferível das opiniões de Cristovão Tezza, ele mesmo, por mais confusas e enganadoras que sejam, ele está diante de um não romance, uma não ficção (um ensaio, ou qualquer gênero de texto que extraia todo o seu sentido da pressuposição intencional e direta da verdade).²⁹⁰

Marcar com insistência a diferença entre a instância ficcional e a biográfica diz do tensionamento que há na recepção das obras no momento em que se adverte o engano do leitor desavisado. Conhecendo bem o pensamento de Bakhtin (sobre quem defendeu uma tese de doutorado), Tezza expressa com clareza seus pressupostos teóricos a fim de contextualizar o caráter romanesco de sua prosa... romanesca.

O plurilinguismo bakhtiniano desponta como elemento curinga aos propósitos de Tezza, pois salva o romance da explicação biográfica ao mesmo tempo em que reconhece sua capacidade de abarcar outros discursos: “Nessa guerra de linguagens, percebe-se desde já que um não romance pode conter partes romanescas, e um romance pode conter partes de não romance, para colocar as coisas de forma simples”.²⁹¹ Ou seja, o romance carrega outros discursos sem se confundir com eles (o que equivale a dizer, sem ser lido *como* eles, o que é ainda mais importante).

A respeito dos dois gêneros típicos da modernidade – o ensaio e o romance –, vimos como, na autobiografia, um dos gêneros ensaísticos, ocorre a entrada do elemento romanesco pela narração do eu, ao passo que, no romance, podemos ter a argumentação ensaístico-teórica incrustada na ficção. É para esse segundo ponto que nos voltamos com a leitura de *O filho eterno*. Reconhecida a conexão entre a autobiografia literária *O espírito da prosa* e o romance em questão, pretendemos escrutinar o terreno conjugado entre a voz do autor e a trajetória do escritor-personagem, pois é por essa via ambígua que Tezza articula seu gesto literário.

* * *

²⁹⁰ Tezza, 2012, p. 15.

²⁹¹ Idem, p. 16.

Nas primeiras páginas de *O filho eterno* temos uma breve apresentação do protagonista, um jovem aspirante a escritor (aspirante não porque não escreva, mas por não ter alcançado reconhecimento em publicações), “alguém que, aos 28 anos, ainda não começou a viver”.²⁹² Ao seguirmos pela perspectiva do narrador a vida do personagem, quase sempre estamos dentro da mente do personagem, quando se expressa em terceira pessoa um discurso que é o discurso dele. Assim, ainda que o leitor o esteja vendo “de fora”, terá acesso também a suas opiniões sobre o mundo (os outros) e sobre si: “ele está em outra esfera de vida. Ele é um predestinado à literatura – alguém necessariamente superior, um ser para o qual as regras do jogo são outras”.²⁹³ Ele, no caso, não terá a sua perspectiva avaliada por outra que lhe seja indiferente, antagônica ou simpática, mas que, sem se confundir com ela, a incorpora.

Tal efeito de *proximidade à distância* é alcançado por meio do discurso indireto livre que, ao incutir a fala do personagem na voz do narrador, relativiza o lugar de ambos: “Thanks to free indirect style, we see things through the character’s eyes and language but also through the author’s eye and language, too. We inhabit omniscient and partiality at once. A gap opens between author and character, and the bridge – which is free indirect style itself – between them simultaneously closes that gap and draws attention to its distance”.²⁹⁴ O que chamamos de proximidade à distância é, portanto, a arquitetura estilística em que o autor opera essa relativização. A narrativa não se resume a “contar o outro” nem tampouco a “contar a si”. Entre os dois polos, Tezza perfaz a vocação dialógica do romance quando o personagem se expressa *pela* e *na* voz desse narrador externo. Para dizer de modo sintético: o discurso indireto livre permite conhecê-lo em suas dimensões plástica e psicológica.

O protagonista de *O filho eterno* refere-se frequentemente a si como se fosse um outro, talvez personagem de seus livros: “E no entanto sente-se um otimista – ele sorri, vendo-se do alto, como no cartum imaginado, agora uma figura real”.²⁹⁵ Ver do alto, à distância, é também a estratégia encontrada por Tezza para transformar fatos vividos em literatura, espécie de cartum imaginado em palavras. O momento do nascimento, da descoberta da síndrome de Down e os primeiros contatos com o filho poderiam dar vazão ao sentimentalismo, o que não ocorre pela proximidade à distância do discurso indireto livre (ao contrário da absoluta parcialidade em primeira pessoa),

²⁹² Tezza, 2008, p. 9.

²⁹³ Idem, p. 10.

²⁹⁴ Wood, 2009, p. 11.

²⁹⁵ Tezza, 2008, p. 13.

além do tom áspero com que o protagonista encara os eventos: “Mas ninguém está condenado a ser o que é, ele descobre, como quem vê a pedra filosofal: eu não preciso deste filho, ele chegou a pensar, e o pensamento como que foi deixando-o novamente de pé, ainda que ele avançasse passo a passo trôpego para a sombra”.²⁹⁶

Em se tratando do desenvolvimento narrativo, o romance segue duas linhas: os fatos referentes à vida do protagonista, e que têm seu ponto crucial no nascimento do filho; outro que, tendo por base o convívio do pai-escritor com a criança, põe em foco a relação de ambos com a linguagem. Se, no primeiro plano narrativo, temos as peripécias do jovem que, entre outras, participou de uma comunidade teatral guiada por um “guru”; no segundo plano acompanhamos o desenvolvimento mais sutil de uma discussão sobre a linguagem como forma de vivenciar o tempo. A vida do protagonista, como era de se esperar, coincide com a que encontramos na autobiografia literária: a comunidade de W. Rio Apa, a temporada na Europa e o andamento da atividade literária com a publicação dos primeiros romances etc. A discussão sobre linguagem e tempo ocorre nas digressões do protagonista:

Cada coisa que há no mundo! Crianças cretinas – no sentido técnico do termo –, crianças que jamais chegarão à metade do quociente de inteligência de alguém normal; que não terão praticamente autonomia nenhuma; que serão incapazes de abstração, esse milagre que nos define; e cuja noção de tempo não existe. A fala será, para sempre, um balbuciar de palavras avulsas, sentenças curtas truncadas; será incapaz de enunciar uma estrutura na voz passiva (*a janela foi quebrada por João* estará além de sua compreensão).²⁹⁷

O “milagre” da abstração é o que distancia pai e filho. No que é típico do romance de formação, o personagem se transforma no desenrolar do tempo e, segundo Lukács, “a ação se ergue a partir dos destinos de um homem solitário”.²⁹⁸ Em *O filho eterno*, contudo, tem-se como que um romance de formação em par: a transformação do pai corre em paralelo ao amadurecimento do filho. Claro, poderíamos dizer o contrário: o amadurecimento do pai, a transformação do filho.

De qualquer maneira, o ponto de vista é do protagonista. O filho está em silêncio (não há discurso indireto livre que permita conhecer sua voz), pois será sempre uma projeção do pai. Muitos dos fracassos e sucessos de Felipe, o filho (único

²⁹⁶ Tezza, 2008, p. 32.

²⁹⁷ Idem, p. 34.

²⁹⁸ Lukács, 2000, p. 142.

a ter um nome na narrativa), serão percebidos a partir da vaidade do escritor, para quem “o mundo não fala. Sou eu que dou a ele a minha palavra; sou eu que digo o que as coisas são. Esse é um poder inigualável – eu posso falsificar tudo e todos, sempre, um Midas Narciso, fazendo de tudo minha imagem, desejo e semelhança”.²⁹⁹

A afirmação de seu narcisismo, da arrogância de um “predestinado à literatura – alguém necessariamente superior, um ser para o qual as regras do jogo são outras”, emerge da dureza de uma realidade que não se submete à livre criação, ou, melhor dizendo, ao poder de (re)criar a si próprio e às paisagens ao redor. Ter um filho que, pelo menos a princípio, não pode ser como ele, cujo objeto é a linguagem por meio da qual “abstrai” o mundo em representação romanesca, desvela a insuficiência de seu ofício, além de refletir sua própria insuficiência como homem: “ele escreve de outras coisas, não de seu filho ou de sua vida – em nenhum momento, ao longo de mais de vinte anos, a síndrome de Down entrará no seu texto. Esse é um problema seu, ele repete, não dos outros, e você terá de resolvê-lo sozinho”.³⁰⁰

A transformação da vida – e, especificamente, da história do filho – em romance é uma mudança importante de sua relação com a escrita, sendo encarada por Tezza como resultado de seu amadurecimento enquanto escritor. Utilizar-se de suas vivências como matéria-prima para a ficção coincide com a plena consciência de que a escrita é um exercício extremo de alteridade, a ponto de transformá-lo no duplo de si.

Sem tal distanciamento a criação romanesca seria impossível, pois esta depende do afastamento do “evento aberto da vida”, da “matéria bruta da realidade” que jamais se expressa por si. Os dados biográficos necessitam de um tratamento estético, isto é, “uma linguagem que exige fechamento e afastamento do evento da vida, com o qual não se confunde (ou não se *funde* – exceto no momento em que o leio ou o escrevo, quando se torna parte inseparável do evento da minha vida; mas ele, em si, o objeto romance, é *representação*, um duplo que se observa)”.³⁰¹

O trecho acima, retirado de sua autobiografia, poderia compor, em outros termos, *O filho eterno*, pois a narrativa sobre o pai-escritor tem como substrato sua relação problemática com a vida, a ponto dela não caber em seu trabalho ficcional. Como dizíamos no início deste capítulo a respeito de *Gargântua*, o romance se arma de um aparato crítico-teórico – argumentativo, portanto – a fim de garantir, no duplo

²⁹⁹ Tezza, 2008, p. 41.

³⁰⁰ Idem, p. 63.

³⁰¹ Tezza, 2012, p. 13, grifos do autor.

da ficção, sua boa recepção conforme os desejos do autor. Todavia pode-se afirmar, conforme o autor de *Gargântua* no contexto do controle e da censura dos sorbonistas, que o romance de Tezza também “dissimula seu divino saber”. Se Rabelais repetia, no espaço da ficção, os argumentos do “Prólogo”, Tezza consolida em sua autobiografia literária, pela reflexão ensaística, os argumentos antes incorporados à prosa de *O filho eterno*, porém a partir da voz de um personagem, com a dicção que é própria desse outro que habita o romance. Em suma, a teoria bakhtiniana está tão presente em *O espírito da prosa* quanto no romance, e neste não só como procedimento, mas como discurso teórico efetivo, ainda que dissimulado pela instância ficcional.

A incorporação da teoria na prosa se dá pela característica fundamental do romance como gênero híbrido, plurilíngue, nos termos de Bakhtin, e que já ressaltamos antes. Não obstante, mais que identificar a existência da locução teórica na ficção, questionamos sua validade no campo das ideias e, conseqüentemente, sua contundência no referido debate público das letras ou em qualquer outro. Se o enunciado argumentativo no romance tem validade por si, no âmbito da pragmática linguística advém a questão básica sobre *quem* fala no romance, e quais as implicações dessa fala. A reiterada afirmação do duplo que emerge da criação romanesca visa estender uma cerca entre o que é desde sempre ambíguo, “fantasmático”.

A separação unívoca entre biografia e ficção, contudo, se dá no seio de uma unidade maior, firmada na reiteração da individualidade estético-ideológica do autor, seu “estilo”. Isso fica patente, por exemplo, no comentário sobre *O filho eterno*:

Senti pela primeira vez esse duplo que toma a iniciativa ao escrever *O filho eterno* – ou, melhor dizendo, ao relê-lo mais tarde. Há no texto soluções de linguagem, imagens inesperadas, intuições discretas, pausas e transições controladas, aqui e ali o impacto de uma cena que forçando um pouco a metáfora, eu não saberia dizer de onde vieram. São o meu “estilo”, digamos assim, como um outro que assume o comando e me deixa na sombra. Daí por que não consigo me ver ali como o pai-personagem, que incorpora desde a primeira página uma completa autonomia ficcional.³⁰²

Falar de si através do outro que emerge com a escrita ficcional. Uma sutileza que se esfumaça frente à produção de Tezza vista em conjunto, e que está além da fruição desinteressada de um romance isoladamente. Entre o romance e a autobiografia há um amálgama discursivo que os integra sem que, contudo, se apague

³⁰² Tezza, 2012, p. 60-61.

as diferenças de pacto em cada um desses gêneros. Por isso atentamos para a evidência de que, assim como em sua autobiografia Tezza afirma que no romance é possível falar de si através “de um outro que assume o comando e o deixa à sombra”, em *O filho eterno* o protagonista diz de seu procedimento estético com argumento similar:

Talvez eu esteja a serviço de alguma coisa falsa, um secreto diamante de vidro de que sou vítima. O que não seria – ele admite, assustado – de todo mau. Escrevendo, pode descobrir alguma coisa, mas sem confundir – isso o escritor percebe logo – a vida e a escrita, entidades diferentes que devem manter uma relação respeitosa e não muito íntima. Sou interessante se me transformo em escrita, o que me destrói sem deixar rastro, ele imagina, sorrindo, antevendo algum crime perfeito.³⁰³

Indicar a coincidência do discurso na autobiografia e no romance não significa que rejeitamos, na leitura comparada dos textos, o preceito de Bakhtin acerca da diferença fundamental entre o acabamento estético da obra de arte e o acontecimento aberto da vida. Estamos de acordo com o teórico russo em sua premência de localizar a dimensão artística do romance “fora da vida”, aliás, um imperativo típico da alta modernidade vanguardista e do pós-modernismo³⁰⁴, aceito sem grandes problemas pelos autores das narrativas do gesto literário. O que nos interessa agora é mostrar a insistência de Tezza em defender tal pressuposto, uma vez que a leitura de *O filho eterno* parece claramente tensionada pela confusão dessas instâncias.

Em consonância com seu mestre intelectual, porém em período histórico distinto, o escritor reafirma a autonomia do produto estético, como indicado antes. Segundo Bakhtin, “o autor deve estar situado na fronteira do mundo que ele cria como seu criador ativo, pois se invadir esse mundo ele lhe destrói a estabilidade estética [...] Só quando se observam todas essas condições o mundo estético é sólido e se basta a si mesmo, coincide consigo mesmo na visão estética ativa que temos dele”.³⁰⁵ É com essa máxima que Tezza – pelo viés ensaístico da autobiografia também disseminado na ficção de *O filho eterno* – empreende sua escrita e defende criticamente seu legado.

Tal autonomia, contudo, não isola absolutamente a obra da realidade histórica do artista. A síntese artística possibilita ao homem “uma realidade estética diferente da realidade cognitiva e ética (da realidade do ato, da realidade ética do acontecimento

³⁰³ Tezza, 2008, p. 194.

³⁰⁴ Hutcheon, 1991, p. 187: “É dessa visão da linguagem que parece originar-se a maioria das teorias do pós-modernismo. Porém, afirmo que esse formalismo é a expressão definitiva do *modernismo*, e não do pós-modernismo”, grifo nosso.

³⁰⁵ Bakhtin, 2003, p. 177.

único e singular de existir), mas, evidentemente, *não é uma realidade indiferente a elas*”.³⁰⁶ Bakhtin relativiza o formalismo russo ao responsabilizar o autor pela criação, uma vez que o objeto estético está sim relacionado e interfere no mundo extratextual do qual ele, o autor, participa. Há um referente que importa e deve ser levado em conta. Para Tezza, “se a literatura quer sobreviver como linguagem não oficial, ela terá a necessidade absoluta, intransferível, de significar sempre a criação de um narrador responsável (como resposta e como responsabilidade) que é, em última instância, meu elo inalienável com o mundo em que eu vivo e de que faço parte”.³⁰⁷

Ao defender uma autonomia estética que não seja apartada do chão histórico e que reitere a responsabilidade do autor, Tezza lança um apelo no sentido de preservar o pacto que considera apropriado frente ao que escreve. Conheça ou não os argumentos, pratica uma intervenção crítica – na sua própria voz e na voz do narrador – rechaçando, por exemplo, abordagens como a de Josefina Ludmer, acerca do que chama de “literaturas pós-autônomas”. Em seu artigo-manifesto, tendo em conta certas narrativas contemporâneas da cidade de Buenos Aires, a crítica afirma que

En algunas escrituras del presente que han atravesado la frontera literaria (y que llamamos posautónomas) puede verse nítidamente el proceso de pérdida de autonomía de la literatura y las transformaciones que produce. Se terminan formalmente las clasificaciones literarias; es el fin de las guerras y divisiones y oposiciones tradicionales entre formas nacionales o cosmopolitas, formas del realismo o de la vanguardia, de la “literatura pura” o la “literatura social” o comprometida, de la literatura rural y la urbana, y también se termina la diferenciación literaria entre realidad (histórica) y ficción. No se pueden leer estas escrituras con o en esos términos; son las dos cosas, oscilan entre las dos o las desdiferencian.³⁰⁸

Entendemos que Tezza de fato “atravessa” fronteiras e investe na ambiguidade entre as esferas inventiva e histórica, porém com o propósito de, ao contrário da chamada literatura pós-autônoma, promover a autonomia da obra de arte. Ambíguo, entretanto, seu romance acaba por ter a recepção tensionada, pois a confusão das ditas esferas permite entrever traços do autor real sob a máscara do narrador, dizendo na voz desse outros argumentos que, ao fim e ao cabo, “remetem ao mesmo”.

³⁰⁶ Bakhtin, 2003, p.173, grifo nosso.

³⁰⁷ Tezza, 2012, p. 216.

³⁰⁸ Ludmer, 2007.

O arcabouço teórico de Bakhtin atribui legitimidade aos argumentos desse mesmo que habita a autobiografia e o romance, mas de forma deslocada, pois o contexto histórico, tão caro ao pensamento do teórico russo, exige outras formas de encarar a prática e os produtos literários hoje. Respeitamos a posição de Tezza e em alguns aspectos fundamentais concordamos com ele, porém há uma contradição na defesa irrestrita da autonomia estética devido ao limiar biográfico-ficcional em que o autor lança seu gesto literário. Mais que isso, há um investimento nesse entre-lugar.

Ademais, os argumentos que adentram a ficção e expõem os achados teóricos do escritor-personagem têm um caráter funcional: estabelecer uma chave de leitura pelo desnudamento da ficção. Sem escancarar a casa das máquinas como fazem aqueles que, segundo ele, se desviaram do espírito da prosa, Tezza esquece a porta entreaberta, o que possibilita ver parte das engrenagens: “Tudo é falso, mas ele não sabe ainda, vivendo ao acaso, como sempre; o único foco real de sua vida é escrever, já como um escapismo, um gesto de desespero para não viver”.³⁰⁹

A reflexão do personagem é uma reflexão do escritor *enquanto* personagem. Não do escritor que se expressa na autobiografia, na crítica ou na entrevista, mas de uma projeção que o revela parcialmente e se articula com sua imagem no mundo empírico. A percepção de que “tudo é falso” e “o único foco real de sua vida é escrever” sugere que na realidade da ficção – seu estatuto de “como se” – os argumentos do personagem têm validade e manifestam indiretamente posições do escritor “real”. Um escritor que só existe porque está presente em sua escrita.

Um epílogo: sobre *A suavidade do vento*

Falar de presença (de um indivíduo, de uma ideia) na ficção exige entrar na teoria da ficção. A abordagem da especificidade (ou não) do discurso ficcional nos textos é o que temos feito ao longo de toda a discussão sobre o gesto literário, uma vez que este se encontra nos contornos de sua abrangência. A leitura, neste capítulo, das fronteiras e entrelaçamentos da narrativa e do ensaio ora na autobiografia, ora no romance de Cristovão Tezza, mostrou algo que não se limita a sua obra, nem tampouco aos livros aqui escolhidos no conjunto de sua produção. A pretensão é investigar o romance como forma efetiva de intervenção no debate público, porém com a vantagem da relativizar quem fala e, logo, responde pelo que fala. Tudo isso,

³⁰⁹ Tezza, 2008, p. 144.

como vimos, se dá de forma parasitária à figura do escritor que assina a obra. É em torno de seu nome – traduzido em “estilo” – que os vários discursos se ancoram.

No leito da ficção romanesca, o escritor exerce a crítica sem necessariamente responder por ela (complicação maior em pautas controversas), mas por ventura colhendo os louros de seus possíveis benefícios. Afinal, se quem fala é o personagem (narrador ou não), quem ouve será um hipotético, porém desmascarado, leitor. No intercurso dessa pragmática textual, tal romance resulta como híbrido de discursos que sugerem a presença do autor, o que em parte vai na contracorrente da negação pós-estruturalista do sujeito originário. A escrita é sim vestígio de um sujeito, porém fraturado. Alguém que existe *fora* do texto tanto quanto *é realizado* no/pelo texto.³¹⁰

É a isso que, metaforicamente, chamamos de presença, pois, no jogo empreendido pelas narrativas do gesto literário, o escritor avulta como elemento participante da obra – sem entender, com isso, que os conteúdos se resumam somente a sua intencionalidade (antes o reitera como um “fantasma” que interfere na leitura, assomando como um dos índices que integram a interpretação). Sobre o exercício crítico na prosa romanesca (e fora dela), são pertinentes as assertivas de Ricardo Piglia de que “un escritor escribe para saber qué es la literatura”, ao passo que “el critico es aquel que reconstruye su vida en el interior de los textos que lee”³¹¹. Para além das dinâmicas específicas de cada gênero ou modo literário, entre a narrativa que é teoria (“para saber”) e a crítica que é narrativa (“reconstruye su vida”) lidamos com a motivação e o agente comum da escrita: o pequeno eu e suas vicissitudes.

O romance *A suavidade do vento*, publicado originalmente em 1990, não tem qualquer elemento biográfico evidente da vida de Tezza, a não ser o fato de que o protagonista também é escritor. O distanciamento histórico e geográfico (a narrativa se passa em 1971 nos arredores de Foz do Iguaçu, em uma região pioneira) garante o pacto romanesco sem fissões. Escrito quase duas décadas antes, o romance não tem a ambiguidade de *O filho eterno*, transcorrendo sob o tranquilo reinado da “suspensão voluntária da descrença”. Ainda assim, a narrativa nos interessa porque é uma fabulação sobre as dores e as delícias da criação literária e da vaidade autoral: um escritor inédito, o professor Matozo, escreve e tenta publicar um romance sob o título “A suavidade do vento” em um ambiente inóspito e longe dos grandes centros.

³¹⁰ A respeito da noção de sujeito fraturado, conferir segundo capítulo.

³¹¹ Piglia, 2006, p. 13.

No conjunto das narrativas de Tezza, esta é a que mais se aproxima da “metaficção pós-moderna”, alvo das críticas em *O espírito da prosa*, e que o leva a fazer uma meia confissão em um dos muitos parênteses da autobiografia: “um barco em que, por instinto, jamais entrei, exceto talvez no romance *A suavidade do vento*, e mesmo assim de raspão”.³¹² O “talvez” e o “de raspão” relativizam demasiado (e sem mais argumentos) o que nos principais aspectos da narrativa a caracterizaria como tipicamente antirrealista, ao menos conforme os termos e intenções da tão rejeitada “pós-modernidade”. Com uma estrutura dramática composta de prólogo, dois atos (divididos por um entreto) e um desfecho (“cortina”), o romance se inicia com o narrador contando a chegada dos personagens à planície vermelha, cenário principal da história. Por fim, em “cortina”, assistimos à retirada de todos, quando se desfazem como fantasmas, “diluindo as formas, evanescentes, ressonantes, translúcidas”.³¹³

Nos dois atos e entreto acompanhamos a vida absolutamente ordinária do professor de língua portuguesa que vive em um apartamento tosco no segundo piso da casa de um caminhoneiro e sua família. Tímido, o vemos caminhar cabisbaixo pelas ruas repletas do barro vermelho da cidade. Seu cotidiano inclui consultas ao I-Ching (de onde retira o título de seu livro), a audição de um mesmo disco do Pink Floyd enquanto esvazia garrafa após garrafa de Black & White, dores lombares causadas por monstros imaginários que o infernizam e, de noite, um dos poucos programas possíveis no lugar: jogar “General” no bar com alguns conhecidos. Nesse ambiente provinciano, Matozo sente-se deslocado, sem interlocutores nem sequer entre os colegas professores na escola em que trabalha. Seu trunfo, porém, aquilo que o torna interessante (ao menos para si), é o livro que escreve quase em segredo.

No entanto, o que verdadeiramente ressalta nas primeiras linhas dessa apresentação do protagonista e seu universo é a dicção machadiana do narrador, o qual se auto-evindencia frente à matéria narrada quando tece comentários ou especula sobre os seres e os acontecimentos, algumas vezes dirigindo-se aos leitores: “Meu personagem – ou meu amigo, que por enquanto é só o que tenho, e vocês aí, de olho crítico –, o meu amigo, está acabando a sua aula”.³¹⁴ Ao conceber um narrador que expõe as possibilidades da escrita, mais que abrir uma brecha, Tezza escancara as portas da criação literária. Em meio à descrição, por exemplo, da sala dos professores

³¹² Tezza, 2012, p. 206.

³¹³ Tezza, 2003, p. 210.

³¹⁴ Idem, p. 13.

na escola de Matozo, lemos a seguinte observação: “Não vou falar dos outros professores, porque é grande a tentação da caricatura, assim na pressa”.³¹⁵

Ao contar a história de um escritor, o narrador apresenta-se, também ele, como escritor em pleno exercício estilístico, o que o faz protagonista do romance, verdadeiro objeto da narrativa. Como temos observado, escrever sobre quem escreve fatalmente espetaculariza a escrita, na medida em que a coloca como tema.

O espetáculo é a aventura da escrita, a qual contrasta com o plano irrisório da história. Tudo é pequeno e desinteressante, inclusive o protagonista, que não tem nada de especial para mostrar que não seja seu trunfo – o livro –, afinal “ele estava ali, como não conseguia estar em nenhum outro espaço da vida”. Chegando à última página, sacramenta seu trabalho com o gesto que verdadeiramente o impulsiona:

Um momento doloroso: faltava assinar. Quase escreveu, de uma vez: *Josilei Maria Matôzo*. Meu amigo é dessas pessoas que detestam o próprio nome – não são tão raras assim (...) Uma vaidade, dizia ele a ele mesmo, acendendo outro cigarro e controlando o desejo de olhar para as garrafas da prateleira, uma vaidade ridícula, mas o nome escrito é um texto. E como tal será lido. E como tal será julgado (...) Procurou de novo o ponto ótimo, já num crescendo de excitação, e súbito decidiu: *J. Mattoso*. Não era exatamente um pseudônimo; ele diria que se tratava de um *aprimoramento*. Um nome sólido e digno, discreto e respeitável.³¹⁶

Assinar com o nome próprio é doloroso porque não é uma construção. No âmbito da narrativa, o nome verdadeiro do escritor-personagem não funciona, tendo de ser “aprimorado”, o que significa dizer, inventado por ele. A autenticidade está no desvio, na inscrição da identidade na natureza textual do livro: “um trabalho *único*! Um trabalho que só existe porque ele, Mattoso, existe; um trabalho que *é* ele. Isto sim: o único objeto do mundo inteiro que era ele, muito mais intensa e perfeitamente que o próprio ser físico que o produzira, aquele Matôzo desconjuntado com os pés de barro abrindo mais uma vez a garrafa atrás do último detalhe: o título”.³¹⁷

Por meio do discurso indireto livre, percebe-se a excitação do personagem com a distinção entre “Matôzo” e “Mattoso”. O jogo narrativo *en abyme* desreferencializa tudo, pois tudo tem seu caráter textual explicitado, numa profusão de nomes e

³¹⁵ Tezza, 2003, p. 15.

³¹⁶ Idem, p. 21, grifos do autor.

³¹⁷ Ibidem, p. 22, grifos do autor.

acontecimentos *inventados* por um narrador-escritor. Com o desnudamento da ficção, parece não restar balizas “fora dela”, uma vez que a realidade *não serve*.

A falta de serventia da realidade é provisória, e o desenrolar do segundo ato do romance mostra que a autoria pode ser um problema assim que o “outro”, quem assina, adquire autonomia. A despeito da vida asfixiante do professor Matôzo, o autor J. Mattoso ganha corpo – um corpo gráfico – com a publicação paga do livro.

Depois de amargar a completa indiferença pela brochura que tenta presentear às figuras da cidade que, julga, se interessariam por ela, Matôzo recebe a jornalista de uma revista da capital que pretende fazer uma matéria sobre o autor. Disfarçando sem sucesso sua insegurança, a entrevista de “Jordan Mattoso” resume-se a mentiras para impressionar ou, pelo menos, corresponder às expectativas que ele acredita haver em torno de um escritor. Na letra da imprensa, o autor J. Mattoso se desdobra no espaço da repercussão midiática de sua obra, sendo um outro que não é mais o do livro.

Leonor Arfuch, a respeito da entrevista como um dos gêneros biográficos predominantes da atualidade, afirma que a característica fundamental de seu sucesso é a sugestão de que ela recupera uma presença, mesmo que mediatizada pela “palavra gráfica”. Segundo Arfuch, “o fato de apresentar um leque inesgotável de identidades e posições de sujeito – e, extensivamente, de vidas possíveis –, e mais ainda o fato de que essas vidas oferecidas à leitura no espaço público o sejam em função de seu sucesso, autoridade, celebridade, *virtude*, [...] torna a entrevista um terreno de constante afirmação do valor biográfico”³¹⁸.

A entrevista, portanto, vem da necessidade de presentificar alguém que seja, ainda que ocasionalmente, interessante, uma *personalidade*. O professor Matôzo não se torna personalidade pelo livro em si, mas por ganhar um perfil na imprensa e ter sua obra resenhada. Lemos no corpo da narrativa os textos jornalístico e crítico de onde emerge a figura pública em nome de quem o protagonista terá de responder.

Depois da publicação, a cidade antes indiferente torna-se hostil: o autor Jordan Mattoso, uma ficção biográfica, não pertence àquele lugar, e terá que ir embora. Acoado, instala-se em Curitiba, onde depois de alguns dias decide ir à sede da revista a fim de conhecer o responsável pela avaliação favorável de seu livro, e que assina como Tony Antunes. No lugar – depois de mais uma cena em que percebe a

³¹⁸ Arfuch, 2010, p. 155, grifo da autora.

insignificância de seu livro – descobre que Tony Antunes é pseudônimo de um jornalista que não trabalha mais no local, tendo retornado para São Paulo.

Com a vaidade definitivamente demolida, afirma ao responsável da revista que a matéria foi um engano, que nunca escreveu livro algum, que aquilo o estava prejudicando em sua cidade. Exige retratação, no que é atendido, e escreve uma carta a ser publicada na próxima edição: “estava suficientemente mal redigida, e com o toque exato de indignação. Assinou a própria assinatura e entregou o papel”.³¹⁹

Assinando com a “própria assinatura”, abrindo mão do estilo, o escritor elimina com um só gesto as dimensões literária e midiática da prática literária que antes o orgulhava, apesar da solidão e da indiferença dos outros. Depois, em outro ato de exorcismo, devolve os livros à editora acusando o engano por meio de outra carta (sempre um texto) em que alega que aquilo ocorreu devido à semelhança dos nomes. Com isso, apaga os rastros de seus fantasmas tendo por suporte seu nome real, Josilei Maria Matôzo: “Levantou a caneta para dar uma gargalhada plena. Quantas vezes na vida conseguira rir assim? O crime perfeito! – e assinou a verdadeira assinatura”.³²⁰

Como indicamos antes, a metáfora do crime perfeito é usada pelo protagonista de *O filho eterno*, porém em sentido inverso: “Sou interessante se me transformo em escrita, o que me destrói sem deixar rastro, ele imagina, sorrindo, antevendo algum crime perfeito”³²¹. Acerca desse argumento, a especulação é proveitosa: no romance claramente ficcional, *A suavidade do vento*, o crime perfeito está em se livrar das figurações ficcionais do eu para que o sujeito real saia ileso; no romance com traços autobiográficos, contudo, a perfeição do crime está em se apagar, no texto, as marcas do escritor real, para que a ficção não resulte parasitária de sua pessoa, a princípio desinteressante. O sentido aparentemente contraditório dessas duas soluções disfarça um ponto convergente, e que se refere ao que aludimos no caso de Cristovão Tezza, a respeito da salvaguarda da ficção frente a interpretações biográficas.

Para o autor, a separação clara entre o universo da obra e o evento aberto da vida é um princípio do espírito da prosa, o que está na base do projeto modernista de não transparência do objeto artístico. Entretanto, vimos que sua produção literária se alimenta da confusão dessas instâncias – ao menos, de modo incisivo – em *O filho eterno*. A identificação dessa ambiguidade não se sustentaria na leitura imanente da

³¹⁹ Tezza, 2003, p. 193.

³²⁰ Idem, p. 194.

³²¹ Tezza, 2008, p. 194.

obra (outro pressuposto do modernismo), mas de uma abordagem que busca entender a recepção dos textos literários enquanto atos de linguagem no ambiente em que circulam. No limiar entre texto e contexto, a escrita é um acontecimento que tem por finalidade a reiterada afirmação do escritor: sua assinatura, seu gesto.

A afirmação autoral – reforçada pelo fato de que as proposições inscritas no romance preparam o terreno para sua recepção – inspiram ainda um questionamento: qual o papel do escritor, e da escrita romanesca, na esfera social contemporânea? O último capítulo se dará no sentido de investigar esse aspecto nas narrativas do gesto.

Quarto Capítulo

Os limites da escrita ou: a insuficiência do gesto literário

Ao escrever atuamos e essa atuação nos transforma [...] Nunca a obra de arte é uma mera contemplação: é uma ação que se exerce entre nosso eu e o mundo, uma ação que modifica o mundo e o eu.

Ernesto Sábato

O escritor e seus fantasmas

Em 1963, Ernesto Sábato publica *El escritor y sus fantasmas*, em que trata da prática literária em vários aspectos. No texto, o escritor toma por base a própria carreira, já então consagrada depois da publicação de seus romances mais famosos: *El túnel* (1948) e *Sobre héroes y tumbas* (1961). Composto por inúmeros trechos, o livro se assemelha a uma longa entrevista, com a diferença de que as perguntas e problemas colocados são elaborados por Sábato, numa espécie de autoentrevista. Trata-se, pois, ainda que fragmentária, de uma autobiografia literária, em que o escritor avalia seu trabalho, de sua geração, e da escrita inventiva enquanto gesto transcendente.

No “Interrogatório preliminar”, Sábato afirma que “la literatura y en general el arte son actos sagrados que no deben ser envilecidos, bajo pena de envilecerse uno mismo”³²². É um conselho. O experiente escritor, a partir de seu exemplo, sugere que não se deve “ganhar a vida” com a literatura, nem tampouco se entregar ao jornalismo, pois aí se escreve para outro, não para si, que é o que de fato interessa. Dirigindo-se aos jovens autores, o escritor argentino reitera a opinião de que a prática artística deve se manter distante dos modos de produção capitalista, abrindo-se como espaço de redenção do indivíduo justamente pela expressão de sua individualidade.

Em seguida, o mesmo “Interrogatório preliminar” se volta para seus livros consagrados, questionando acerca de elementos autobiográficos que porventura possa haver neles. Sábato não os nega, mas garante o caráter difuso que caracteriza o empreendimento literário, de modo que sua personalidade não se projeta somente no protagonista, mas também em outros personagens, uma vez que “no hay novela que no sea autobiográfica, si en la vida de un hombre incluimos sus sueños y

³²² Sábato, 1964, p. 12.

pesadillas”.³²³ Disso depreende-se que o indivíduo é o conjunto de suas vivências factuais mais a soma de seu imaginário, a ponto de não ser possível distingui-los. Alguns traços biográficos estão no protagonista, mas também em outros personagens, de modo que o universo ficcional é em parte revelador de seu caráter.

De modo geral, temos aqui um testemunho sobre a prática literária centrada na singularidade do artista – “seus fantasmas” –, do eu que se encontra sob a assinatura e que, por meio dela, expressa uma visão de mundo – um estilo – certamente insubstituível. Tal elogio, entretanto, parte de um escritor experimentado, e que não ignora as teorias sobre linguagem que marcaram a crítica no século XX. Para Sábato, “no fueram palabras las que hicieron *La Odisea*, sino *La Odisea* quien hizo las palabras”³²⁴. A linguagem, portanto, não está subjugada à destreza do escritor – que por meio da escrita expressa o eu e o mundo –, mas é o escritor que está sempre subjugado por ela, distinguindo no bojo das palavras o canto das sereias. À despeito de reconhecermos neste trecho algo dos anseios desconstrutivistas na poética pessoal de Sábato, queremos atentar antes para uma preocupação frequente entre os escritores: escrutinar as motivações e prováveis consequências de seu ofício.

Assim como a autobiografia literária de Cristovão Tezza, o livro de Sábato diz de sua atividade autoral, mas, principalmente, defende certa concepção de escritor e de escrita. Falando do alto de sua trajetória, Sábato expõe aquilo que deveria ser a “missão da grande literatura”. Servindo-se da analogia de que os condenados nunca dormem no caminho entre o cárcere e o patíbulo, conclui que, ao contrário, quase nunca estamos despertos desde o nascimento até a morte irremediável.

Dada essa imagem, a conclusão é de que a grande literatura deve despertar o homem que caminha rumo ao patíbulo. Trata-se, pois, da face “evangelizadora” do escritor, que dirige-se a uma audiência (a qual se espera que seja “despertada”) em uma situação em que os papéis dos interlocutores estão definidos: um fala, os outros ouvem. Assim como Nelson Werneck Sodré, acredita que “o escritor tem uma situação de homem público, isto é, de homem que julga e é julgado, cujas ações são acompanhadas e aplaudidas ou negadas e repudiadas pelo público”.³²⁵

Tanto em Sábato quanto em Sodré está bastante claro o papel do escritor que se preconiza, especialmente quando se pensa no escritor latino-americano de

³²³ Sábato, 1964, p. 13.

³²⁴ Idem, p. 12.

³²⁵ Sodré, 1965, p. 74.

formação marxista nos anos de 1960. Chavões como “despertar”, “denunciar” etc. estão na base de uma concepção de intelectual participativo e, por isso mesmo, capaz de não só elucidar, como também de apontar os caminhos certos à desalienação do povo por meio da fruição/revelação artística. A fotografia de Sartre e Foucault (este com alto-falante à mão), caminhando entre estudantes nas manifestações de 1968, é sintomática da ideia de intelectual como agente social transformador, àquela altura ainda bem encarnada pelo escritor de romance, especialmente.

A raiz desse tipo de pensamento se encontra na famosa décima-primeira tese de Marx sobre Feuerbach, em que se preconiza que mais que *interpretar* o mundo, os filósofos têm o dever de *transformá-lo*³²⁶. Para além da vida contemplativa, o que Marx vaticinava era a capacidade de o pensador – entendido em seu sentido *lato* – interferir na vida pública. Parece ser o que Sábato pensa sobre a escrita que considera “séria”, quando declara que “se escribe para bucear la condición del hombre, empresa que ni sirve de past tiempo, ni es un juego, ni es agradable”.³²⁷ Portanto, segundo tal concepção, se o escritor está imbuído de uma missão tão edificante, não convém compor artifícios sem fundo, uma vez que o propósito é transformar a sociedade.

Aqui outra vez recorremos a uma defesa de Sábato. Afinal, com a descrição desses argumentos, parece que o escritor repete uma série de lugares-comuns a respeito da escrita romanesca, aproximando-a do panfleto. Não é o caso. Sábato é favorável ao papel transformador da escrita, porém não abre mão do caráter ambíguo da fabulação literária. Não se trata de veicular um programa de ideias revolucionárias ou subversivas por meio da obra de arte, mas de, pela obra de arte, tocar o cerne das contradições humanas, o que só é possível quando se dá conta de sua complexidade. De qualquer forma, sustenta a ideia de que será pela exploração dessa complexidade que o escritor se comprometerá com as pautas de sua geração, consolidando-se como a “voz de seu tempo”, segundo um dos subtítulos de *El escritor y sus fantasmas*.

Os argumentos de Sábato reverberam em certa medida os de Emile Zola, que nas últimas décadas do século XIX defendia a escola naturalista por meio de textos críticos que promoviam as linhas de força do novo romance, ao mesmo tempo em que indicavam na tradição francesa os escritores que considerava seus compartes: Stendhal, Flaubert e os irmãos Goncourt. Segundo Zola, a principal característica do romance não é mais a imaginação, mas a capacidade de reproduzir nas páginas a vida

³²⁶ Marx, 1947.

³²⁷ Sábato, 1964, p. 93.

em seus aspectos mais banais. Estamos no auge do elogio do real, ou, nos termos de Zola, do “senso do real”. O romancista deve estudar a sociedade, se valer de documentos, uma vez que “fazer mover personagens reais num mundo real, dar ao leitor um fragmento da vida humana, aí se encontra todo romance naturalista”.³²⁸

O rechaço à imaginação em favor do caráter analítico do romance se dá devido à perspectiva militante do naturalismo, oposta à visão de mundo romântica centrada na subjetividade do artista. A necessidade de capturar objetivamente a realidade e, por meio da narrativa romanesca, elaborar uma síntese que permita conhecê-la, distancia a prática literária da arte, aproximando-a do método científico.

O constrangimento diante do viés inventivo atribuído à prosa ficcional faz com que o escritor francês se ressinta do próprio termo “romance”. Para Zola, “essa palavra traz uma ideia de conto, de fabulação, de fantasia, que destoa de modo singular das nossas verbalizações”.³²⁹ O termo “estudo” seria, portanto, mais adequado, pois a função fundamental da escrita é semelhante à de um sociólogo. Ou seja, cabe ao romancista observar, descrever e, por meio de sua expressão pessoal, destrinchar as motivações dos personagens no contexto em que atuam.

Zola é considerado o protótipo do intelectual participante, figura que se popularizou ao longo do século XX. A polêmica em torno do caso Dreyfus – o oficial judeu injustamente acusado de traição pelo governo francês –, momento em que Zola escreveu uma carta aberta ao presidente, é tida como exemplar. Ainda que a França se encontrasse dividida pela controvérsia, a carta de Zola representava, e a história lhe deu razão, um anseio universal de justiça. É bem verdade que não se trata aí de sua atuação como escritor, por meio das obras de ficção que produziu. Porém, dada a ideia de romance como “estudo”, podemos inferir o quanto sua atuação política está atrelada ao que expunha a partir da voz de seus narradores.

A separação corriqueira entre narrador e autor empírico não coaduna com o “senso do real” apregoador por Zola, de modo que o romance resulta como extensão óbvia de sua personalidade pública, atestando em grande medida seu pensamento. Voltando a Sodré, este argumentava que, em tempos de pressão social, “torna-se cada vez mais imperativo que o homem e o escritor se fundam [...] Não basta que o escritor

³²⁸ Zola, 1995, p. 26.

³²⁹ Idem, p. 41.

seja verdadeiro e exato, justo e humano. É necessário que ele o seja também como homem, pela participação nas lutas comuns de seu tempo e de seu meio”.³³⁰

Escrevendo e pensando sobre a escrita literária à sombra do alto modernismo e atento às vanguardas estéticas e políticas de meados do século XX, Sábato não aceitaria muitos desses pressupostos. Ainda que afirme que a arte é uma forma de obter conhecimento, o escritor admite que tal conhecimento é distinto do que se obtém através da ciência. Sobre isso, afirma que “imaginar que la razón es capaz de producir la materia artística es tan descabellado como suponer que los martillos y zarandas no se limitan a purificar el oro sino que también lo producen”.³³¹

No entanto, apesar das diferenças conceituais, tanto em Sábato quanto em Zola – num arco temporal de cerca de oitenta anos entre a publicação dos textos indicados –, permanece intacta a imagem de intelectual comprometido, e que, em se tratando do escritor de ficção, empreende por meio de suas obras uma atitude que se quer reveladora/transformadora das comunidades a que pertence.

No Brasil, em ensaio que trata das fases do nosso regionalismo literário – entre outros de sua produção a partir dos anos 1970 –, Antonio Candido distingue as consciências amena e catastrófica do atraso nacional explicitadas nas narrativas. A argumentação de Candido se dá na chave da visão de escritor como agente social, ressaltando, porém, a ambiguidade de seu lugar em uma sociedade dividida. Seja pela divulgação otimista de estereótipos sobre o “país novo”, seja pela denúncia do subdesenvolvimento ocasionado por um atraso sistêmico, o escritor atua no sentido de reiterar ou questionar a ordem dominante. Em “Literatura de dois gumes”, argumenta:

Na sociedade duramente estratificada, submetida à brutalidade de uma dominação baseada na escravidão, se de um lado os escritores e intelectuais reforçaram os valores impostos, puderam muitas vezes, de outro, usar a ambiguidade do seu instrumento e da sua posição para fazer o que é possível nesses casos: dar a sua voz aos que não poderiam nem saberiam falar em tais níveis de expressão.³³²

O escritor, portanto, é aquele que se utiliza de uma ferramenta (a literatura, como a metáfora do ensaio sugere, pode ser entendida como tal), que lhe permite “dar voz” aos silenciados, àqueles que historicamente não tiveram acesso ao consumo e à

³³⁰ Sodré, 1965, p. 77.

³³¹ Sábato, 1964, p. 99.

³³² Candido, 2000, p. 178.

prática literárias. O autor de ficção fala em nome do outro porque, sob a dominação metropolitana (antes e depois da independência política), o romance lhe permite assumir o ponto de vista dos marginalizados. Espécie de defensor público do imaginário, o escritor fala em nome do subalterno em um registro (a linguagem literária) que o exclui. Escrever, mais que expressão pessoal, torna-se um ato político.

A figura do intelectual como representante de uma coletividade – especialmente se o recorte for nacional – começou a sofrer uma clara mudança a partir dos anos 1970, acentuando-se até os dias presentes. Para alguns, a explicação para isso estaria na crítica difusa e contumaz de vários setores do espectro pós-moderno, entre os quais se destaca a teoria feminista, que aponta para os pressupostos machistas do pensamento ocidental. O ponto fulcral está em se deslegitimar a neutralidade racional, desmascarando-a como uma construção excludente.

Nos termos corriqueiros do receituário pós-moderno, declara-se o fim das “metanarrativas” – como o marxismo, a psicanálise e o estruturalismo – por considerar que se sustentam em uma metafísica antiquada, porque binária (em que um dos polos é preterido), e mistificadora, pois amparada no lugar comum do sujeito uno, autocentrado, capaz de controlar sua relação com o mundo.

Muito do que foi e é desenvolvido nas diversas correntes pós-estruturalistas ecoa algumas das ideias defendidas por Nietzsche no fim do século XIX. Certos pressupostos conceituais são tão coincidentes que um crítico contemporâneo como Terry Eagleton declara que a pós-modernidade é uma espécie de nota de rodapé acrescida a sua filosofia.³³³ Apesar do tom jocoso do comentário de Eagleton, e que sugere a falta de novidade das correntes a que se refere, o que se evidencia nesse debate é antes a genealogia da luta pelo direito à voz. Ou seja, ainda que conceitualmente haja pressupostos comuns, a real novidade está em se destacar o *locus* da atividade intelectual, o lugar da fala. Foucault³³⁴ é talvez o maior responsável por levar os argumentos do filósofo alemão à sua última instância: o corpo.

Não se trata mais de divulgar que a “verdade” é plural e está em disputa na arena da história, mas que toda disputa deve ter em conta *quem fala*. Nietzsche ainda encarnava o papel do intelectual clássico, à maneira de Zola, falando em nome da coletividade, ainda que essa coletividade fosse toda a civilização ocidental. Mais que

³³³ Eagleton, 1997, p. 318.

³³⁴ Foucault, 1999, p. 119: “É, sem dúvida, preciso admitir que uma das formas primordiais da consciência de classe é a afirmação do corpo; pelo menos, foi esse o caso da burguesia no decorrer do século XVIII”.

afirmar tal pluralidade, o que se prega a partir de então é uma práxis reflexiva na qual a pluralidade se expresse sem mediadores, afinal “o papel do intelectual como aquele que diz a verdade para os que não a veem, que fala pelos que ainda não sabem, representando seus interesses, foi posto sob suspeita pelo questionamento da própria noção de uma consciência representante”.³³⁵ O argumento é simples: se a verdade é plural porque depende de uma perspectiva (portanto é diversa como diversas são as perspectivas), não há como um homem branco europeu expressar, por exemplo, a visão de mundo de uma mulher negra em um país à margem do centro capitalista.

O fato de que, por muito tempo, alguns falam em nome de outros, implica que certos grupos estão convenientemente silenciados. Diante disso, “o risco que se configura não é o do dogmatismo das visões totalizantes, mas o do descompromisso das classes cultas com o conjunto da sociedade: é o de uma ação sempre auto-referenciada que poderia resultar numa espécie de egoísmo de grupo”.³³⁶

Não se pretende com isso eliminar a ideia de representação, mas aumentar o leque dessa representatividade, promovendo-se outros agentes a fim de suprir setores sub representados. Sem essa pluralidade, a classe intelectual tradicional vê contestada sua legitimidade historicamente construída. Afinal, se não é possível advogar pelo outro, advoga-se em causa própria. Ressalvamos, porém, que tal discussão não pode se resumir a um paralelismo perfeito entre representantes e representados – o que, levado a cabo, implica a autorrepresentação dos indivíduos, o que eliminaria a vida em comunidade. Mesmo que a demanda dos indivíduos seja inerente à agenda política contemporânea, sempre haverá alguém falando enquanto representante.

O escritor de ficção, ao se imbuir de uma voz que fala por um outro – o narrador – complica os termos da discussão. Se quem diz não é quem assina, e a mensagem não é unívoca, pois no intercurso romanesco o lugar da fala é um dos elementos relativizados, como responsabilizar quem diz? Como avaliar politicamente o que ali se apresenta como discurso? Os estudos culturais levam adiante essa abordagem teórica e política a partir do lugar de enunciação, visando, sobretudo as perspectivas que emergem (ou são caladas) nos ditos e entreditos das obras.

Aqueles que estão objetivamente excluídos do universo do fazer literário, pelo domínio precário de determinadas formas de expressão, acreditam que seriam também incapazes de produzir

³³⁵ Figueiredo, 2004, p. 135.

³³⁶ Idem, p. 136.

literatura. No entanto, eles são incapazes de produzir literatura exatamente porque não a produzem: isto é, porque a definição de “literatura” exclui suas formas de expressão. Assim, a definição dominante de literatura circunscreve um espaço privilegiado de expressão, que corresponde aos modos de manifestação de alguns grupos, não de outros.³³⁷

A desconfiança não se volta somente para o discurso de um sujeito (masculino, eurocêntrico), mas para a falsa neutralidade da instituição literária. Não se trata, pois, de avaliar a “verdade” de um discurso proferido na praça pública, mas de questionar a dinâmica e os atores da praça. Em vez de um que fala por todos, almeja-se antes a diversidade de perspectivas projetadas na esfera ficcional, afinal “a exclusão das classes populares não é algo distintivo da literatura, mas um fenômeno comum a todos os espaços de produção de sentido na sociedade”.³³⁸

Diante desse cenário, não sem perplexidade, Silviano Santiago se pergunta: “A Literatura ainda seria o discurso artístico privilegiado, singularizado como o mais representativo da cultura do livro? O grande escritor de Literatura ainda conseguiria alçar a voz na praça congestionada para se transformar em ‘intelectual público’?”.³³⁹

A resposta que propomos é parcial, em grande medida contaminada pela perplexidade dessa pequena fauna de escritores-personagens encontrados na senda aberta entre a invenção de si e o testemunho. Seres que, uma vez inscritos na letra do romance, demonstram seu deslocamento no lugar mesmo em que se inscrevem.

Entre clérigos e sacerdotes, o bastardo

Das formas literárias, a prosa de ficção é um caso incontornável de condição ambígua. Escrever na linguagem ou por meio da linguagem? O intelectual “clássico” se encaixa no que Barthes chama de escrevente, qual seja, aquele que tem uma relação transitiva com a escrita, em que “a palavra suporta um fazer, ela não o constitui”.³⁴⁰ O escrevente é ingênuo, pois não demonstra qualquer preocupação ontológica – imanente – com a escritura, pois deseja que ela seja translúcida aos seus possíveis conteúdos. O escritor, pelo contrário, guarda uma relação intransitiva com a

³³⁷ Dalcastagnè, 2002, p. 37.

³³⁸ Idem.

³³⁹ Santiago, 2004, p. 37.

³⁴⁰ Barthes, 2003, p. 34.

linguagem: “disso decorre que ela nunca possa explicar o mundo, ou pelo menos, quando ela finge explicá-lo é somente para aumentar sua ambiguidade”.³⁴¹

Na dicção poética de Barthes, haveria ainda um terceiro tipo, o escritor-escrevente, nascido no entreato em que escritores demonstram certa impaciência informativa, ao passo que alguns escreventes “se alçam por vezes até o teatro da linguagem”.³⁴² Não é possível saber (não pelo ensaio em questão) a quem Barthes se referia quando da publicação do texto, no entanto não seria exagero interpor as narrativas do gesto literário nesse filão bastardo, impuro, do escritor-escrevente. Enquanto gesto, a literatura é um discurso sobre a linguagem que se encerra e, por isso, põe em pauta a própria linguagem ao fazer da escrita o tema e do escritor seu anti-herói. Porém, a contaminação biográfica – que estabelece uma ambiguidade que não é semântica, mas pragmática – transforma o texto em algo que diz de uma realidade, que a ela remete, ainda que de forma esquiva, crepuscular.

Em sua formulação, Barthes faz o elogio da escrita ensimesmada, capaz de apagar os rastros do autor e guiar-se pelo prazer do texto. Escritor e escrevente seriam gêmeos e rivais, justamente pela proximidade – os inimigos são semelhantes pelo que os origina, e opostos no que os define. Ambos se valem do uso da linguagem, porém “o escritor tem algo de sacerdote, o escrevente de clérigo: a palavra de um é um ato intransitivo (portanto, de certo modo, um gesto), a palavra do outro é uma atividade”.³⁴³ Um visa o texto e o outro, o que do texto provém.

Mas o que nos interessa é o bastardo. Híbrido, o escritor-escrevente é sacerdote e clérigo, escreve por escrever e como atividade, portanto com algum fim. As narrativas do gesto literário, nos termos que propusemos, extrapolam o que Barthes entende por gesto (para quem este seria inerente somente à condição do escritor), pois há qualquer coisa do escrevente no gesto do escritor, no espaço em que ele, o escrevente, a princípio não costuma atuar: a ficção romanesca.

No capítulo anterior³⁴⁴, pudemos verificar quanto da atividade, e da dicção, do intelectual Cristovão Tezza adentra o romance *O filho eterno* a fim de que se lance uma defesa, no registro incerto entre a voz do personagem e do autor, de um conjunto de ideias sobre a escrita literária. O que Tezza predica, no plano conceitual, é o *ethos* do escritor-sacerdote, mas por meio do pacto escorregadio que impõe ao leitor. Em

³⁴¹ Idem, p. 33.

³⁴² Barthes, 2003, p. 38.

³⁴³ Idem, p. 36.

³⁴⁴ Conferir terceiro capítulo.

outras palavras, se o resultado de sua escrita vale por si só, se tem valor pelo trato da linguagem, não deixa de apontar para um “fora”, e tampouco de reafirmar uma série de posicionamentos ideológicos. O que chamamos de gesto se configura no lugar esquivo instaurado por essas narrativas, de que *O filho eterno* é exemplar.

Cabe nos perguntar, diante das narrativas do gesto literário, quem são esses escritores/personagens, e em que medida podemos abarcá-los sob uma característica comum, isto é, se é possível vê-los como representantes da “classe” na sociedade contemporânea. Tendo por referência a perda de prestígio do modelo de intelectual que fala em nome de todos a partir de um conjunto limitado de valores ditos universais, sabemos que o escritor, enquanto uma das encarnações desse modelo, sofreu o mesmo abalo. Junto com o “intelectual público”, há o exílio do escritor no seio de sua própria comunidade, especialmente nos países em desenvolvimento.³⁴⁵

Entretanto, tal perda de prestígio não corresponde à totalidade do que acontece no campo literário brasileiro, onde outros agentes se legitimam e falam “de dentro” da perspectiva do excluído, assumindo lugares de prestígio na cena literária. A luta pelo “direito ao grito”, um dos títulos sugeridos para *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, reflete esse conjunto de movimentos que promovem a democratização do consumo e da prática literária, a exemplo de Carolina Maria de Jesus e, mais recentemente, Ferréz. Também eles escrevem à medida que se inscrevem.

Por isso, no recorte que propusemos para as narrativas do gesto literário, o objetivo foi atentar, em meio a esses movimentos, para o que acontece nas obras do centro, ou parte do centro que julgamos representativa. Entre os autores do *corpus*, nenhuma mulher, nenhum negro e tampouco morador das periferias das grandes cidades ou dos rincões do país (com exceção dos personagens homossexuais em Noll e Carvalho). O interesse se volta para esse lugar de fala “clássico”, tendo em vista o perfil sociocultural dos autores.³⁴⁶ Um lugar que, antes, não necessitava se mostrar, ou mesmo se justificar, mas que agora, na zona intermediária entre a ficção e o biográfico, surge repetidamente, onde o escritor mostra-se insistentemente.

É o que vemos no protagonista de *A hora da estrela*, Rodrigo S. M., que luta para escrever sua personagem Macabéa, imigrante nordestina e pobre, sem alcançar êxito e sem, contudo, se esquivar da missão: “Estou absolutamente cansado de

³⁴⁵ Figueiredo, 2004.

³⁴⁶ Conferir introdução.

literatura; só a mudez me faz companhia. Se ainda escrevo é porque nada mais tenho a fazer no mundo enquanto espero a morte. A procura da palavra no escuro”.³⁴⁷

Não suportar a escrita e escrever – lançar-se à escrita como quem se lança ao abismo – quando tenta dizer do outro, mas diz sempre, e somente, de sua tentativa. Nesse sentido, os escritores-personagens são crias da condição de Rodrigo S. M. Compartilham do desconforto com a própria condição de escritor, porém a ameaça do silêncio nunca se cumpre. Escrever é um problema e, de todo modo, parece inevitável.

Sob o signo do deslocamento (João Gilberto Noll)

Nos romances de João Gilberto Noll em que os protagonistas se encontram no exterior para alguma atividade relacionada às suas carreiras de escritor, a sensação de deslocamento é constante, tanto física quanto psicológica. A narrativa de *Berkeley em Bellagio* se dá em dois espaços – a Universidade da Califórnia, *campus* de Berkeley, onde o escritor dá aulas de cultura brasileira, e no vilarejo de Bellagio, na Itália, em um retiro para intelectuais e artistas patrocinado por uma fundação estadunidense. Na universidade, atua como professor-visitante, enquanto que a missão em Bellagio é escrever um livro, o que é sempre adiado. Linguisticamente insulado (ele não fala inglês), a motivação declarada para o exílio voluntário parece ser, entretanto, sua precariedade material no Brasil, assumida logo no início do relato.

Esse homem caminhava pelo *campus* da Universidade, sim, em Berkeley, naquela Califórnia gelada muito embora ensolarada – e, por um segundo, como quem acorda, lhe acendeu a dúvida se estava ali chegando do Brasil, ou ao contrário, se já estava voltando ao Sul do planeta, para aquela falta de trabalho ou de aceno de qualquer coisa que lhe restituísse a prática do convívio em volta de uma refeição, sob um endereço seguro (...) Falava com o Brasil ou com aquela porção sombria de natureza a lhe servir então como uma espécie de refúgio contra a língua inglesa?³⁴⁸

O trecho, retirado em meio ao fluxo do personagem, demonstra bem sua condição: está inseguro com a insuficiência linguística na Califórnia, mas a terra natal pouco tem de acolhedora, pois não remete a qualquer segurança financeira e, ao que parece, afetiva. A propósito, a experiência no exterior é mais reveladora de sua origem do que do novo, da diferença. Enquanto professor de cultura brasileira, tem

³⁴⁷ Lispector, 1998, p. 70.

³⁴⁸ Noll, 2003, p. 10.

que apresentar aos alunos aquilo de que não se fala, de tão evidente: a própria cultura. Revendo seus filmes prediletos do cinema nacional, o protagonista se dá conta da dimensão ficcional, porque construída, dos índices que constituem sua identidade.

Eu sentia o banzo vago de uma coisa que certamente eu não tinha vivido nem no Brasil nem em lugar nenhum, fabricada com certeza pela minha ideia recorrente do país, bem mais embebida no cinema feito no Rio do que na matéria bruta da realidade – um banzo, sim, dessas imagens que talvez nem existissem mais com esse jeito assinalado, assinaladas como se delas emanasse a unidade nacional, o magma de uma identidade artística exemplar [...].³⁴⁹

Para um gaúcho de Porto Alegre, nada mais distante que “Deus e o Diabo na Terra do Sol”, um dos filmes apresentados no curso que ministrou na universidade, repleto de cangaceiros e profetas medievais no terreno áspero da caatinga. A “matéria bruta da realidade” está longe dos índices que formam a “unidade nacional” por meio de “uma identidade artística exemplar”. De todo modo, o dever de apresentar sua cultura passa pelo reconhecimento desse imaginário construído em outro centro.

A identidade nacional está, também ela, deslocada, pois não responde pela vivência efetiva do protagonista, mesmo que garanta seu lugar no mundo. O descentramento identitário referenda o descentramento de sua “profissão”, uma vez que está ali somente porque, repetimos, ele escreve romances. Em meio a sua marginalidade linguística, pois “era no inglês que a trama diária ia se fazendo”,³⁵⁰ o escritor, contudo, “temia se extraviar de sua própria língua sem ter por consequência o que contar”.³⁵¹ Em resumo, há um impasse, pois a língua portuguesa, matéria-prima de seu ofício, o qual por sua vez o levou tanto à Universidade da Califórnia quanto ao retiro em Bellagio, parece ser um dos entraves à sua inserção nesses ambientes. A brasilidade também não ajuda, pois ele não representa o imaginário típico, e, tampouco, responde pela “nação” de que se origina, não podendo falar por ela.

Não obstante ele escreve, e a escrita é um refúgio, apesar das incongruências (“era por esse déficit linguístico que me tornei escritor”). Em meio às reuniões sociais com os *scholars* financiados pela fundação estadunidense, “o escritor brasileiro ouvia calado, como sempre, louco para o último gole de café para então subir até o quarto, adentrar depressa em seu estúdio ao lado e esquecer do mundo em sua escrita que

³⁴⁹ Noll, 2003, p. 18.

³⁵⁰ Idem, p. 28.

³⁵¹ Ibidem, p. 20.

alguns críticos chamavam de rara”.³⁵² Tomar a escrita por refúgio parece ser o que sustenta uma condição tão desconfortável, ainda que seus resultados – os livros – tenham algum reconhecimento da crítica especializada, por sua “raridade” estilística. A depender do que se nos apresenta, parece fácil reconhecer o escritor-sacerdote de Barthes, para quem a escrita vale por si, enquanto gesto intransitivo.

Na sede da fundação em Bellagio, o escritor tem alguns encontros intelectuais significativos, sendo o primeiro deles com um jovem engenheiro equatoriano. Nas conversas que travam surge a questão comum da América Latina, símbolo da condição periférica como um todo. Paralelo a isso estão as relações possíveis do contexto sociopolítico com a obra literária, de modo que o diálogo expõe o que o próprio Noll, no limite entre o ficcional e o biográfico das narrativas do gesto, entende acerca do sentido, e do lugar, de sua atuação como escritor.

Já não existia ideologia suficiente para encarar a construção de um projeto nacional. A realidade é um jogo. Há uma ética?, perguntei. Ética, sim, mas dentro de uma vastidão amoral. Se os poderes venais puderem contribuir, que venham! Descartar?, só essa gente como os protagonistas da minha ficção que ele já tinha lido quase toda – homens desadaptados ao circuito social, caminhantes à procura de um lugar onde a sociedade humana não pudesse alcançar. Seres sem cidadania ou qualificação, ele se apressou a dizer. Sim, respondi, é isso mesmo. Todos devem jogar seu jogo até o fim, ele insistia, essa a razão de estarmos aqui (...) Só o seu protagonista pensa não jogar, coitado, talvez seja o que mais joga, e sem tirar nenhum proveito desse *match*. O que lhe falta é a cidadania afirmativa ou negativa, não importa, é sair desse limbo que afeta só a ele, me acredite, não se engane.³⁵³

O trecho é eloquente quanto ao jogo instaurado pelas narrativas do gesto, pois encena no espaço da ficção um debate elucidativo a respeito da literatura no cenário contemporâneo. Tal debate, entretanto, se dá no espaço mesmo da narrativa, inscrevendo nela a chave crítica de sua recepção, de modo que o livro oferece mais que a história de um escritor, mas também propõe o modo de sua difusão.³⁵⁴

Ao atribuir ao outro, o interlocutor equatoriano, uma avaliação crítica das narrativas do escritor-personagem, Noll instaura uma avaliação crítica de sua própria obra, ainda que pela obliquidade da ficção. Nessa zona ambígua, os “protagonistas” dos romances do escritor remetem aos protagonistas de Noll, em um desdobramento

³⁵² Noll, 2003, p. 30.

³⁵³ Idem, pp. 41-42.

³⁵⁴ Maingueneau, 2006.

que inevitavelmente confunde as instâncias, de modo que o leitor tem razões – e têm direito de reclamar seus direitos – em reconhecer no personagem a projeção do autor.

E o escritor-personagem que vemos no intercurso de *Berkeley em Bellagio* é irremediavelmente deslocado, como os protagonistas de suas obras, conforme a avaliação do leitor equatoriano. Alguém que, a despeito da escrita valorizada no campo literário, está desgarrado de qualquer projeto nacional, político, ético ou mesmo estético, e que por isso parece destituído de toda cidadania, fechado em um “limbo que afeta só ele”, pois não joga, ou pensa não jogar, como o fazem todos os outros. Dada a ambiguidade do pacto proposto, estamos autorizados a reconhecer no personagem traços do autor, sem, apesar de tudo, resumi-lo à figura de Noll.

Como observamos antes, a ambiguidade das narrativas do gesto têm a dupla vantagem se beneficiarem tanto do voyeurismo próprio do biográfico quanto da universalidade desinteressada da ficção. O protagonista de *Berkeley em Bellagio* pode ser tanto o Noll quanto um personagem somente (ou um *o* outro, se pensarmos contra a divisão inequívoca consagrada na crítica moderna), e que, por isso, representa alegoricamente a condição do escritor, ou de um grupo de escritores, no mundo contemporâneo. Entre um e outro modo de leitura que venha a se estabelecer com a obra – o pacto ambíguo –, o que ressalta pleno de sentido é a imagem do escritor sob o signo do deslocamento. Uma imagem construída no trânsito de mão dupla entre o real e o imaginário, e que tem por base a escrita, romanesca, de si.

Berkeley em Bellagio e *Lorde* são dois expoentes desse deslocamento do escritor-personagem em seus meios. A prosa de Noll favorece muito tal estado pelas características de seu “personagem crônico”, sempre à deriva, vivendo a narrativa em seus instantes, como numa sucessão de quadros sensoriais – algo que aproxima sua prosa das características gerais do simbolismo, como já observamos.³⁵⁵ O alheamento, contudo, não indica falta de reflexão do protagonista sobre seu ofício. Essa advém em grande medida dos encontros com outros personagens, a exemplo do jovem intelectual equatoriano. Diante do outro, o escritor “cai em si” devido à controvérsia com um antagonista, alguém que lhe mostra uma falha crucial, como o escritor de Chicago em outro encontro, que acusa o imobilismo de seus protagonistas.

“Cair em si” é uma expressão possível, talvez a mais adequada diante da jornada do personagem de Noll. Aludindo outra vez aos ensaios de Candido, sobre as

³⁵⁵ Conferir segundo capítulo.

consciências amena e catastrófica do atraso, além da tarefa intrínseca à atividade do escritor de “dar voz” a setores marginalizados da sociedade, devemos atentar para o caráter dessa “consciência” nas narrativas do gesto. Em Candido, a consciência está focada nas implicações públicas da criação literária, porém a partir do pressuposto de que a escrita carrega uma função social, acerca do que se dá a reflexão.

É mais ou menos aquilo que Barthes atribuiria ao escrevente, para quem a escrita guarda uma finalidade para além de si, isto é, constituindo-se em modo de atuação sobre o mundo. Para isso, o escritor deve estabelecer estratégias na esteira do subdesenvolvimento latino-americano, brasileiro em particular, dada a intermitência dialética entre os valores do centro metropolitano e as demandas do local. O uso temático de índices da realidade do país, “na fase de consciência de subdesenvolvimento, funciona como presciência e depois consciência da crise, motivando o documentário e, com o sentimento de urgência, o empenho político”.³⁵⁶

Candido escreve isso em meados dos anos de 1970, sob a pressão política da ditadura militar, e aborda um aspecto talvez antiquado ao debate mais recente: o regionalismo. No entanto, para nós, o enfoque recai nos fundamentos de seu discurso, que legitimam de modo latente o poder (relativo que seja) de influência da atividade literária no enfrentamento das mazelas sociais. De acordo com tais proposições, o escritor figura como agente capaz de interferir no debate político.

Assim, apesar do momento histórico, trata-se de uma visão otimista acerca da literatura – entendida como instituição – e que se consolidou desde a primeira geração romântica, quando foi levado a cabo o projeto de construção imaginária do país por meio da produção literária seguida de sua consagração nas historiografias. Essa construção, é bom que se diga, se dá sempre a partir de um centro que não é mais o metropolitano, mas interno, de onde advêm os índices da nação imaginada.³⁵⁷

A diferença está no que se entende por consciência. A palavra, para Candido, remete diretamente à tradição marxista, comum a Sábato, e diz respeito ao “despertar” dos homens para as contradições sociais. Em Noll, é bem verdade que há uma consciência, no entanto ela se dá eminentemente acerca da primeira pessoa; uma (auto)consciência que incide sobre o indivíduo, seu corpo: “sei com toda certeza de que estou de novo no meu corpo e que ele dói, dói tudo o que tinha pra doer, até que

³⁵⁶ Candido, 2000, p. 158.

³⁵⁷ Anderson, 2008; Weber, 1997, p. 52: “Acima de eventuais divergências, estava em jogo, na historiografia produzida no centro do país, a construção da nação – a nação dos senhores-de-escravo do Sudeste – e de uma história que a afirmasse”.

eu me levante, vá tomar uma ducha e depois nu diante do espelho me aperceba de que meu corpo já cansou da dor”³⁵⁸. Corpo este que antes “se mostrava” ausente (“eu sou alguém que nada faz, que nada tem, nem ao menos o seu próprio corpo...”³⁵⁹), no jogo de luz e sombra típico da sinuosidade mimética da narrativas do gesto.

Com esse corpo aparente-ausente, o protagonista de *Berkeley em Bellagio* retorna finalmente ao Brasil, porém agora sem o português, que havia subitamente esquecido, justo quando aprendera a pronunciar o inglês com exatidão. Em Porto Alegre, está outra vez deslocado, sem língua, talvez sem casa, pois mal se lembra do caminho. O desfecho parece se encaminhar para uma incomunicabilidade irremediável, no entanto, contra todos os sinais, o final é redentor: a cidade o acolhe com um amante e a pequena Sarita. Uma família. Novamente em casa, reinvestido da língua, na paz acolhedora da vida conjugal, o escritor põe-se a escrever.

Começo a compreender a alma onde estou, com quem estou, há quanto tempo, não faz muito eu sei, alguns minutos, devagarinho vou ganhando a lembrança do meu português, a língua sai de mim em pedacinhos, escorrega de repente, apanho-a cansado, devolvo-a à minha boca, a palavra ecoa novamente, vibra mais alto agora, o seu sentido como que sacode a cabeleira, me encolho para satisfazer esse momento, penso que logo recomencarei a trabalhar no meu romance, onde eu estava mesmo?³⁶⁰

O resultado, contudo, é sempre o livro, e, nesse livro, narra-se nada mais que a possibilidade de escrevê-lo. Não há mais que dizer na escrita do que a própria escrita, que sempre, a cada letra, denuncia o escritor, não a realidade histórica, quase nunca o outro, mas a saga pessoal de suas insuficiências, de seu “cansaço”.

Imagem refletida na ficção, inscrita nela, o escritor escancara a consciência íntima do seu deslocamento, e que se traduz em consciência crítica de sua inocuidade para os anseios de qualquer coletividade, seja ela nacional, seja regional. Em *Lorde*, mais detidamente tratado em outro momento,³⁶¹ a situação é similar, à diferença de que o desfecho não apresenta qualquer retorno redentor, pelo contrário. O protagonista, um escritor de 50 anos e sete livros publicados, vai passar uma temporada em Londres a convite de um *scholar* interessado em sua obra e acerca da

³⁵⁸ Noll, 2003, p. 63.

³⁵⁹ Idem, p. 53.

³⁶⁰ Ibidem, p. 89-90.

³⁶¹ Conferir segundo capítulo.

qual vinha escrevendo algo. O deslocamento é patente desde a chegada ao aeroporto até a completa perda dos sentidos, quando rumo incontestemente para ser um outro.

Começava a compreender que eu tinha fugido de uma situação no Brasil. Não sabia ao certo qual – “cadê minha história?”. Eu fora autor de livros, eu os trouxera. Corri até a sala. Lá estavam eles sobre a lareira. Eu não os renegava. Mas, sim, o tempo que tinham me roubado para que existissem ali, de pé. Claro, era por eles que eu estava na Inglaterra. Era por eles que já não queria voltar para o lugar onde tinham sido germinados. Eu não podia ser visto exatamente como amnésico, mas bagaço deles. Ah, que me retornassem à mente inteiros num país distante, aqui. E se somassem e eu pudesse extrair deles o discurso para o meu pão. Aproximei-me, passei a mão por cada volume, percebi que eu estava como se analfabeto. Seus títulos nada me diziam, me sentia frígido para as letras³⁶².

O resultado, radical, é a metamorfose. A jornada gera um outro que não pode mais responder pelos livros anteriores. Mais que um exílio espacial, a saída do escritor se dá em si, no território do corpo, definitivamente transformado. Com *Lorde*, Noll extrapola o argumento de que “toda [...] literatura mais marcadamente crítica está sugerindo, no final das contas, que a autoridade de quem fala pelo outro tem de ser questionada, tanto em termos literários quanto sociais”.³⁶³

O escritor-personagem de Noll não fala por alguém, e, de tanto falar de si, toma distância de si. De tanto proferir seu não lugar, termina por se aninhar no vazio. Há quase nada aqui das lições de Sábato e Sodré, cada um a sua maneira, para quem o escritor tem o dever de participar das lutas de seu tempo (e além dele). Talvez por conta de uma subjetividade hipertrofiada – porque lúcida de suas fraturas – e que não pode assumir qualquer luta que não seja a luta da criação literária sem uma narrativa social que a justifique, o escritor retira-se da praça para escrutinar a intimidade.

Até a i o que temos é mais um capítulo da longa tradição literária que se alheia das questões sociais, a exemplo da famosa exclamação de Bilac (“Longe do estéril turbilhão da rua/ Beneditino, escreve!”). Nos manuais escolares de história da literatura, há como que um pêndulo entre momentos objetivistas – mormente representados pelo realismo/naturalismo – e subjetivistas – de que o romantismo representa o ápice a partir do qual tudo   eco ou antecipação. Se no realismo, e mais ainda no naturalismo, como vimos em Zola, há uma predisposição militante que nem

³⁶² Noll, 2004, p. 43-44.

³⁶³ Dalcastagn , 2002, p. 61.

sempre se cumpre, algumas tendências românticas não se limitam a devaneios individualistas, podendo se empenhar em causas políticas.³⁶⁴

Na esteira dessas simplificações, em Noll o sujeito se conformaria tão somente ao paradigma romântico-simbolista de exploração do universo do eu pela escrita “rara”. Porém, no limiar do biográfico, as narrativas estão tensionadas a ponto de darem a ver o “real” e nele o escritor empírico. O alheamento do personagem sugere, a propósito do pacto ambíguo, que, entre a exposição de si e sua encenação, resulta a escrita de uma vivência tornada alegórica pelo distanciamento ficcional. A respeito das autoficções espanholas, Manuel Alberca atenta para a frequência com que os autores dessas narrativas se utilizam da autodegradação a fim de escamotear o próprio narcisismo. Assim, “el escudo de la ficción les permite esa vuelta por su biografía sin daño ni peligro para el personaje social”.³⁶⁵

Nos romances de Noll, não há autodegradação propriamente, e tampouco a exposição de seu deslocamento se resume a puro narcisismo. Com o distanciamento ficcional, o que se nos oferece é um personagem que ultrapassa a experiência do indivíduo sem abrir mão dessa mesma experiência. O corpo está lá e não está.

Um parêntese com Bernardo Carvalho

Um homem, oficial aposentado da polícia de um país que é o “centro do império”, narra sua história. Ele é filho de um casal de imigrantes ilegais que atravessaram a fronteira para enfim se estabelecer, depois de muito trabalho, longe da terra natal. Logo sabemos que ele faz o caminho inverso de seus pais, retornando ao outro lado da fronteira, onde se vive dos restos do centro: “Estou no meio da guerra, da miséria do mundo, que foi banida pela metrópole para esta periferia”.³⁶⁶

A narrativa começa com a leitura da mão do narrador por uma cartomante em uma festa, quando ela anuncia que há um corte em sua linha da vida, indício de que ele entraria, no futuro, para a clandestinidade, tornando-se terrorista ou algo do tipo aos cinquenta ou sessenta anos. A leitura é o prenúncio certo do destino do narrador, apesar da galhofa, pois dava pouco crédito à mulher durante a revelação.

³⁶⁴ Sayre, R; Löwy, M, 1995, p. 9: “O fato romântico parece desafiar a análise, não só porque sua diversidade superabundante resiste às tentativas de redução a um denominador comum, mas também e sobretudo por seu caráter fabulosamente contraditório, sua natureza de *coincidentia oppositorum*: simultânea (ou alternadamente) revolucionário e contrarrevolucionário, individualista e comunitário, cosmopolita e nacionalista etc.”.

³⁶⁵ Alberca, 2007, p. 280.

³⁶⁶ Carvalho, 1998, p. 56.

O motivo da fuga do país dos “sãos”, como chamava seus habitantes se revela aos poucos, à medida que o leitor é informado de uma série de ataques terroristas a figuras eminentes do capital, como publicitários ou grandes empresários. De tempos em tempos, um pacote é enviado com um pó amarelo, “solar”, extremamente tóxico que mata as vítimas em poucas horas. Após cada um dos ataques, há sempre uma carta em que se expõem, na forma de manifesto, as motivações do atentado: “Era uma carta estranha, inverossímil, de um homem perturbado [...]; seu raciocínio era claríssimo e lógico, porém obviamente paranoico, vendo o país como um sistema orquestrado em seus mínimos detalhes para a destruição do ser humano em nome dos interesses do capital industrial e tecnológico”.³⁶⁷

Com a sequência dos atentados, instala-se um clima de terror entre os “sãos”, reforçado pela divulgação frequente dos fatos pelos meios de comunicação. Em meio aos ataques, que se estendem por anos, devido ao espaçamento entre um e outro, vamos nos inteirando do papel do narrador na polícia. Ele estava ali para escrever: “Quando entrei para a polícia, eles me disseram que eu só precisava ouvir e escrever. Ouvir e escrever. E durante anos a fio foi só o que fiz. Estava sempre presente, ouvindo e escrevendo, e depois reproduzindo o que havia sido dito em outras reuniões. Era a memória. Uma espécie de memória”.³⁶⁸

Para quem veio da terra dos insanos – um impuro que ganhou a confiança daqueles que, anos atrás, representavam o maior medo de seu pai – ser a memória do sistema policial do centro do império poderia ser motivo de orgulho. Um sinal de que, enfim, havia prosperado. No entanto, a conquista do centro tem um preço alto, a ponto de custar a própria segurança proporcionada pelo império. Encarnar a memória é algo perigoso, ainda mais de um órgão repressor, a quem cabe a boa ordem dos “sãos”. Sendo quem cuidava dessa trama, o protagonista ouvia e escrevia tudo, e, como centralizava nele a miscelânea de todos os movimentos, tinha mais que um papel passivo, pois não há passividade na escrita. Com o desenrolar dos fatos, suspeita-se que há algo a ser dito (“sou mais sujo do que é possível imaginar”³⁶⁹).

Escrever, portanto, ganha um sentido mais amplo do que o de mero registro factual de acontecimentos, ou de lavrar atas em reuniões. É certo que o registro, a memória, pode incriminar alguém, pois saber é sempre uma forma de implicação, de

³⁶⁷ Carvalho, 1998, p. 25.

³⁶⁸ Idem, p. 17.

³⁶⁹ Ibidem, p. 29.

comprometimento. Talvez por isso mesmo o exercício da escrita, segundo o narrador, o torna sujo, porque o implica no núcleo duro dos acontecimentos todos.

As cartas, três ao todo, apresentam estilo próprio, além de uma visão de mundo tida por excêntrica, a que a imprensa logo chamou de paranoica. Uma das vítimas, antes de morrer, escreveu uma espécie de contramanifesto, também amplamente explorado pela mídia, seguido da aparição de um suspeito – um professor denunciando pelo irmão por meio de um artigo no jornal –, o que tornava tudo um enorme espetáculo discursivo (pois estranhamente destituído de imagens):

É muito provável que tenha sido esse entusiasmo mutuamente alimentado que a certa altura, a partir de uma pequena distorção ou de um pequeno exagero, levou-os a tomar um caminho por onde se afastaram progressiva e irreversivelmente da verdade até um ponto em que já tinham reinventado por completo a realidade do mundo, numa espécie de pacto implícito, estirando os limites da verossimilhança e da lógica, com o possível intuito de subvertê-la.³⁷⁰

O caso era engendrado por meio de textos: primeiro, as cartas do suspeito; depois, o contramanifesto de uma das vítimas e, por fim, o artigo do irmão do professor que o denunciava como autor dos atentados e, claro, das cartas. Quando o narrador, em sua fala tergiversante, nos narra os fatos, dando a entender, ao fim, que tudo não passa de uma farsa arquitetada pela polícia dos “sãos” com o fim de instalar o medo, matéria-prima por excelência para o seu trabalho, a vigilância. Segundo ele, “o problema é menos a mentira em si do que seu poder de contaminação, porque ela desestrutura as verdades”.³⁷¹ Assim, o que nos foi apresentado é contestado enquanto fato: os atentados são objeto de uma ficção, de uma narrativa que, entretanto, tem consequências reais. Uma ficção que adentra o mundo para transformá-lo.

A transformação do mundo, porém, necessita de uma justificativa, de uma narrativa que estabeleça os requisitos para sua transformação. Se há um louco ameaçando a paz dos “sãos”, cabe à polícia protegê-los. No entanto, como em uma trama novelesca, é preciso que as motivações do antagonista sejam também elas claras, ainda que injustificáveis. Na ficção do medo empreendida pela polícia, fazia-se necessário que o terrorista pronunciasse sua ideia de mundo, pela qual lutava.

³⁷⁰ Carvalho, 1998, p. 50.

³⁷¹ Idem, p. 48.

Como afirma Ana C., amante do narrador, “o paranóico é aquele que acredita num sentido [...] é aquele que procura um sentido e, não o achando, cria o seu próprio, torna-se o autor do mundo”.³⁷² A intuição de Ana C. a respeito do artigo no jornal em que o irmão denunciava o professor serve como mote para o resto da narrativa, pois mais que explicar a motivação do possível terrorista, diz da motivação do exercício ficcional em geral, e que inclui as narrativas romanescas: a necessidade de atribuir sentido quando não é possível encontrá-lo.

A trama política é, na verdade, resultado de uma disputa que se dá antes do debate ideológico acerca de grupos e conceitos. Tudo é, antes de tudo, ficção, uma ficção que contamina todas as coisas, pois, a partir de uma invenção primeira, uma invenção legitimada pelas instituições – a mídia entre elas –, não só se desencadeiam outras mentiras, como se desvirtua o que poderia ser verdade. Em vez de perguntas como “quem será o terrorista?”, “por onde andará?”, parece mais pertinente questionar-se sobre quem cairá, com o peso da punição, a ficção de que há um terrorista. Quem será aquele que irá de (ao) encontro da farsa, respondendo por ela?

A resposta, nesse caso, é simples: a ficção cairá sobre os ombros de quem, como bom paranóico, busca um sentido para o mundo, uma narrativa, de preferência, que seja alternativa à versão hegemônica do império. Tendo por premissa a mentira, o que deixa de existir é a possibilidade de uma conclusão que tenha qualquer aderência com os acontecimentos reais. Toda realidade é nada mais que mistificação.

Ana C. me perguntou se eu podia entender somente aquela possibilidade terrível e ao mesmo tempo fascinante de que houvesse lógica no ilógico. “Esse é o próprio raciocínio do paranoico”, eu lhe disse muito antes de temer que ela pudesse me dizer o mesmo. Eu simplesmente ainda não tinha lido o jornal. Mas ela rebateu: “Não, não, você não está entendendo. A paranoia é sempre uma visão parcial. Não é disso que estou falando”. Mas era. Era exatamente disso. Uma visão parcial tentando compreender a totalidade do mundo, o que todo homem faz, sempre, porque é esse o seu limite, a sua condição.³⁷³

Essa conversa com Ana C. se dá às vésperas da fuga do narrador, pois é ele o autor das cartas do terrorista. Ele forjou a primeira mentira de que sucederam as outras. Seu papel, enquanto escritor, foi de injetar uma ficção no ventre do real, germiná-la a partir da polícia e a mando dela. Essa era sua sujeira. E é por isso que

³⁷² Carvalho, 1998, p. 31.

³⁷³ Idem, p. 63.

foge, pois sabe demais, guarda aquilo que, em meio às mentiras, talvez seja a única verdade. Ele tem a “lógica” da trama, a peça que falta no quebra-cabeça.

Ao leitor, o protagonista representa o que, em meio à narrativa, pode-se apegar como seu princípio, ou fundamento. Entre as mentiras contadas, a única verdade é a de que alguém (no caso, o narrador) forjou as mentiras. Com isso, o que resta é uma narrativa um tanto rocambolesca, com dicção policial, e que compõe a primeira parte, intitulada “Os são”, do romance *Teatro*, de Bernardo Carvalho.

A segunda parte do romance, “O meu nome”, torna evidente a lógica (para aproveitar a intuição de Ana C.) do jogo narrativo. Trata-se de uma história a princípio independente, mas com vínculos textuais que remetem à primeira, e que a transforma. Sobre o livro, Luiz Costa Lima afirma que a narrativa se assemelha “a um jogo de espelhos em que cada um refletisse e distorcesse a imagem do outro”³⁷⁴.

No segundo ato de *Teatro*, Ana C., também conhecido como “Solar”, é um astro pornô morto em um hospício onde escrevera um texto intitulado “Os são”, o qual por sua vez foi parar nas mãos do fotógrafo narrador. Já no início do relato nos deparamos com a relativização dos pressupostos do primeiro, pois o narrador daquele, a que tomávamos por “real”, agora é apenas um personagem do texto de Ana C. – a se levar em conta o título –, sendo tão ficcional quanto a ficção de suas cartas.

O que se toma por verdade no primeiro ato esboroa-se frente ao segundo, porque é contaminado por ele. No entanto, mais que fundar a verdade em outro lugar, o resultado é uma relativização tão extremada de suas possíveis bases que sequer cabe a busca de um ponto de apoio a partir do qual seja possível acompanhar os acontecimentos. Em *Teatro*, é negado ao leitor o direito de assistir à farsa de um lugar seguro onde pudesse não só se comprazer com a encenação, mas, também, e principalmente, distingui-la do que não é encenação. O espelhamento das duas partes desdobra a farsa indefinidamente. Não por acaso, a loucura é o mote da segunda parte, uma vez que o louco, segundo o lugar comum, é quem perde o senso de realidade.

Mas e se o louco não for louco? E se fingiu a loucura para fugir da sociedade dos “sãos”, como depois é sugerido? Ora, é possível que seja verdade, porém o pacto se dá em termos tão frágeis que, no jogo narrativo entre a primeira e segunda partes, “o falso se instala na própria realidade, tornando problemático o próprio referencial”. A conclusão é de que, “afetada ela mesma por essa instabilidade, a literatura não se

³⁷⁴ Costa Lima, 2002, p. 273.

finge de sã, i. é., não endossa as situações ‘reais’, mas é por ela contaminada”.³⁷⁵ Assim, para Costa Lima esse é o “modo como o autor busca responder à situação contemporânea da prosa ficcional”, qual seja, apontando para a dimensão imaginária do real, de modo a estabelecer uma via de mão dupla entre o fato e suas “possibilidades possíveis”, quando o imaginário informa o real percebido.

Entretanto, ainda que o crítico faça uma avaliação elogiosa do livro, indica uma falha fundamental. Segundo ele, o romance denuncia excessivamente seu caráter ficcional, a ponto de prejudicar o que poderia ser uma ambiguidade radical em nome da univocidade que se justifica pura e simplesmente pela loucura do protagonista. A causa disso seria uma preocupação – mal resolvida por Carvalho – em agradar tanto o leitor “exigente”, apreciador dessa ambiguidade, quanto o leitor “de enredos”, para quem certa univocidade seria fundamental à fruição da leitura.

Os riscos dessa avaliação crítica são evidentes – em parte devido a uma divisão tão nítida e elitista entre duas categorias de leitor –, porém, a despeito de seu acerto, apontam para algo marcante na ficção de Carvalho: a recorrência às narrativas triviais, sem, contudo, se resumir a elas, numa intermitência entre os clichês novelescos e, nos termos de Costa Lima a partir de Iser, seu desnudamento.³⁷⁶

Nas obras de Bernardo Carvalho, quase sempre há uma busca (por alguém, alguma mensagem), e em meio a essa busca há um texto, ou um conjunto deles, especialmente cartas. A trama costuma ser movimentada, com várias intrigas e reviravoltas e não raro alguma revelação surpreendente. São características, enfim, que perfazem a sintaxe das narrativas de entretenimento, uma vocação a que Carvalho parece não se esquivar. A boa recepção crítica de seus livros, contudo, se deve mais à preocupação de Carvalho, atribuída por Costa Lima, com o leitor “exigente”.

Identificando duas fases na carreira do escritor, Schollhammer afirma que, nos primeiros romances, “a literatura torna-se um modo de radicalizar sua ilusão e, pela via da ficção, acentuar o lado ficcional da vida”, ao passo que “os últimos apontam para fora desse gabinete de espelhos autorreferencial, convocam para uma outra noção do real e, a partir dela, um novo rumo para a ficção”.³⁷⁷ *Teatro* é um bom exemplo de narrativa da primeira fase, enquanto que os premiados *Nove noites* e

³⁷⁵ Costa Lima, 2002, pp. 275-276.

³⁷⁶ Iser, 1996.

³⁷⁷ Schollhammer, 2011, p. 129.

Mongólia são os representantes mais prestigiados da segunda. Nessa trajetória, o que persiste é o reiterado debate acerca da ficção, seus limites e extrapolações.

Parte dessa mudança apontada por Schollhammer provavelmente se dê pela revisão de Carvalho do desgaste detectado em parte da crítica a respeito da prosa contemporânea, o que inclui seu indefectível autodesnudamento. James Wood, a propósito do lançamento de *Invisible*, romance de Paul Auster, criticou duramente toda a obra do autor de *Trilogia de Nova Iorque*. Mais que tratar de seu novo livro, Wood investe contra o que acredita ser uma série de banalidades da estética pós-moderna, de que o escritor nova-iorquino seria um artífice dos mais notáveis.

The narratives conduct themselves like realistic stories, except for a slight lack of conviction and a general B-movie atmosphere [...] There are doubles, alter egos, doppelgängers, and appearances by a character named Paul Auster. At the end of the story, the hints that have been scattered like mouse droppings lead us to the postmodern hole in the book where the rodent got in: the revelation that some or all of what we have been reading has probably been imagined by the protagonist.³⁷⁸

Essa crítica, dirigida a Paul Auster, volta-se consequentemente às armadilhas da metaficção em geral, que, em seus momentos mais triviais, não cumprem o que as justifica: exercitar a autoconsciência acerca de seus procedimentos narrativos, sem o que elas se tornam apenas mais um esquema composicional. Por isso, na esteira da revisão de pressupostos estéticos consagrados desde os anos 1960, além da “retorno do autor”,³⁷⁹ há uma reivindicação pelo realismo pautado não só por Wood, como também, no cenário brasileiro, por Cristóvão Tezza em sua autobiografia literária.³⁸⁰

Em *Nove noites*, o narrador é um jornalista que investiga os motivos do suicídio do jovem antropólogo Buell Quain entre os índios Krahô em 1939. Os elementos da metaficção e do “duplo” estão todos aí, a começar pela fotografia da orelha, onde vemos o autor, aos seis anos, de mãos dadas com um índio no Xingu (no romance, esse evento é narrado), entre outras, como as do próprio Quain e da equipe de expedição de Lévi-Strauss no Brasil. O narrador principal, o jornalista, se confunde com Bernardo Carvalho, e a junção de relatos e personagens reais com ficcionais promove o conhecido embaralhamento entre o lá e o cá do jogo mimético.

³⁷⁸ Wood, 2009.

³⁷⁹ Klinger, 2006; Schollhammer, 2011.

³⁸⁰ Conferir terceiro capítulo.

À diferença de *Teatro*, porém, há um real presente, ou seria melhor dizer, *previsto*, apesar de o universo do outro – obstáculo maior à narrativa de sujeitos voltados para si – nunca ser plenamente acessível. Segundo Diana Klinger, em *Nove noites*, “de alguma forma, o silêncio impenetrável do ‘outro’ é semelhante ao ‘núcleo duro’ impenetrável do real”.³⁸¹ Existe um mundo e outros indivíduos além da ficção, mas o que resta é sempre a ficção sobre o mundo e o outro, com a diferença crucial de que agora, enfim, o discurso ficcional se mostra como que marcado pela insuficiência.

Ou seja, o real está lá, em algum lugar do passado, registrado em fotografias, em documentos, porém sua consubstanciação pela escrita não o recupera plenamente, ainda que lhe seja parasitário de algum modo. Consoante ao pacto ambíguo está a condição esquiva das narrativas do gesto: agregar-se ao factual sem transportá-lo ao texto, como o desejava Zola e a escola naturalista. Nos agradecimentos do romance, Carvalho afirma que “este é um livro de ficção, embora esteja baseado em fatos, experiências e pessoas reais. É uma combinação de memória e imaginação – como todo romance, em maior ou menor grau, de forma mais ou menos direta”.³⁸²

Literatura enquanto (des)mistificação

O real continua sendo, a despeito de toda e qualquer “virada linguística”, o que fascina na prosa criativa. O caráter inventivo da prosa de ficção fomenta esse fascínio pelo paradoxo, pois *o real sequer pretende estar lá*, a não ser como reconhecimento. Esse caráter dúbio do romance ganha alguma estabilidade em gêneros discursivos declaradamente mais atrelados aos fatos, como a história, a biografia, a reportagem.

No documentário, é comum aceitar-se as limitações da perspectiva de quem os concebe, e também que cada um deles possa enganar, mentir, manipular. Qualquer que seja, enfim, a índole do produtor de relatos factuais, a verdade será a pedra de toque. Na prosa romanesca, ao contrário, instaura-se como que um parêntese na profusão dos acontecimentos, de modo que o leitor se contenta com a semelhança, ou com o que daquele universo particular lhe remeta à realidade. Não se trata mais do dualismo verdade/mentira, mas do que na invenção resulta como possibilidade.

A teoria do discurso ficcional tem nos lembrado de que a ficção não é inerente somente às formas literárias, entranhando-se também em outras modalidades discursivas, a ponto de subsidiar o que tomamos por real, a exemplo dos

³⁸¹ Klinger, 2006, p. 191.

³⁸² Carvalho, 2002, p. 169.

nacionalismos.³⁸³ A concepção cartesiana de representação, base da metafísica moderna “que identifica o sujeito pensante como um sujeito de representações”³⁸⁴, predica uma relação unilateral entre as coisas (e os seres) e sua configuração ficcional. A ficção reproduziria, enfim, em uma imagem segunda, as imagens do objeto. A centralidade da linguagem no debate filosófico contemporâneo, entretanto, problematizou tal pressuposto, dando à linguagem mais que a função de vínculo, à medida que se concluiu que ela *constitui* nossas percepções e experiências.

Segundo essa crítica, “o mundo sempre é já interpretado, pois a relação linguística primária ocorreu entre representações, não entre a palavra e a coisa, nem entre o texto e o mundo”.³⁸⁵ Levada às últimas consequências, tal argumento desemboca em um ceticismo quanto à capacidade da linguagem de se referir ou de ser assumida por um sujeito. Como vimos anteriormente, essa perspectiva teórica carrega contradições políticas, pois pretende apagar os lugares de fala, condição primordial sem a qual se cria um paradoxo (*alguém* diz que ninguém diz; *alguém* profere o apagamento do autor e, logo, a impossibilidade da representação)³⁸⁶. Esse “ponto cego” a partir do qual se estabelece o *locus* (!) da desconstrução, no limiar do silenciamento – ou do direito à morte –, conforme a produtiva (e bela) metáfora de Blanchot, no âmbito das formulações teóricas passa do misticismo à mistificação, da acusação do engodo metafísico ao falseamento do exercício crítico. No oco do empenho desconstrutivista, em seu grau zero, resta a pergunta: *quem*, afinal, fala?

A negação do valor artístico das representações, como subproduto de uma categoria historicamente datada, o sujeito, converte aquilo de que se fala – o quadro ou poema – em um sujeito que, mudo, legitima o que dele diga alguém dotado de voz, inteligência, persuasão e... legitimação institucional. Alguém pois que, já sem se designar como sujeito, volta à posição do legislador, do constituidor de normas, que o pensamento crítico kantiano parecera haver destronado do campo das artes.³⁸⁷

Alguém sempre fala, de algum lugar, e a partir de um viés político (declarado ou não). Desbaratar o sujeito autocentrado cartesiano resolve parte de alguns problemas éticos e estéticos, porém traz outros. O “desterro da mimesis” responde a

³⁸³ Anderson, 2008.

³⁸⁴ Guimarães, 2007, p. 101.

³⁸⁵ Compagnon, 1999, p. 99.

³⁸⁶ Conferir segundo capítulo.

³⁸⁷ Costa Lima, 2000, p. 156.

um anseio artístico historicamente localizado e que constitui uma tradição desde Mallarmé, passando pelo alto modernismo francês e anglo-saxão, mas não se resume a ele. O solo ainda produtivo da criação literária tem se mostrado inquieto a respeito justamente daquilo que o consagrou: a autonomia. Em dias de manifestos pós-autônomos,³⁸⁸ há algum tempo o real empírico tem sido requisitado pela prosa romanesca, que, insuflada pelo biográfico, é capaz de desestabilizá-lo. O retorno da mimesis (um retorno de quem nunca partiu, mas foi escamoteado), acontece pela reivindicação esquiva dessas narrativas que se dão a conhecer a meio caminho do real, em que ele não é uma referência primeira, mas resultado da escrita literária.

Tratar de realismo, pois, é tratar, a propósito de Wood e Tezza, de um motivo que está no pretexto de qualquer escola ou preceito estético, existindo como impulso inerente à criação romanesca. Não há uma volta ao real, bastando lembrar a advertência de um velho formalista, Tomachevski, em 1925: “O material realista não representa em si uma construção artística e, para que ele venha a sê-lo, é necessário aplicar-lhes leis específicas de convenção artística que, do ponto de vista da realidade, serão sempre convenções”.³⁸⁹ Em síntese, o real do realismo ou do naturalismo é tão produto de convenção quanto aquele que se apresenta, sob a teia da alegoria, na prosa fantástica de Gabriel Garcia Márquez ou Murilo Rubião, por exemplo.

Ambos – realismo *stricto* e fantástico – atendem a uma demanda pelo real, que é afinal o que move (ao tempo que suporta) o gesto criador, porém utilizando-se de procedimentos diferenciados. O lastro do real é o horizonte comum de expectativas que congrega a comunidade dos leitores e torna possível a recepção da obra mesmo nas subversões formais ou temáticas, pois só há contraste tendo-se por fundo a semelhança, sem o que “o texto perderia qualquer amarra”.³⁹⁰

Diante disso, o real não é só uma referência passível de reprodução, assim como a linguagem deixa de ser a matéria-prima para a cópia. O reconhecimento de que mundo e linguagem são distintos impele a ver – sempre à luz da “virada linguística” – que há uma via de mão dupla. Outra vez Costa Lima: “a mimesis tem uma relação paradoxal com a realidade: independente dela por sua impulsão, dela,

³⁸⁸ Ludmer, 2007.

³⁸⁹ Tomachevski, 1978, p. 188.

³⁹⁰ Costa Lima, 2000, p. 151.

entretanto, se aproxima e se alimenta, porque é nas formas sociais com que se mostra a realidade que a mimesis encontra o meio em que sua dinâmica se atualiza”.³⁹¹

Se a linguagem e, em consequência, o discurso ficcional, pode constituir a realidade, engendrando nossas crenças e percepções do dado, o que cabe à literatura, em especial à prosa de ficção? Em se tratando do escritor, qual seu papel nesse cenário? Sabemos que as identidades nacionais e, para além delas, qualquer coletividade que se reconheça enquanto tal, foram “inventadas” por elites intelectuais. O escritor de romance foi, a reboque de ideia de intelectual como “homem público”, fundamental na construção desses mitos fundadores, de que José de Alencar é nosso patrono por mérito e abrangência. No entanto, sem uma narrativa maior (a qual poderíamos simplesmente chamar ideologia) que abarque as pequenas narrativas romanescas, justificando-as (ainda que essa justificativa seja a negação da necessidade de se ter uma ideologia para a criação), o que move a escrita?

As narrativas do gesto literário, ao colocarem em cena o escritor como herói, podem fomentar certa frustração quando o apresentam deslocado a respeito de seu ofício e seu lugar no debate político. Lançando mão da ambiguidade no que diz respeito ao protocolo de recepção da obra, sua leitura resta tencionada pela oscilação entre o documento e a ficção, o que acaba por fazer aludir aos dois. Nessas narrativas, o autor empírico está presente e não está, de modo que a narrativa é ao mesmo tempo testemunho e alegoria da condição contemporânea do escritor.

Com o “personagem crônico” de Noll, mais marcadamente em *Berkeley em Bellagio* e *Lorde*, vimos que o empreendimento da escrita serve, ao menos, para o propósito de denunciar tal deslocamento, de que resulta a redenção ou a metamorfose do protagonista. O escritor-personagem diz de sua nacionalidade, seu lugar, porém já não pode falar por ela, e tampouco por alguém: escreve para transformar-se.

* * *

Em Bernardo Carvalho, o tema se volta para o próprio caráter da ficção, quando promove uma profusão de espelhamentos que, em seus primeiros romances, leva à vertigem e termina por anular toda possibilidade de referência. Nesses termos, Carvalho se afasta do espaço biográfico na medida em que investe no jogo menos

³⁹¹ Costa Lima, 2000, p. 148.

ambíguo: o leitor, nessas obras iniciais, não desconfia de seu caráter genuinamente inventivo. Não por acaso, em *Teatro*, o escritor é identificado ao paranóico, àquele que dá sentido ao que, à primeira vista, não tem sentido algum. Identificado à loucura, o escritor incute ficções em um mundo de ficção, escreve para prover mistificações.

E é a mistificação, ou a ficção como mistificação, o tema subterrâneo de *As iniciais*, de 1999, romance posterior a *Teatro*. Dessa vez, o narrador é um repórter e escritor. Está de férias do jornal em que trabalha, no exterior, em alguma grande cidade do centro do capitalismo, algo similar com a terra dos “sãos”. Há uma guerra iminente, em algum lugar muito distante, onde as bombas irão cair. Ele, porém, em meio ao marasmo da metrópole, sai de férias com seu amante, também escritor, para uma ilha onde se reunirão a um grupo de intelectuais, num mosteiro transformado em centro cultural. Os personagens são todos identificados por iniciais.

Sem o nome próprio que identifica e cria possíveis vínculos com a realidade, os personagens são reafirmados enquanto tal, destituídos assim de qualquer referencialidade. Não obstante, logo sabemos que o que lemos é um pastiche dos diários de M., líder intelectual do grupo que registra os eventos de sua vida mesclando-os com ficção: “O que fascinava nos livros de M. era justamente a ideia de autobiografia, a importância que ele atribuía à sua própria vida, como se fosse muito significativa, lançando mão de todo tipo de artimanhas para mitificá-la. O quanto seus romances tinham de autobiográficos, também os diários tinham de ficção”.³⁹²

O narrador apropria-se da ideia de M. e apresenta sua própria narrativa como sendo autobiográfica, pois também lança mão do uso de iniciais para identificar os personagens. O que faz de seu texto um pastiche, segundo ele, é a descrença fundamental em relação a si, o que o torna incapaz, como M., de ficcionalizar-se: “Sua missão era fazer de si um personagem, nem que fosse para dar à sua vida um significado que ela não tinha [...] Nunca vou fazer nada nem ao menos parecido com o que escrevia M. Porque sou descrente e só de pensar em mim já me dá vontade de rir”.³⁹³ Essa observação estabelece o viés crítico da duplicidade textual, aspecto que diferencia *As iniciais* de *Teatro*, dado o caráter risível que o narrador atribui ao gesto de fazer de si um personagem, de dar-se tanta importância.

³⁹² Carvalho, 1999, p. 27.

³⁹³ Idem.

Como pastiche que é, a narrativa autobiográfica – o qual é a ficção de *As iniciais* – tem por estratégia mostrar ao leitor a farsa vivida pelo grupo na ilha paradisíaca, dando a ver o ridículo de seus integrantes, suas pretensões e vaidades.

De fato se auto-alimentavam, achando interessantíssimas as vidas uns dos outros. Desse ponto de vista, M. servia também como uma curiosidade; achavam ótimo jantar com um escritor conhecido que os incluiria em seu diário interminável, ratificando com um olhar externo, e por isso mesmo idôneo aos olhos deles, o interesse que já se atribuíam uns aos outros no círculo vicioso das suas relações.³⁹⁴

A margem biográfica dos romances de M., assim como os desvios ficcionais dos diários, insufla a vida dos que estão em torno do escritor, de modo que sua escrita interfere efetivamente no real, pois todos agem como personagens e atendem aos chamados do autor, que, com a proximidade da morte, estetiza a vida pela escrita. O motivo modernista de Pirandello deixa de ser uma suposição dramática. De fato, temos personagens à procura de um autor. Mas diferentemente do que ocorre na peça do escritor italiano, não se trata de arquétipos que desejam integrar-se ao corpo de uma obra, mas seres concretos que almejam figurar em um texto. Em determinado momento, o narrador confessa ter ido conferir como uma conversa que tivera com M. e C. havia sido transposta para o diário, publicado depois da morte de M.

Quanto a M., sua doença mortal, sua obsessão com a escrita, seus jogos e pequenas maldades, sua filmagem das velas na capela no dia do jantar em que todos se reuniram, enfim, tudo leva à construção do clichê de autor excêntrico. Na noite do jantar, nó da trama que se desenvolve na primeira parte do livro, a farsa é desvelada por um convidado, este sem uma inicial que o identifique, mas que é chamado de “administrador de grandes fortunas”. A ele cabe, em meio a uma conversa, a denúncia da farsa ao afirmar que “a religião no melhor e no pior dos casos é apenas um louvor de si mesmo, já que não passa de uma adoração do Criador pela criatura”.

O comentário não passou despercebido por M., que de modo canhestro propõe um brinde à vida. Segundo o narrador, “O comentário do administrador de grandes fortunas não só punha em evidência sua independência de opinião (era de fato um personagem rebelde) mas reduzia toda a obra de M., desmontando-a, ao projeto

³⁹⁴ Carvalho, 1999, pp. 57-58.

convencional de criação de uma religião”.³⁹⁵ Em seguida, M. consegue se livrar do “personagem rebelde” ao simular uma situação que simplesmente o tira de cena (exercendo, assim, à revelia, sua condição de autor). Nessa mesma noite, o narrador recebe de um dos convidados uma caixa de madeira com quatro iniciais talhadas à mão. Certo de que elas guardam alguma mensagem, empreende uma busca que, ao contrário das narrativas policiais típicas, não chega a um termo.

A “denúncia” do administrador de grandes fortunas é o questionamento central do livro: a denúncia das ficções mistificantes. Aí se encontra o viés político da narrativa, pois diferentemente de *Teatro*, em que tudo não passa de uma profusão de ficções sem fundo, em *As iniciais* há uma instância ficcional, assumida pelo “pastiche”, imbuída de distinguir-se da ficcionalidade reificadora da lógica capitalista, esse “câncer que devora a si mesmo”. Nisso estaria a capacidade crítica do romance, que não consente com “a mistura vida e ficção, em que cada uma se justifica pela outra”.³⁹⁶ Uma vez que as ficções literárias se diferenciam das outras por se autodesnudarem, em *A iniciais* o autodesnudamento mostra-se na capacidade de se fazer pastiche de um romance que promove a “mistificação de si mesmo”.³⁹⁷

Na segunda parte do romance, em vez de se desconstruir a primeira, tornando-a um possível delírio, porque fundada em outra ficção, antes se expõe o delírio generalizado de um mundo à beira do colapso financeiro. Passada em uma festa, um almoço em que o narrador da primeira parte reconhece um dos personagens do episódio na ilha, o leitor é encaminhado por sua perspectiva, quando caminha entre os convidados e escuta trechos de conversas, de modo que aos poucos a “moral” da narrativa se mostra pela boca dos personagens. Entre as conversas, o narrador presencia a de dois jovens, em que o rapaz tenta seduzir a moça com a história mirabolante de um acidente de carro, mas a perde quando decide contar o único fato de todo o enredo: “A verdade não atrai, só afasta. Essa é que é a verdade”.³⁹⁸

Rancière afirma que, na era da autonomia da arte, relativizou-se a formulação aristotélica do ficcional, em que este é tido por superior ao registro histórico devido à capacidade especulativa do “que pode vir a ser”, antagônica, portanto, à “desordem empírica” do que sucedeu. Segundo o teórico francês, caiu a divisão rígida entre construção ficcional e demonstração factual, de modo que “a ‘história’ poética, desde

³⁹⁵ Carvalho, 1999, p. 33.

³⁹⁶ Costa Lima, 2002, p. 283.

³⁹⁷ Carvalho, 1999, p. 27.

³⁹⁸ Idem, p. 111.

então, articula o realismo que nos mostra os rastros poéticos inscritos na realidade mesma e o artificialismo que monta máquinas de compreensão complexas”.³⁹⁹

O ficcional que se autodemonstra nas ficções literárias informa o real, permitindo inferir nele o que nele não está dado, ao passo que a ficção toma de empréstimo uma racionalidade antes não prevista em seu bojo, o que a torna, mais que fruição desinteressada, uma fonte de conhecimento. Diante disso, Rancière argumenta que a “ordenação literária dos signos não é de forma alguma uma autorreferencialidade solitária da linguagem. É a identificação dos modos de construção ficcional aos modos de uma leitura de signos escritos na configuração de um lugar, um grupo, um muro, uma roupa, um rosto”.⁴⁰⁰ A escrita absorve e se derrama sobre a substância da vida social, é por ela conformada quando a conforma.

Em *As iniciais* vemos a afirmação dessa via de mão dupla ao mesmo que a denúncia de seus perigos. Se a divisão entre fato e ficção é passível de relativização, a confusão deliberada dessas instâncias não traz benefício algum, pelo contrário, se pensarmos na ambiguidade como meio para a mistificação. Se o ponto de contato entre universos ficcionais e acontecimentos histórico-biográficos é o terreno de atuação política do escritor, não se trata, pois, de aceitar os pressupostos de Zola, retificados por Sodré, de que a ficção pode decodificar a sociedade ao duplicá-la, simplesmente. Vimos que o tensionamento real/ficcional é propício tanto à mistificação quanto ao desmascaramento do engodo. A diferença entre uma e outra saída é também bastante tênue, e quase nunca livre de controvérsia.

A insuficiência do gesto literário

Utilizamos a expressão “via de mão dupla” para nos referirmos à capacidade de o discurso ficcional informar o real, e não só ser informado por ele. Porém, essa é apenas uma metáfora, no sentido de que a sustentação teórica desse argumento não está no binarismo que ela parece supor: real/ficção. O que possibilita essa via de mão dupla é o sistema terciário real-fictício-imaginário, proposto por Iser, o qual indicamos, direta e indiretamente, ao longo de toda a tese. Nesse sistema, o fictício torna-se o elemento que, enquanto ato de fingir, acarreta a transformação dos outros dois, de modo a *realizar* o imaginário e *desrrealizar* o real.

³⁹⁹ Rancière, 2005, p. 57.

⁴⁰⁰ Idem, p. 55.

Cada uma desses elementos, portanto, não se define ontologicamente, mas a partir de sua relação com os outros. Disso resulta que, mais que um real fixo e pré-existente à linguagem, ou um imaginário impalpável, o que temos, a partir da escrita literária, é a relativização do real, porque não se resume ao que lemos na obra, ao passo que há a configuração, na obra, de alguns aspectos do imaginário de uma sociedade. Nisso estaria a dimensão (ou seria melhor dizer, a demanda) antropológica da literatura, que se faz necessária “enquanto objetivação da plasticidade humana”.⁴⁰¹

Portanto, na necessidade humana por ficção Iser suspeita estar a possível nova “função” da literatura. Com a perda de funções a ela antes atribuídas, durante a “era da autonomia” a própria discussão acerca de uma finalidade específica para a arte parece descabida, ainda que a prática da escrita literária sempre reivindique reflexão.

Quanto mais compreensivelmente um meio cumpre sua função sociocultural, tanto menos sua evidência precisa ser questionada, e isso antigamente valia também para a literatura. A literatura cumpria muitas funções, como o entretenimento, a informação e documentação e passatempo, que, uma vez delas separadas, ganham uma autonomia institucionalizada. Diante desse quadro, vale perguntar se a literatura – um meio que, como outros, não traz seu fundamento consigo – ainda tem algum significado.⁴⁰²

A “autonomia institucionalizada” é, em certo sentido, o fim e o início da literatura como a compreendemos desde o século XIX, quando se sacramentou o campo literário, que tem regras próprias e a princípio insubordináveis às demandas de outros campos. O estudo clássico de Bourdieu caracteriza esse movimento em Paris, centro das aspirações estéticas do período. Com o conceito de campo, Bourdieu não só rechaça o senso comum de que os indivíduos atuam independentemente dos contextos em que estão inseridos, como destrincha a ideia de arte purificada de qualquer interferência extrínseca a ela, uma vez que é também fruto de uma disputa política entre agentes de distintas classes sociais. A perspectiva social, quase sempre, retifica uma concepção de arte, seja ela socialista, purista ou mercantilista.

A instituição da autonomia da arte desencadeou uma tradição que pressupõe, como Flaubert, que a criação artística deve se preocupar acima de tudo com o processo composicional ou, o que dá no mesmo, com o trabalho da linguagem. Zola

⁴⁰¹ Iser, 1996, p. 10.

⁴⁰² Idem.

predica, como vimos, outra motivação para a escrita, e que tem sua pedra de toque na capacidade de a arte tecer um testemunho acerca do mundo social (primeira passo para sua transformação). Em ambos, contudo, há o elemento ficcício, pois são romancistas. Ainda que Zola seja contrário à ideia de fantasia, seus romances serão sempre uma possibilidade do real, uma entre muitas e que jamais pode se confundir com ele. Flaubert, por outro lado, ao pretender um livro sobre o nada⁴⁰³, acabou nas barras do tribunal, justificando-se pelo adultério de sua personagem, Emma. Ambos escreviam ficção e respondiam por ela como homens públicos, pois seus livros eram um meio inconveniente de verdade e atuação na esfera pública.

Se o pacto romanesco já havia se estabelecido àquela altura entre as camadas cultas europeias⁴⁰⁴, o que levou então um Flaubert, assim como, mais tarde, D. H. Lawrence, a responder judicialmente por seus livros? A resposta está em boa parte na teia de sentidos que constituem o imaginário de uma sociedade. O que chocava nos romances “subversivos” é a sub(versão) que eles apresentam frente ao imaginário burguês oficial da época. O “crime” não estaria portanto no universo ficcional em si, mas no que nele é desrealizado – a exemplo do comportamento sexual tido por “normal” – e realizado – acerca dos “desvios” da vida familiar e extrafamiliar, se pensarmos no adultério. Exatamente por isso, Luiz Costa Lima tratou largamente do controle do imaginário, exercido seja pelas autoridades religiosas, as quais não aceitavam uma instância criativa que não fosse a divina, seja pelo discurso científico, que destitui a ficção de qualquer peso validativo, próprio de seu estatuto.⁴⁰⁵

O ofício do escritor, ao levá-lo aos tribunais, ao ser censurado, ou mesmo preso e morto a mando de regimes democráticos ou não, indica que ao longo da história a literatura tem exercido algumas funções no debate público. O escritor, ainda que se articulando pela voz de um narrador ficcional, responde por sua obra porque ela é reconhecidamente mais que um mero reflexo do real ou fantasia sem fundamento, uma vez que dá ao mundo o que nele antes não havia, ou sequer era percebido. Costa Lima, a respeito da maçã em um quadro de Cézanne, afirma que ele

⁴⁰³ Flaubert, 2011, p. 396: “O que me parece belo, o que gostaria de fazer, é um livro sobre nada, um livro sem vínculo exterior, que se sustentasse de si próprio pela força interna de seu estilo, como a terra sem estar sustentada se mantém no ar, um livro que não teria quase tema, ou pelo menos em que o tema seria quase invisível, se isso é possível”.

⁴⁰⁴ Gallagher, 2009, p. 641: “Quase todos os progressos ligados à modernidade – de uma maior tolerância religiosa às descobertas científicas – requisitaram o tipo de provisoriedade cognitiva que se experimenta ao ler ficção, ou seja, a capacidade de outorgar um crédito contingente e temporário”.

⁴⁰⁵ Costa Lima, 1986.

“não apenas ‘deforma’ a maçã que comemos, mas atua no sentido de que a ‘vejamos’ doutro modo”.⁴⁰⁶ Desvelar o que não percebemos, informar novas realidades, enfim, fazer-nos ver a plasticidade humana em seus possíveis, eis uma função da literatura.

A diferença, no entanto, é que, há algum tempo, outras instâncias também o fazem, e, em certo sentido, competem com a mídia literatura; em especial as narrativas audiovisuais: o cinema, a televisão e mesmo os *games*. Flaubert foi julgado porque sua obra, ainda que voltada para uma elite consumidora, cumpria o papel de objetivar a plasticidade humana sem mídias alternativas para isso. Zola e, décadas mais tarde, Sábato, afirmavam sem grandes problemas esse papel preponderante do escritor no debate de seu tempo. Hoje, com o descrédito do intelectual como aquele que fala por todos, além do consumo de narrativas se dar majoritariamente em outras mídias, há uma clara e constante reconfiguração no campo literário.

Mais que analisar as implicações sociais desse fenômeno, abordado em demasia pelas correntes sociológicas dos estudos literários – entre as quais os estudos culturais e pós-coloniais, como apontamos antes –, questionamos, sobretudo, como isso ecoa nos romances. Partindo-se da hipótese de que a reiterada aparição do escritor-personagem na ficção contemporânea prestigiada é um sintoma desse quadro, investigamos como essas narrativas configuram seu imaginário.

Quem é o escritor que figura nessa prosa de ficção, que tipo de imaginário ela realiza? A resposta, mesmo tendo em conta a pequena mostra de autores para os quais nos voltamos, não pode ser única. Porém, o que é dito, e, em muitos casos, o que não é, aponta para a afirmação de um deslocamento do escritor e, em se tratando de suas obras, de uma insuficiência declarada. Se não há sobre o que escrever, escreve-se sobre essa ausência de sentido, de que os textos de Noll e Sant’Anna são exemplares.

Nessas narrativas, sempre em torno da prática literária, o tema se volta, no caso de um Miguel Sanches Neto, para a ascensão social pela literatura e, mais tarde, a decepção com os bastidores da vida literária ordinária. Em Cristovão Tezza, há a defesa, por meio do argumento teórico incutido no bojo da ficção, de um *habitus* do escritor, certamente elitista, e que se sustenta no mito romântico da motivação da escrita como resultado da infelicidade. Cada um, a sua maneira, apresenta seu “personagem crônico” a fim de utilizar-se da prosa de ficção a fim de dizer dos problemas acerca da escrita dessa mesma prosa. Essa dobra, é bom que se lembre, não

⁴⁰⁶ Costa Lima, 2000, p. 356.

significa um eterno retorno à metalinguagem moderna, segundo a qual, nos termos de Ortega y Gasset, “o objeto artístico só é artístico na medida em que não é real”.⁴⁰⁷

Ainda que não estejamos diante do realismo clássico, ou ingênuo, nessas narrativas, o real empírico surge como elemento que constitui o jogo de sua recepção. A ambiguidade entre o pacto romanesco e o biográfico impõe um protocolo de leitura que recupera o real ao mesmo tempo em que não o assume. A narrativa é um testemunho da escrita e seu resultado, pois o que se nos oferece é invenção ficcional ao mesmo tempo que o documento das condições de sua fatura.

Não por acaso, o apelo ao ensaio é frequente, a exemplo do que vimos em Tezza, quando mais que a narrativa há um discurso que chama atenção para suas razões de ser. A esse duplo aspecto – contar e justificar porque se conta – chamamos de narrativas do gesto, tendo por norte a terminologia de Agamben, para quem gesto é “comunicação de uma comunicabilidade”. O escritor assume seu ofício para fazer de si (e do ofício) um tema. A escrita literária diz, acima de tudo, do literário.

Até aí parece que coincidimos com o manifesto vanguardista de Gasset, quando declara que esta “seria uma arte para artistas, e não para a massa dos homens”.⁴⁰⁸ O cenário, porém, é outro, pois o elogio do filósofo espanhol se voltava para uma arte que previa sua centralidade na linguagem, ao passo que as narrativas do gesto recuperam muito do que o próprio Gasset repudiava: uma arte “feita para a massa indiferenciada na proporção em que não é arte, mas extrato da vida”.⁴⁰⁹

Nem o reflexo, nem a opacidade, mas um jogo de luz e sombra, como dissemos outras vezes. Pode-se contra-argumentar que toda forma de arte empreende esse jogo, porém nas narrativas do gesto a confusão é o fim que se busca, mesmo que não seja declarado pelos autores (atitude que também faz parte do jogo). Esse pacto ambíguo, cambiante, mostra um pouco da condição instável do escritor situado no centro do campo literário, que, reconhecido por seus pares, pouco diz que não seja de sua experiência individual, inscrita no terreno fértil da vida privada.

Nessas narrativas, o imaginário que se configura pelo ato de fingir é o do escritor incapacitado e da escrita insuficiente. Os indícios para tal conclusão nem sempre são evidentes, pois partimos do pressuposto de que a incapacidade e a insuficiência são desvelados já pela necessidade de se falar constantemente do ofício,

⁴⁰⁷ Ortega y Gasset, 2005, p. 27.

⁴⁰⁸ Idem, p. 29.

⁴⁰⁹ Ibidem.

numa espécie de purgação do recalcado. Em síntese, *o tema é o problema*. O narrador de *Um conto obscuro*, de Sérgio Sant’Anna, declara tal estado sem meias palavras: “a iminência da derrota se apresenta tão terrível que ameaça o contista com o não obter êxito nem com a narrativa de seu fracasso, fazendo dele, o contista, radicalmente, um homem comum com sua angústia, um rosto sofrido e anônimo na multidão”.⁴¹⁰

É claro que esse estado geral da questão não diz respeito a toda a produção literária, mas remete a um extrato importante dela. Sintoma disso está em algumas reações contrárias à vertente tida por egótica, ou solipsista, das narrativas que desde a França se denominam como autoficção. Nesse viés, o ensaio *A literatura em perigo*, de Tzvetan Todorov, é um bom exemplo tanto pela veemência das posições quanto por quem as assina. Um dos nomes centrais do estruturalismo nos estudos literários, Todorov conclui que a *nouvelle vague* solipsista da criação literária, além de sua crescente falta de importância na esfera pública, se deve ao empenho da crítica em acusar o engodo da referência, tornando a abordagem da literatura um estudo de sua mecânica, nunca do que ela pode dizer a respeito da condição humana: “Na escola, não aprendemos acerca do que falam as obras, mas sim do que falam os críticos”.⁴¹¹

No ensaio, Todorov faz um *mea culpa* acerca do papel que o estruturalismo teve para fomentar essa situação. Para o teórico, há uma linha reta entre a ideia de autossuficiência do universo do livro e o niilismo, de que o solipsismo é uma exceção espúria, pois restitui o elo com o real por meio do “fragmento do mundo constituído pelo autor em si”.⁴¹² O resultado disso é a abundância de narrativas do eu.

A literatura (nesse caso, diz-se, preferencialmente, “a escrita”) tornou-se apenas um laboratório no qual o autor pode estudar a si mesmo a seu bel-prazer e tentar se compreender. É possível qualificar essa terceira tendência, após as do *formalismo* e do *niilismo*, de *solipsismo*, de acordo com essa teoria filosófica que postula que o si mesmo é o único ser existente. A falta de verossimilhança dessa teoria, de fato, a condena à marginalidade, mas isso não impede que ela se torne um programa de criação literária. Uma de suas variantes recentes é o que se chama de “autoficção”: o autor continua a se dedicar à evocação de seus humores, mas, além disso, se libera do constrangimento referencial, beneficiando-se assim tanto da suposta independência da ficção quanto do prazer engendrado pela valorização de si.⁴¹³

⁴¹⁰ Sant’Anna, 2003, p. 54.

⁴¹¹ Todorov, 2010, p. 27.

⁴¹² Idem, p. 43.

⁴¹³ Ibidem.

A diferença quanto à formulação de Todorov – e que livra nossa abordagem de uma mera repetição de suas ideias – é que procuramos evitar (ainda que por vezes haja o impulso para isso) o tom condenatório. Acreditamos que a tentativa de compreender esse “projeto solipsista” é uma brecha para investigar o sentido da prática literária hoje. Todorov acusa o “perigo” da literatura em nome de um projeto educacional que a liberte da prisão autorreferencial para reintegrá-la ao mundo. Em certo sentido, entendemos que as narrativas do gesto literário são a maior prova de que a literatura está perfeitamente atrelada ao mundo, a despeito das correntes teóricas que apelam para seu divórcio. O problema, talvez, esteja na inviabilidade de temas que ultrapassem o indivíduo na era da ultraexposição midiática da intimidade.⁴¹⁴

Enfim, a questão é se a literatura da intimidade é sintoma de uma crise ou a narrativa mais legítima da crise que se instalou para além dos contornos da ficção. O escritor serve-se da escrita não mais para transformar o mundo, mas, na medida do possível, para fazer-se escritor, ou narrar seus fracassos, se for o caso. Nas narrativas do gesto, apenas uma promessa se cumpre: à beira do silêncio, o escritor escreve.

Um desfecho com Bernardo Carvalho

E, no fim, o princípio. O que leva alguém a escrever? Ou, seria melhor dizer, o que leva alguém a escrever hoje? A tentativa de resposta poderia seguir em várias direções, afora as respostas triviais, que pouco dizem. Com Bernardo Carvalho, em *As iniciais*, vimos que a ficção ataca em duas frentes contrapostas: mistificar e desvelar mistificações por meio do autodesnudamento romanesco. Mas essa é uma motivação teórica, política. Em se tratando das narrativas do gesto, cabe procurarmos por uma resposta íntima, particular. Essa se encontra na fábula de *o Sol se põe em São Paulo*, um romance “menor” do autor, se comparado ao prestígio de alguns outros.

No romance, sabemos que o narrador pretende ser escritor, mas vê seu sonho esboroar, assim como seu casamento. Solitário, retorna a um restaurante que frequentava com os colegas nos tempos da faculdade de letras. Trata-se de um restaurante japonês no bairro da Liberdade. Certa noite, a proprietária do restaurante sai das sombras e lhe pergunta se, por acaso, é escritor (soube de sua pretensão por um dos garçons, que, por sua vez, havia ouvido das conversas entre os colegas). Espantado, ele responde que nunca escreveu nada, ao que ela retruca que “o melhor

⁴¹⁴ Arfuch, 2010.

escritor é sempre o que nunca escreveu nada”.⁴¹⁵ A curiosidade de saber o motivo daquela resposta o lança na aventura da escrita. Torna-se escritor por nomeação de sua personagem, a mulher japonesa, que deseja que ele escreva sua história.

Como é típico nas narrativas de Carvalho, a partir daí tudo se transforma num laborioso enredo, em que personagens se revelam sob a máscara de outro, nomes são trocados, o que, até um momento, é tido por verdadeiro é depois dado como falso, enfim, o jogo entre aparência e realidade se multiplica indefinidamente, como numa sala de espelhos. Tal confusão explica-se bem na síntese de Michiyo (ou Setsuko), “dona” da história a ser escrita pelo narrador, para quem “o corpo é o texto”.⁴¹⁶

O texto enquanto corpo. Eis o tipo de sentença que beira a mistificação, se já não responde por ela. Se o texto é o corpo, não haveria corpo fora do texto? Se tudo ganha forma a partir do momento em que se realiza na linguagem, o que separa o falso do verdadeiro? Qual a diferença entre histórias vividas e inventadas? O verbete “fundacionismo”, no *Dicionário Oxford de Filosofia*, é definido como “o ponto de vista epistemológico segundo o qual o conhecimento deve ser concebido como uma estrutura que se ergue a partir de fundamentos certos e seguros”.⁴¹⁷ A ideia de fundamento, portanto, vem da rejeição ao engano das aparências, que tomou sua forma moderna nas ideias “claras e distintas” de Descartes. Com elas, estaríamos protegidos do gênio do mal, sempre disposto a confundir nossa fé com ilusões.

Em *O sol se põe em São Paulo*, o narrador segue o fio de Ariadne, desvela todos os enganos para, enfim, quem sabe, encontrar os fundamentos da “verdadeira história” de sua protagonista, que logo desaparece, fazendo com que tenha de ir ao Japão em busca de informações. A grande ficção, que é o romance de Carvalho, abarca um número de pequenas ficções que se esfumaçam frente aos fatos. A moral parece ser a de que ficções mistificadoras funcionam por “contaminação”, de modo que a vida passa a ser vivida enquanto farsa. Se o fundamento é também ficcional, mas sem que se anuncie como tal, o gênio do mal triunfará infinitamente.

Forjar narrativas implica responsabilidade, pois não é possível narrar sem fundo, um fundo que, se não é o real empírico, tampouco o ignora. Sem o fio, Teseu jamais sairá do labirinto, essa casa em que “todas as partes existem muitas vezes,

⁴¹⁵ Carvalho, 2007, p. 12.

⁴¹⁶ Idem, p. 100.

⁴¹⁷ Blackburn, 1997, p. 164.

qualquer lugar é outro lugar”.⁴¹⁸ No fim, o escritor tem uma história: a biografia de Michiyo. Ele estabelece um elo através da narrativa, a qual dá forma ao teatro do mundo. Depois de sair do labirinto de enganos, sob a luz da verdade, o narrador se dá conta de que é “um escritor que só pode ser enquanto não for”⁴¹⁹. Sabe que não haverá mais o que narrar. Está deslocado, outra vez solitário no logro de seu ofício.

⁴¹⁸ Borges, 2001, p. 77.

⁴¹⁹ Carvalho, 2007, p. 163.

Conclusões

Últimas palavras acerca do gesto ou: último gesto

Estava diante da persona de um escritor, ou tentando materializá-la. Nada biográfico, diga-se – mas tematicamente próximo. Alguém que, não sendo eu mesmo, fala de coisas que me interessam de perto. Talvez seja uma boa razão para escrever.

Cristovão Tezza

Escrever para criar um álibi

Responder por uma tese, ou defendê-la, conforme o sentido mais usual, implica responsabilizar-se pelo que é dito, no sentido de levar a cabo aquilo que se propôs, dando a devida coesão aos seus conteúdos, além de um desenvolvimento coerente. No entanto, a tese, ou quem a defende, pode responder também pelo que nela não se encontra. Pode responder e, mais que isso, ser reprovado pelo que, por desventura, deixou de abarcar, se quem a avalia entender que algo fundamental acerca do tema foi ignorado. A exigência de um “estado da questão” para trabalhos científicos é típico desse pressuposto, pois indica não só que se conhece a trajetória, como o estágio atual das pesquisas em torno do assunto a ser tratado.

Ao recortarmos um conjunto de narrativas contemporâneas, romanescas, em que o personagem é um escritor e que, em graus distintos, carrega traços biográficos do autor empírico, entramos em uma seara das mais exploradas no estudo das artes, ao menos nas duas últimas décadas. Aliás, afirmar que é um fenômeno das artes implica um recorte ainda mais preciso, posto que o livro de Arfuch sobre o espaço biográfico demonstra a transversalidade do tema da subjetividade na cena acadêmica. Narrar o eu ou narrar-se – nas inúmeras mídias – é uma questão central para quase todas as chamadas “humanidades”. O espetáculo da intimidade, cada vez mais intenso na era das redes sociais, parece incontornável. Mais que reconhecer e delimitar um fenômeno, faz-se urgente compreender suas motivações e possíveis consequências.

Como vimos, no universo das artes, e, dentro das artes, no escopo das narrativas, os estudos ao redor da autoficção têm feito fortuna crítica cada vez mais robusta, assim como a apropriação, por alguns setores dos estudos literários, do termo *performance*, oriundo das artes plásticas. De modo bastante esquemático, portanto,

entendemos que a autoficção e a *performance* são respostas às inquietações de uma subjetividade emergente, de que a exposição em novos veículos de comunicação é sua condição e consequência. Necessitamos nos expor à medida que temos ferramentas que potencializam nossa exposição quase permanente.

Nesse universo, nosso enfoque se volta não para *a* subjetividade, ou para *uma* configuração do sujeito contemporâneo, mas para certa subjetividade encenada na prosa de ficção: a do escritor. Não se trata, entretanto, de um personagem como qualquer outro, a exemplo de um estudo sobre o caixeiro-viajante na narrativa dos anos 1950 nos Estados Unidos. Não. O personagem-escritor está atrelado à imagem do autor, pela proximidade inegável, haja ou não vínculos biográficos. Narrar um escritor é narrar-se de alguma maneira, de modo que, se as narrativas a que tomamos por objeto coincidem com o problema da subjetividade contemporânea, é um caso particular de suas manifestações. A ideia de sujeito fraturado, que tomamos de Luiz Costa Lima, nos serviu de norte para a leitura dessas personalidades ficto-biográficas.

Por isso, reconhecida a coincidência a certo “espírito da época”, decidimos circunscrever o fenômeno ao campo literário propriamente, em respeito ao tipo de problemas que a narração do escritor-personagem traz: o da prática literária. Mais que um indivíduo, temos um indivíduo que escreve, somado ao fato de que ele não escreve qualquer coisa, mas prosa de ficção (contos e romances), de modo que, se não tira daí seu sustento material, ao menos determina com isso sua posição no mundo.

Por conta da proximidade entre personagem e autor, o estudo da subjetividade do escritor-personagem passa, contudo, pelo reconhecimento do modo pelo qual essas narrativas são recebidas. O pacto ambíguo proposto por elas permite reconhecer na obra tanto quem assina quanto a persona que resulta do trabalho autoral. A epígrafe que escolhemos para esta conclusão, retirada do prólogo da coletânea de contos *Beatriz*, de Cristovão Tezza, é esclarecedora. No prólogo, o escritor descreve uma circunstância vivida por ele e que é o mote do primeiro conto do livro. A situação narrada como real no prólogo é, em seguida, narrada como ficcional no conto “Beatriz e o escritor”. Entre um e outro, não há a coincidência do nome, conforme o protocolo da autoficção, porém o escritor *está lá*, enquanto presença furtiva na ficção.

Não se trata de dizer que a situação do prólogo é a mesma da ficção, mas de que uma se alimenta da outra. Tezza, a quem dedicamos um capítulo inteiro,⁴²⁰ é

⁴²⁰ Conferir terceiro capítulo.

exemplar dessa condição por negar em absoluto a ambiguidade. Nesse mesmo prólogo, ele declara, acerca dos escritores-personagem: “eram ‘duplos’ distantes, já que eu assumia o mesmo horror ao biografismo que dominou a mitologia acadêmico-literária dos últimos 40 anos – de que só me livrei ao enfrentar *O filho eterno*”⁴²¹.

Esse jogo com o biografismo, a que se renega ao mesmo tempo em que a ele se recorre, é o que cria as condições para a metáfora-conceito do gesto literário. O limite dessas instâncias, explorado até a náusea nas últimas décadas de produção artística, literária em particular, é o mesmo que caracteriza a dualidade estabelecida na modernidade entre o evento aberto da vida e seu acabamento estético na obra. Quando, ao longo da tese, nos colocamos contrários a alguns parâmetros teóricos do pós-estruturalismo, especialmente a morte do sujeito e a negação da representação, atendemos à demanda que surge das narrativas do gesto, qual seja, a recusa do autotelismo das obras sem, contudo, voltar ao binarismo da representação como uma imagem segunda de objetos pré-existentes à linguagem. Seguimos no bojo da *linguistic turn*, porém com a ressalva de que até a linguagem tem seus limites.

O real empírico – seus habitantes, inclusive – surge, claro, sempre realizado pela linguagem, entretanto uma concretude latente (ainda que nunca palpável) está no cerne do interesse pelas narrativas do gesto. Tal concretude não é constatável a partir do texto em si, sua natureza imanente, mas na dinâmica pragmática que ele instaura, seu apelo a um modo de leitura. Investindo na ambiguidade, as narrativas do gesto recuperam o real e o autor empíricos na tensão que emerge durante a leitura. Enquanto gesto, a literatura não chama atenção para sua materialidade, mas para o que da materialidade emerge como possível: o ficcional como realização de um imaginário, que, por sua vez, constitui a rede de relações sociais que *é* o real, no fim das contas. O real como um código, não como objeto a que se volta a escritura.

Ranciére afirma que a imaterialidade propiciada pelas novas tecnologias não matou o autor, pelo contrário, torna-o ainda mais vivo. Na era do espetáculo da intimidade, ele é dono não só de uma ideia que se traduz em obra, mas de sua imagem, substância inseparável de seu feito estético. Para o teórico, “certamente é por isso que a autobiografia, que faz coincidir as duas propriedades, adquire tanta

⁴²¹ Tezza, 2011, p. 13-14.

importância na arte de nosso tempo. Pense-se nos escritores que, em realidade, não publicam mais do que o interminável diário de sua vida e de seus pensamentos”.⁴²²

Dono da imagem entrevista na criação artística, o autor concebe o escritor-personagem sem assumir qualquer fusão, mas beneficiando-se de algum equívoco. Dessa impostura advém o gesto literário, pois o texto carrega o sentido estático – transcendente – de obra e o sentido dinâmico de peça argumentativa com intenções específicas no debate estético-político das letras. Trata-se, pois, de uma ato de linguagem, na acepção da pragmática linguística, posto que as obras (os autores) preparam o terreno para sua recepção e atuam sobre o mundo de que participam.⁴²³ A arte tanto como instância autorreferencial, cuja razão de ser está em si, quanto como discurso. Para além da oposição proposta por Barthes, eis o escritor-escrevente.⁴²⁴

O prólogo seguido do conto é um bom exemplo. Entre o discurso do autor no primeiro e do narrador no segundo, uma fronteira é marcada, mas certa comunhão persiste. A propósito, Tezza, ao fim do prólogo, quando justifica sua pouca familiaridade com a narrativa curta, afirma: “É só. Imagino que, para um prólogo, está bom assim, ou ele se transforma em álibi – quem sabe sua secreta vocação”.⁴²⁵

Álibi é uma boa palavra para o caso: supõe um crime e, etimologicamente, diz de um lugar. O prólogo é o lugar em que a crítica é esperada. No intercurso da ficção, porém, tal prática torna-se imprópria, a não ser que o discurso seja desvinculado da pessoa do autor. No conto, entre outras coisas, o narrador sentencia que “falar é entregar-se, escrever é ocultar-se”.⁴²⁶ No prólogo, onde se “fala”, o leitor é alertado de que é só literatura o que virá. Conclui-se, pois, que o autor foi ocultado após a escrita que resulta no conto. O biografismo resta rechaçado para que sobressaia a obra.

Na obra, porém, o que sobressai é o interlúdio entre a vida e a ficção.

Gesto literário, gesto ansioso

O crítico de arte Harold Rosenberg, referindo-se às vanguardas do início do século XX, tratou do que chama de ansiedade da arte, ou dos artefatos artísticos como objetos ansiosos. Segundo o crítico, a profissionalização da arte descaracterizou certo estereótipo do artista como *outsider*, de modo que, a partir daquela altura (ele fala no

⁴²² Rancière, 2006.

⁴²³ Maingueneau, 2006.

⁴²⁴ Conferir quarto capítulo.

⁴²⁵ Tezza, 2011, p. 15.

⁴²⁶ Idem, p. 25.

início dos anos 1960), um artista plástico comunga dos mesmos problemas, ao menos do ponto de vista material, de profissionais liberais ou servidores públicos, por exemplo. É o fim da “angústia”, ao menos em seu sentido romântico de expressão de uma condição ímpar, de que os indivíduos médios não podem conceber.

Depois de fazer essa avaliação, porém, Rosenberg acusa de utilitário o suposto equilíbrio entre condição social e inquietude que a sustenta, de maneira que, mesmo que as condições sociais de reconhecimento e suporte – privado ou estatal – à prática artística tenham melhorado muito, “a ansiedade se impôs à arte junto com a experiência que acompanha a rejeição de soluções superficiais e fraudulentas”.⁴²⁷ O crítico norte-americano escreve numa época de total assimilação das vanguardas, o que faz de seu texto uma resposta à atmosfera *blasé* com que as novidades e o empenho criativo passaram a ser recebidos pela crítica especializada. A motivação política de Rosenberg é recuperar, senão a angústia, o sentido profundo da ansiedade.

A ansiedade da arte é uma espécie peculiar de *insight*. Surge não como reflexo da condição dos artistas, mas como resultado da reflexão que eles fazem sobre o papel da arte entre outras atividades humanas. Onde essa ansiedade está ausente, nada que aconteça ao artista como pessoa, nem mesmo a ameaça de sua extinção, poderá fazer a arte vir a existir. Há uma espécie de prazer artesanal no fazer, uma sensação íntima de deleite com o trabalho realizado com as mãos, que satisfaz completamente a alma de algumas pessoas. O mundo pode estar desmoronando, mas para elas isso será menos importante do que a descoberta de uma nova marca de creiom.⁴²⁸

Rosenberg volta sua crítica à ideia de arte – seja do ponto de vista do criador, seja do crítico – que investe na dimensão técnica da arte, tirando daí todo seu valor. A ansiedade, entretanto, “se manifesta, antes de tudo, no questionamento da própria arte”.⁴²⁹ Uma vez que a prática artística está legitimada, o que mantém, ou justifica, a condição artística é sobremaneira um impulso ao questionamento de sua legitimação, o que equivale a um questionamento de seu lugar e especificidade no mundo contemporâneo. Livrar-se da ansiedade da arte, ou ignorá-la, será o mesmo que abrir mão do que possibilita ao artista se diferenciar do *designer*, por exemplo. E não há idealismo algum nessa postura de Rosenberg, mas delimitação dos papéis.

⁴²⁷ Rosenberg, 2004, p. 19.

⁴²⁸ Idem.

⁴²⁹ Ibidem, p. 20.

Por isso tudo, vislumbramos nas narrativas do gesto o sintoma de uma ansiedade. O gesto literário, como o entendemos, é, sobretudo, um gesto ansioso, pois não se contenta em unicamente explorar seu material, a linguagem, ou de matizar as possibilidades do significante, face material do signo. Sem abrir mão da inevitabilidade da linguagem, as narrativas do gesto exploram os arredores do objeto artístico – o real momento da criação entrevisto nas brechas crítico-biográficas do romance – para justamente poder questioná-la. O escritor-personagem e a literatura como tema extrapolam, portanto, a ansiedade vanguardista em desmascarar o artificialismo da arte, atitude que fez a glória da metalinguagem. Mais que isso, ou a despeito disso, a ansiedade do gesto literário está em colocar em pauta o lugar, ou um lugar, da escrita romanesca, e que inclui necessariamente seu agente.

Ainda que não admitam, ou mesmo que não tenham se dado conta, os autores que tratamos (além de outros que poderiam ser objeto desta abordagem, pelos mesmos motivos) evidenciam a instabilidade no lugar esquivo em que a literatura foi normalmente praticada, pois, do contrário, os temas se voltariam para além dela própria. É certo que não estamos nos referindo a toda e qualquer forma de literatura, e sim do centro de sua instituição no contexto brasileiro, mas que, por isso, diz respeito às outras esferas. Um centro instável, contestável, não deixa de ser centro.

Entre nossas motivações, está menos encontrar as causas profundas desse autocentramento do centro (o que demandaria um estudo de muito maior fôlego), mas chamar atenção para seus métodos na ficção. Os romances, ao se contaminarem com índices biográficos reconhecidos pelo leitor, instauram uma tensão que remetem ao “fora” que insufla toda leitura. Se “nenhum segmento da cultura pode deixar de assumir em alguma medida as características da cultura como um todo”,⁴³⁰ reconhecemos que as narrativas do gesto referem-se a algo maior que o pequeno universo da literatura, porém nos contentamos em percorrer apenas seus contornos.

⁴³⁰ Rosenberg, 2004, p. 19.

Referências bibliográficas

- ABRAMS, M.H. *O espelho e a lâmpada: teoria romântica e tradição crítica*. Trad. Alzira Vieira Allegro. São Paulo: Editora Unesp, 2010.
- ADORNO, Theodor W. “Posição do narrador no romance contemporâneo” *In: Notas de literatura I*. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.
- AGAMBEN, Giorgio. “Notas sobre o gesto” *In: Artefilosofia*, Ouro Preto: Ufop/Tessitura, N.4, P.1-208, JAN. 2008.
- _____. “O autor como gesto” *In: Profanações*. Trad. e Apres. Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
- ALBERCA, Manuel. *El pacto ambiguo*. De la novela biográfica a la autoficción. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2007.
- ALENCAR, José de. *Como e porque sou romancista*. Curitiba: Editora da UFPR, 2005.
- ALTER, Robert. “Mimese e o motivo para a ficção” *In: Em espelho crítico*. São Paulo. Editora Perspectiva, 1998.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia de Letras, 2008.
- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: problemas da subjetividade contemporânea*. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- ASSIS, Machado de. “Notícia da atual literatura brasileira – instinto de nacionalidade” *In: Crítica & Variedades*. São Paulo, Globo, 1997 (Obras completas de Machado de Assis).
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- AULLÓN DE HARO, Pedro. “El género ensayo, los géneros ensayísticos y el sistema de géneros” *In: El ensayo como género literário*. Vicente Cervera, Belén Hernández Maria Dolores Adsuar (eds.). Murcia: Universidade de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2005.
- _____. *Teoría del Ensayo: como categoría polémica y programática en el marco de un sistema global de géneros*. Madrid: Editorial Verbum, 1992.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. 7 ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003.

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

_____. *Questões de literatura e de estética: A teoria do romance*. 6 ed. São Paulo: Ed. Unesp, 2010.

BALL, Hugo. *Dada manifesto*. [Texto on line fac-similado]

Disponível na internet via WWW URL:

<http://manifestosarchive.blogspot.com.br/2011/11/hugo-ball-dada-manifesto.html>

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. “Escritores e escreventes” In: *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. *Fragmentos de um Discurso Amoroso*. Trad. Isabel Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1978.

_____. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” In: *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. Trad. Sérgio P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENVENISTE, Émile. “Da subjetividade na linguagem” In: *Problemas de linguística geral I*. Trad. Maria da Glória Novak e Maria Luiza Neri. 3 ed. Campinas: Pontes/ Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1991.

BERNHARD, Thomas. *O imitador de vozes*. Trad. Sergio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *O naufrago*. Trad. Sergio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BORGES, Jorge Luis. “A casa de Asterión” In: *O aleph*. Trad. Flávio José Cardoso. São Paulo: Globo, 2001.

_____. “El otro” In: *El libro de arena*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.

- _____. *O livro dos seres imaginários*. Trad. Carmen Vera Cirne Lima. 8 ed. São Paulo: Globo, 2000.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. *Questões de sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.
- BRECHT, Bertolt. “A nova técnica na arte de representar” In: *Estudos sobre teatro*. Trad. Fiana Pais Brandão. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- CALVINO, Italo. *Se um viajante numa noite de inverno*. Trad. Margarida Salomão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 2000.
- CARVALHO, Bernardo. *As iniciais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. *Nove noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____. *O sol se põe em São Paulo*: Companhia das Letras, 2007.
- _____. *Teatro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- COLERIDGE, Samuel Taylor. “Imaginação, poema e poesia” In: *Uma ideia moderna de literatura: textos seminais para os estudos literários (1688-1922)*. Roberto Acízelo de Souza (Org.). Chapecó, SC: Argos, 2011.
- COLONNA, Vincent. *L'autofiction: essai sur la fictionalization de soi en littérature*. Thèse sous la direction de Gérard Genette. Paris: EHESS, 2004. [on line]
- Disponível na internet via WWW URL:
<http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/04/70/04/PDF/tel-00006609.pdf>
- COMPAGNON, Antoine. “O mundo” In: *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.
- COSTA LIMA, Luiz. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. “Bernardo Carvalho e a questão do ficcional” In: *Intervenções*. Editora da Universidade de São Paulo, 2002.
- _____. *Limites da Voz*. Rio de Janeiro: Topbooks Editora, 2005.
- _____. *Sociedade e Discurso Ficcional*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara: 1986.
- _____. “Representação social e mimesis” In: *Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1981.

_____. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

_____. *Luiz Costa Lima: uma obra em questão*. Dau Bastos (Org.). Rio de Janeiro: Garamond: 2010.

DALCASTAGNÈ, Regina (2005). “A personagem no romance brasileiro contemporâneo”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. Brasília, n. 26.

DERRIDA, Jacques. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. “Força e significação” In: *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

DESCARTES, René. *Discours de la méthode*. édition électronique réalisée par Jean-Marie Tremblay, 2002. [on line]

Disponível na internet via WWW URL:

<http://bibliotheque.uqac.quebec.ca/index.htm>

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra . 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ECO, Umberto. “Sobre os espelhos” In: *Sobre os espelhos e outros ensaios*. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

FERRANDO, Bartolomé. *El arte de la performance: Elementos de creación*. Valencia: Ediciones Mahali, 2009.

FIGUEIREDO, Vera L. F. “Exílios e diásporas” In: *O papel do intelectual hoje*. Org. Izabel Margato, Renato Coredeiro Gomes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

FLAUBERT, Gustave. “O fanatismo da arte” In: *Uma ideia moderna de literatura: textos seminais para os estudos literários (1688-1922)*. Roberto Acízelo de Souza (Org.). Chapecó, SC: Argos, 2011.

FOUCAULT, Michel. *A história da sexualidade I: A vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guillon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999.

_____. *O que é um autor?* Trad. Antonio Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Lisboa: Nova veja, 2006.

FREUD, Sigmund. *Obras completas*. Volume III. Rio de Janeiro: Imago Editora LTDA, 1976.

GALLEGHER, Catherine. “Ficção”. In: MORETTI, Franco (org.) *A cultura do romance*. São Paulo: Cosacnaify, 2009.

GENETTE, Gerard. *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

- _____. *Fiction et diction: précédé de Introducción à l'architexte*. Paris: Editions du Seuil, 2004.
- GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. Trad. Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- GUIMARÃES, J. A. F. "A teoria da representação na terceira meditação: a originalidade da metafísica cartesiana" *In: Tempo de ciência* (UNIOESTE) v. 14, pp. 99-114, 2007.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 10 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- HELENA, Lucia. "Sobre literatura e afetos: apontamentos" *In: Ficções do desassossego: fragmentos da solidão contemporânea*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2010.
- HIRSCHMAN, Albert O. *A retórica da intransigência: perversidade, utilidade, ameaça*. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.
- KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea*, 2006, 204 f (Tese de doutorado). [on line] Disponível na internet via WWW URL:
http://www.bdt.d.uerj.br/tde_arquivos/2/TDE-2007-03-02T122436Z-84/Publico/DIANA%20KLINGER.pdf
- KUNDERA, Milan. *Os testamentos traídos: ensaios*. Trad. Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca, Maria Luiza Newlands Silveira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Trad. De Johannes Kretschmer: EdUERJ, 1996.
- _____. "O fictício e o imaginário" *In: Teoria da ficção: Indagações à obra de Wolfgang Iser*. Org. João Cezar de Castro Rocha. Trad. Bluma Waddington, João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: Eduerj, 1999.
- LADDAGA, Reinaldo. *Espetáculos de realidade*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 2007.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*. Org. Jovita Maria Gerheim Noronha; Trad. Jovita Maria Gerheim, Maria Inês Coimbra. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

- LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LUDMER, Josefina. “Literaturas postautónomas” In: *Ciberletras*: Revista de crítica literaria e de cultura, 2007. [on line]
Disponível na internet via WWW URL:
<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17.html>
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Trad., porfácio e notas de José Marco Mariani de Macedo. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2000.
- WOLFE, Tom. *A palavra pintada*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso literário*. Trad. A. Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.
- _____. *Pragmática para o discurso literário*. São Paulo: Contexto, 1996.
- MARAÑÓN, Gregorio. “Psicología del gesto” In: *Ensayos liberales*. 8. Ed. Madrid: Editorial Espasa-Calpe S. A., 1979.
- MARTINS, Fernando Cabral & ZENITH, Richard. “Prefácio” In: *Teoria da Heteronímia*/ Fernando Pessoa. Porto: Assírio & Alvim, 2012.
- MARX, Karl. *Theses sur Feuerbach*. In: K. MARX e F. ENGELS. Etudes philosophiques. Paris: Sociales, 1947.
- MONTAIGNE, Michel Eyquem de. *Ensaio*. Trad. Sergio Milliet. 2 ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília; Hucitec, 1987.
- MORÉAS, Jean. “Manifesto simbolista” In: *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*: Apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas/ Gilberto Mendonça Teles. Petrópolis: Vozes, 1976.
- NIETZSCHE, Friedrich. “Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral” In: *Obras incompletas*. Tradução: Rúbens Rodrigues Torres. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- NOLL, João Gilberto. *Berkeley em Bellagio*. São Paulo: Francis, 2003.
- _____. *Harmada*. São Paulo: Francis, 2003b.
- _____. *Lorde*. São Paulo: Francis, 2004.
- _____. *O quieto animal da esquina*. São Paulo: Francis, 2003c.
- NOVALIS. *Pólen*. Tradução, apresentação e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- ORTEGA Y GASSET, José. *A desumanização da arte*. Trad. de Ricardo Araújo. 5 ed. São Paulo: Cortez, 2005.

PERRAULT, Charles. “Paralelo entre os antigos e os modernos” In: *Uma ideia moderna de literatura: textos seminais para os estudos literários (1688-1922)*. Roberto Acízelo de Souza (Org.). Chapecó, SC: Argos, 2011.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. “Posfácio” In: *Anna O. e outras novelas*/ Ricardo Lísias. São Paulo: Globo, 2007.

PESSOA, Fernando. *Poemas*; seleção e introdução de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

PIGLIA, Ricardo. *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama, 2006.

RABELAIS, François. *Gargântua e Pantagruel*. Trad. David Jardim Júnior. Belo Horizonte: Itatiaia, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental.org; Ed. 34, 2005.

_____. “Autor morto ou autor vivo demais” 06 de abril de 2006. Folha de São Paulo. [on line].

Disponível na internet via WWW URL:
<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0604200308.htm>

ROSENBERG, Harold. *Objeto ansioso*. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. Buenos Aires: Aguilar, 1964.

SÁ-CARNEIRO, Mário. *Todos os poemas*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1978.

SANCHES NETO, Miguel. “Então você quer ser escritor?” In: *Então você quer ser escritor?* Rio de Janeiro: Record, 2011.

_____. *Chá das cinco com o vampiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

_____. *Chove sobre minha infância*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

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

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

SANTIAGO, Silviano. “Outubro retalhado (entre Estocolmo e Frankfurt)” In: *O papel do intelectual hoje*. Org. Izabel Margato, Renato Cordeiro Gomes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SAYRE, R. e LÖWY, M. “O que é romantismo? Uma tentativa de definição” In: *Revolta e melancolia: o romantismo na contramão da modernidade*. Petrópolis: Vozes, 1995.

- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. Trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1998.
- SCHELLING, Friedrich. “Os gêneros poéticos” In: *Uma ideia moderna de literatura: textos seminais para os estudos literários (1688-1922)*. Roberto Acízelo de Souza (Org.). Chapecó, SC: Argos, 2011.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- SITI, Walter. “Um gênero que renega a si mesmo” In: MORETTI, Franco (org.) *A cultura do romance*. São Paulo: Cosacnaify, 2009.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *O ofício do escritor*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.
- STORTINI, Carlos R. *O dicionário de Borges*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.
- SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.
- TEZZA, Cristovão. *A suavidade do vento*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- _____. *Beatriz*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- _____. *O filho eterno*. 6 ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- _____. *O espírito da prosa: uma autobiografia literária*. Rio de Janeiro: Record, 2012.
- TOMACHEVSKI, B. “Temática” In: *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Editora Globo, 1978.
- TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Trad. Caio Meira. 3 ed. Rio de Janeiro: Difel, 2010.
- _____. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970.
- VAIHINGER, Hans. *A filosofia do como se*. Trad. Johannes Kretschmer. Chapecó, SC: Argos, 2013.
- WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- WEBER, João Hernesto. *A nação e o paraíso: a construção da nacionalidade na historiografia literária brasileira*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1997.
- WHITE, Hayden. “Introdução” In: *Trópicos do discurso: Ensaio sobre a crítica da cultura*. Trad. Alípio Correio de Franca Neto. 2 ed. São Paulo: Editora de Universidade de São Paulo, 2001.

WOOD, James (2009). *How fiction works*. London: Vintage Books.

_____. “Shallow graves: the novels of Paul Auster”. 30 nov. 2009. The New Yorker. [on line].

Disponível na internet via WWW URL:
http://www.newyorker.com/arts/critics/books/2009/11/30/091130crbo_books_wood

WORDSWORTH, Willian. “Prefácio [à segunda edição das *Baladas líricas*]”. In: *Uma ideia moderna de literatura: textos seminais para os estudos literários (1688-1922)*. Roberto Acízelo de Souza (Org.). Chapecó, SC: Argos, 2011.

ZOLA, Emile. *Do romance: Stendhal, Flaubert e os Goncourt*. Trad. Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Editora Imaginário: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.