



Coleção E-Livro

Ana Lúcia Leite e Aguiar  
José Francisco Serafim  
Rachel Esteves Lima  
Sandra Straccialano Coelho  
(Organizadores)

# O espaço biográfico

perspectivas interdisciplinares



**O espaço biográfico**  
perspectivas interdisciplinares

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

**Reitor**

João Carlos Salles Pires da Silva

**Vice-reitor**

Paulo César Miguez de Oliveira



EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

**Diretora**

Flávia Goullart Mota Garcia Rosa

**Conselho Editorial**

Alberto Brum Novaes

Angelo Szaniecki Perret Serpa

Caiuby Alves da Costa

Charbel Ninō El-Hani

Cleise Furtado Mendes

Dante Eustachio Lucchesi Ramacciotti

Evelina de Carvalho Sá Hoisel

José Teixeira Cavalcante Filho

Maria Vidal de Negreiros Camargo

**EDUFBA**

Rua Barão de Jeremoabo, s/n Campus de Ondina

40170-115 Salvador-BA

Tel: (71) 3283-6160/6164

[edufba@ufba.br](mailto:edufba@ufba.br)

[www.edufba.ufba.br](http://www.edufba.ufba.br)

Ana Lúgia Leite e Aguiar  
José Francisco Serafim  
Rachel Esteves Lima  
Sandra Straccialano Coelho  
(Organizadores)

**O espaço biográfico**  
perspectivas interdisciplinares

Salvador  
EDUFBA  
2016

2016, Autores

Direitos para esta edição cedidos à EDUFBA.

Feito o depósito legal

Grafia atualizada conforme o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990,  
em vigor no Brasil desde 2009.

Projeto Gráfico

**Angela Garcia Rosa e Josias Almeida Jr.**

Capa e Editoração

**Josias Almeida Jr.**

Revisão

**Vinicius Nonato**

**Letícia Rodrigues**

Normalização

**Ricardo Boxus**

---

Sistemas de Bibliotecas - UFBA

---

O espaço biográfico: perspectivas interdisciplinares / Ana Lígia Leite e Aguiar (Org.)...  
[et al.]. - EDUFBA, 2016.  
1,9 MB ; epub. - (Coleção E-livro)

Trabalhos apresentados no Seminário de Estudos sobre o Espaço Biográfico, em novembro de 2013,  
na Universidade Federal da Bahia.

Este livro também está disponível na versão impressa.

Modo de acesso: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/20879>

ISBN: 978-85-232-1529-3

1. Autobiografia. 2. Biográficos. 3. Escritores. 4. Redes sociais on-line. 5. Comunicação digital.

I. Aguiar, Ana Lígia Leite e.

CDD - 808.06692

---



Editora filiada à



# Sumário

Apresentação	6
Os desafios da crítica biográfica na sociedade espetacular: a tecnologia digital, a biografia perpétua e o controle da memória	8
O museu da vida inventada	20
Pós-colonialidade, pós-escravismo, bioficção e con(tra)temporaneidade	27
“Um dia, vai ser eu”: Salman Rushdie, escrita de si, sobrevivência de si	47
Controle de informações sociais em ambientes digitais: repercussões na construção de narrativas de si	56
O autorretrato como espetáculo e controle na arte contemporânea	68
O biógrafo crítico e o biógrafo ingênuo: interseções entre Bakhtin, Bourdieu e Virgínia Woolf	79
Redes sociais e blogs: a exposição íntima de escritores na web	93
O arquivo pessoal de Ariovaldo Matos: “lugar de memória e resistência”	104
Cenas de uma vida na província: a quase biografia de John Coetzee	119
Jurema Penna e as encenações de si nos textos jornalísticos	129

Modulações autorais em Manoel de Barros: o espaço biográfico	143
Autobiografia e confissão: a morte na obra de Karl Ove Knausgard	156
O feminino de ninguém: Llansol, Clarice, Duras	166
Biografemas de um dicionário em construção	176
Autorrepresentação e metamorfose na prosa de João Gilberto Noll: apontamentos sobre Berkeley em Bellagio e Lorde	188
Sobre os autores	200
Sobre os organizadores	205

# Apresentação

Vivemos hoje um verdadeiro *boom* de produções artístico-culturais que promovem um retorno do sujeito, levando alguns teóricos a afirmar até mesmo que, a partir da segunda metade da década de 1980, as ciências humanas e as artes em geral estariam passando por uma “guinada subjetiva”. A noção de espaço biográfico busca agregar os discursos que articulam as várias formas de construção dos relatos de vida, contemplando os processos de hibridização que tornam inócuas as tradicionais classificações dos gêneros e linguagens artísticas que proliferam na contemporaneidade. O termo, tomado de empréstimo a Philippe Lejeune (1980),[1] mostra-se produtivo para incorporar um vasto repertório de formas de narrativas de vida que já têm uma longa história – como a autobiografia e a biografia, os diários, as cartas – e também assume uma plasticidade que lhe possibilita agregar outras, decorrentes do desenvolvimento das novas tecnologias e meios de comunicação – os *blogs*, as cinebiografias, as fotobiografias, os docudramas televisivos, as entrevistas etc. Se, para alguns teóricos, a hiperexposição do privado inerente a tais gêneros pode ser considerada como sintoma do narcisismo exacerbado que predominaria na sociedade individualista do presente, para outros, o recurso aos relatos de vida na contemporaneidade traz à tona questões importantes, que dizem respeito, em termos teóricos, ao processo de desconstrução do sujeito e à crise das metanarrativas que sustentaram o projeto de modernidade; em termos políticos, ao movimento de democratização propiciado pelo advento das novas tecnologias.

Longe de significar um retorno às estratégias narrativas tradicionais dos relatos de vida, baseadas na linearidade, na continuidade e no uso de recursos que visam criar a “ilusão da presença”, as produções contemporâneas que promovem o retorno do sujeito o fazem numa perspectiva diferencial, borrando de forma sistemática as fronteiras existentes entre os discursos biográficos e ficcionais.

---

[1] LEJEUNE, P. *Je est un autre: l'autobiographie de la littérature aux medias*. Paris: Seuil, 1980.

Os trabalhos aqui reunidos foram apresentados durante o Seminário de Estudos sobre o Espaço Biográfico, realizado em novembro de 2013, na Universidade Federal da Bahia, e discutem essa nova configuração ao enfatizar o entrelaçamento bioficcional que vigora na contemporaneidade, colocando também em interlocução os diversos campos de produção artística e cultural, em especial a literatura, o cinema, o teatro, a música, as artes plásticas e os novos formatos de produção audiovisual. Esse Seminário contou com a presença de pesquisadores nacionais e internacionais com diferentes trajetórias acadêmicas e, como organizadores, propusemos, desde a sua idealização, operar com um leque variado de perfis de palestrantes, oferecendo ao público diferentes retratos do *homo academicus* – ele mesmo essa fronteira borrada nesse espaço em que tanto se fala e se falou da bricolagem de vidas. A abertura do evento, no Salão Nobre da Reitoria da Universidade Federal da Bahia, abarcou dos fragmentos de película à performance, convocando os espectadores, nas músicas e nas projeções apresentadas, para outras possibilidades de vivência acadêmica, para que incorporassem na prática a teoria de seus *corpus*. O convite, feito há cerca de cinco décadas pelos nossos melhores artistas e ativistas brasileiros, ainda se insinua ora como provocação, ora como um gesto inusual, gerador antes de certos constrangimentos do que de uma experiência estética que fricciona a tão mencionada diluição fronteiriça.

Espera-se, assim, que esta coletânea seja mais um passo dado para o avanço da reflexão sobre as particularidades dos gêneros e das tendências pertencentes ao espaço biográfico, contribuindo para a compreensão de um fenômeno que se mostra onipresente na sociedade contemporânea.

Ana Lígia Leite e Aguiar  
José Francisco Serafim  
Rachel Esteves Lima  
Sandra Straccialano Coelho

# Os desafios da crítica biográfica na sociedade espetacular: a tecnologia digital, a biografia perpétua e o controle da memória

Pablo Gobira

## Introdução

Barack acordou naquele dia sabendo que teria que assumir uma posição: estava completamente preso na rede que criara. Uma rede mundial de potencialidades que lhe permitia, quando quisesse, saber sobre qualquer um de nós e sobre si. Saber sobre si foi o que quase o fez repensar aquelas estratégias de análise da Big Data. A possibilidade de interceptar o que ele era e reunir todas as informações sobre ele a qualquer momento, de qualquer período, desde que estivesse afim com o tempo do advento da internet. Um de seus medos seria justamente a descoberta de seu apreço e apoio pelos vegetarianos e ao vegetarianismo.

O outro medo era a descoberta pelos outros países daquilo que ele mesmo sabia parcialmente. Abria-se precedentes facilmente publicáveis. Abria-se, finalmente, aquilo que era segredo para o mundo, pois até mesmo a espionagem, na era da rede mundial de computadores, poderia “vasar” e outros terem acesso ao que estava escondido. Estamos diante do fim do segredo que era chamado de “espionagem”, vemos a assunção da “revelação” generalizada. A tecnologia digital que permite a comunicação em massa e em rede é o território que possibilita as revelações de todos e de todas as vidas e das condições dessas vidas em tempo real. O foco do temor parece estar distorcido. O medo maior não

é da publicização do que era secreto. O medo maior é do registro geral de todas as vidas.

\*\*\*

Esse trecho narra um dilema ficcionalizado. Esse dilema, vivido por Barack, nos serve para introduzir o que este trabalho trará. A nossa proposta é discutir como as configurações sociais contemporâneas provocam a exposição do “eu” em um espaço biográfico espetacular.

## O espaço biográfico da sociedade contemporânea

Desde o advento da *urbis* moderna, tornar-se um cidadão do espaço urbano significa ser registrado pelo Estado que passa a saber quem é você naquele território geopolítico. Instituiu-se a cidadania moderna como um direito do indivíduo, mas esse direito à cidade, à *polis*, nunca se realizou em sua plenitude. (LEFÉBVRE, 2004)

Hoje, após o advento das redes telemáticas e disponibilidade das máquinas digitais, esse espaço geopolítico do Estado vem sendo ocupado até a extrapolação de suas fronteiras. Com as máquinas digitais, o alcance das pessoas tornou-se sem limites desde que existam máquinas digitais nos territórios em que se deseja alcançar. Vide o caso das manifestações de junho de 2013 no Brasil em que pessoas praticaram ações solidárias em várias partes do mundo indo também às ruas e às frentes das embaixadas brasileiras. Vide, também, o Occupy Wall Street, que se espalhou para várias cidades do mundo e multiplicou os motivos das ocupações.

Mesmo havendo demandas locais e específicas, a ampliação das ações significam claramente que estamos diante de um espaço ampliado. Esse espaço não está mais reduzido ao espaço físico das ruas das cidades ou dos campos do meio rural.

Para André Lemos (2007, p. 124), esse mundo de possibilidades tem uma relação com a formação das cibercidades. Para o autor:

A cibercidade é a cidade da cibercultura [...]. Cibercidade nada mais é do que um conceito que visa colocar o acento sobre as formas de impacto das novas redes telemáticas no espaço urbano. Redes de cabos, fibras, antenas de celulares, espectro de ondas de rádio permitindo uma conexão *wi-fi* [...], estão

modificando a nossa vivência no espaço urbano através do teletrabalho, da escola *on-line*, das comunidades virtuais, dos fóruns temáticos planetários.

Nessa cidade permeada de possibilidades de conexão, vivemos novas formas de constituir biografias. Há a reconfiguração do espaço biográfico que, conforme Leonor Arfuch (2010), pode ser mensurado apenas pela narrativa. A autora reconhece o caráter agregador do espaço biográfico. Para ela, “o arquivo é então espaço, acumulação. Um espaço singular atravessado pela temporalidade: constituído no passado se projeta até o porvir.” (ARFUCH, 2009, p. 370)

## O “Eu” como aparência no espetáculo

Para Karl Marx, no século XIX, logo no primeiro capítulo de *O capital*, a sociedade capitalista moderna funda-se em uma imensa acumulação de mercadorias. (MARX, 1996) Para outro autor, Guy Debord (1997), já na segunda metade do século XX, a sociedade capitalista superou a forma anterior de acumulação de mercadorias, pois estas se tornaram uma representação tal da realidade que a metáfora mais clara para ela é o espetáculo.

Para Guy Debord, a sociedade capitalista não realizava apenas a separação entre o produtor e sua força de mão de obra ao vendê-la ao detentor dos meios de produção. Há uma separação generalizada que fundamenta as relações sociais. Separa-se, portanto, também o consumidor daquilo que ele consome, separam-se as lutas sociais dos trabalhadores dos próprios trabalhadores, pois institui-se que elas devem acontecer através de representantes nos sindicatos ou partidos. Nesse movimento de separação não apenas diagnosticado, mas fervorosamente criticado pelo autor, há a identificação de uma sociedade de aparência. Nessa sociedade, quase que como em um truque, o que está diante dos olhos não é o que é visto realmente. O que é visto é uma coisa que participou em algum momento do processo de produção da sociedade capitalista, mas que agora é vista como algo puro e singular que parece estar ali do nada, sem mágicas. Para Debord (1997), a sociedade capitalista era marcada pelo segredo, mas ao transformar as mercadorias em espetáculo ela institui a revelação do segredo, pois mesmo sabendo

que o “o que se vê não é o que é visto”, os indivíduos parecem não se incomodar, permanecendo espectadoras da realidade.

O processo produtivo em uma sociedade espetacular valoriza o visível. Aqui, não se trata do visível como manifestação sensorial humana, mas daquilo que circula e está presente e disponível ao público, o que está ali, logo adiante. A partir dessa constatação podemos vislumbrar o que significa para Debord o espetáculo: justamente tudo aquilo que se dá a ver, como aparência, e nessa aparência esquece-se dos processos reais de construção da “coisa”, seja uma pessoa (um trabalhador/ produtor), seja um objeto. Desse modo, a mercadoria é espetáculo, as pessoas são espetáculo, os espaços são espetaculares. Naquele momento em que pensava Debord, na década de 1960, ainda sem a tecnologia digital disseminada no cotidiano das pessoas, a memória individual ainda não se submetia plenamente aos meios digitais. Submetia-se sim, a partir da teoria de Debord, ao espetáculo capitalista, pois por ele era formada e controlada no espetáculo.

Com o avanço das tecnologias do digital e de suas redes telemáticas, veremos mudar essa relação entre o espetáculo e a memória. Se para Marx a sociedade capitalista é acumulação de mercadorias e para Debord é acumulação de espetáculos, o que seria esse arquivar biográfico? Para Leonor Arfuch, o arquivo é espaço e acumulação, mas o que é esse espaço quando exposto ao todo na sociedade do espetáculo? O que pensar dessa acumulação que é o espaço arquivístico agora na era digital e submetida ao todo da acumulação no capitalismo contemporâneo, de mercadorias ou destas em tal grau que se tornaram espetáculo? (DEBORD, 1997)

Podemos ensaiar que a ação extrema da sociedade contemporânea em disponibilizar os registros do “eu” para o todo começa na gênese das máquinas digitais. Os computadores, para funcionarem, precisavam (e precisam!) de um programa gravado em sua memória. Uma rotina para ser executada. Esse *software* é o registro dessa rotina de execução que nos permite ligar a máquina e fazê-la entender comandos. Esses comandos, mesmo que temporariamente, eram, nos primórdios das máquinas, também registrados nas memórias destas, permitindo o seu uso. Com o passar do tempo, as máquinas digitais continuaram funcionando a partir de *softwares*. Além disso, passaram a permitir que cada vez mais outros *softwares* fossem criados e reproduzidos, gravados

e transportados a outras máquinas. Hoje essa parece ser uma história antiga, popularizada na segunda metade do século passado.

Nos dias de hoje, as máquinas digitais em contato com outras máquinas através da internet são equipamentos que registram automaticamente os “passos” de seu usuário pela rede. Em recente trabalho (GOBIRA, 2013), pude demonstrar que existe nas máquinas em rede uma “automatografia”. Quando as máquinas são utilizadas, os usuários permitem que elas arquivem suas preferências, interesses, correspondências etc., por meio de contas de serviços pagos ou gratuito – disponíveis através de servidores conectados à rede mundial de computadores.

Inverso ao que acontecia antes da internet, nós não temos apenas as contas para pagar com o acúmulo do serviço prestado ao final do mês, nós temos contas para que possamos realizar um trabalho, mesmo que colaborativo, do modo que for disponibilizado pelos donos da plataforma de serviço. Nós colaboramos com as organizações que prestam o serviço *on-line* à medida que nos cadastramos e acessamos os seus sites. (SCHOLZ, 2007)

Com a tecnologia digital em rede, há a possibilidade do registro de uma biografia perpétua do indivíduo, pois permite a todos biografar a todos em uma “sociedade da opinião”, em que as informações sobre as pessoas estão disponíveis a partir de sua automatografia – que é o registro realizado pelas máquinas digitais – e por contas de serviços em que as pessoas relatam suas vidas – ou como elas as experimentam – criando registros biográficos. Ao disponibilizar esses tipos de dados para todos, cria-se não apenas uma sociedade em que todos podem dar opiniões sobre todos, mas gera-se uma *gossip society*, em alusão ao seriado adorado pelos jovens de todo o mundo chamado *Gossip girl* ou “Garota fofoca”. A “fofoca” faz parte da produção e recepção da biografia. Em um discurso sério, o termo correto seria “especulação”. Portanto, a “especulação” faz parte da produção e recepção biográfica em contraponto a uma verdade e a favor de uma construção narrativa.

O vocábulo “fofoca” ou o termo “especulação”, de modo diferente, dizem respeito ao mesmo fenômeno da exposição do “eu” na sociedade contemporânea. Não por um acaso usamos os lexemas “especulação” e “espetáculo”, que têm uma próxima raiz etimológica proposta a partir de formas de “dar a ver”. Desse modo, é justificável vermos hoje a preocupação dos participantes da associação “Procure Saber” ou do

personagem Barack citado no início deste texto. De fato, há um gosto contemporâneo por “comentar a vida”, algo que se conjuga com o também gosto contemporâneo de se expor a vida, seja por vias institucionais – nos registros civis, nos resultados dos julgamentos e concursos públicos disponíveis na internet etc. –, seja por vias pessoais – via e-mails ou em redes sociais etc.

As pessoas colocam fotos em álbuns *on-line* com você marcado nelas. Os cartórios passam a ter seus bancos de dados disponibilizados *on-line*. Os tribunais de justiça disponibilizam *on-line* resultados de julgamentos dos quais você participou. Você é citado em um artigo que foi publicado em uma revista *on-line*. Mesmo que você não toque em uma máquina digital, mas interaja com pessoas que o façam, é provável que algo relacionado a você e sua vida passem a habitar servidores de empresas diversas.

Quando pensamos que, historicamente, o arquivamento da vida era uma forma de reconhecimento de si e do outro, tal como vemos em Philippe Artières (1998), é estranho pensar que hoje esse conhecimento de si se dá através de uma narrativa pública e disponível desejando-se ou não. Ao lembrarmos da sociedade em que essa exposição do eu ao todo acontece, é inevitável relacioná-la ao processo de ligação entre o que está exposto, as vidas que o expõem e, mais do que isso, como essas vidas existem nessa sociedade que, para Guy Debord (1997), é do domínio do separado.

## O segredo e o controle

Para discutir esse domínio do separado será convocado aqui, além do já mencionado Guy Debord, o filósofo italiano Giorgio Agamben. Se para o primeiro o indivíduo da sociedade espetacular se constitui na generalização da separação, para o segundo, o indivíduo é fruto de uma sociedade dos dispositivos de controle.

Hoje, com a evolução das tecnologias, vivendo em uma era da produção e reprodução digital, nos encontramos sob novas possibilidades. Com o avanço das tecnologias digitais é possível entender o espetáculo e o dispositivo a partir de sua materialidade antes obscena (ou em segredo, como preferia Debord), agora em cena.

Aqui pensamos o obsceno tal como Roland Barthes (2007), em *Fragmento de um discurso amoroso*, como aquilo “fora de cena”, algo ignorado. Porém, a saída do obsceno para a cena não pode ser vista como uma transgressão, pois é um deslocamento do poder oculto da sociedade para a cena pública, explícita, visível. Refletindo a partir de autores como Georges Sorel (1992), que discorre sobre a violência no mundo moderno, estamos diante não de uma transgressão, mas da manifestação da pura e simples agressão que antes era empreendida apenas pelo Estado – o detentor do monopólio de uso da força – e agora habita como potência as organizações que detêm os direitos sobre as contas de serviços que usamos, as quais têm os nossos registros biográficos vinculados.

Tudo está exposto e essa exposição se dá através dos dispositivos de captura e controle. Para Agamben (2007, p. 79),

Todo dispositivo de poder sempre é duplo: por um lado, isso resulta de um comportamento individual de subjetivação e, por outro, da sua captura numa esfera separada. Em si mesmo, o comportamento individual não traz, muitas vezes, nada de reprovável e até pode expressar uma intenção liberatória; reprovável é eventualmente – quando não foi obrigado pelas circunstâncias ou pela força – apenas o fato de se ter deixado capturar no dispositivo.

O eu exposto nessa condição está dividido e em potência. A sua condição principal é de disponibilidade. Para o filósofo italiano é essa a condição do homem contemporâneo que está em condições de sacrifício. (AGAMBEN, 2009) Ele encontra-se dividido e separado tal como o pensa Guy Debord. Para Agamben, essa condição é realizada por dispositivos, bem como pelo espetáculo.

Quando pensamos na disponibilidade do “eu” no espaço público, inclusive à disposição de seu Estado – a partir dos registros civis –, ou à disposição de um Estado estrangeiro – como no escândalo da espionagem praticada pelos Estados Unidos da América, vemos que não há mais segredos com relação a essa realidade. Se há 20 anos podia-se pensar que a espionagem por interceptação de comunicações era algo difícil de ser realizado e sustentado, hoje, com a ajuda de alguns *softwares* especialmente produzidos para a exploração da Big Data, a vida torna-se disponível e deixa de ser obscena para se colocar em cena.

Com o conhecido caso de espionagem praticado pela Agência Nacional de Segurança dos Estados Unidos da América (NSA) temos um exemplo de análise e tratamento do que conhecemos hoje como Big Data, sendo ele um modo de tratar as informações dispersas em redes diversas. Essa grande quantidade de informações não era possível de ser tratada e começou a ser conhecida e analisada por possibilitar o estudo de perfis de consumo de públicos visados pelas organizações.<sup>[1]</sup>

Desse modo, estar em cena na sociedade contemporânea no contexto biográfico, ao pensarmos a teoria crítica de Debord, é apenas uma derivação da disponibilidade das pessoas na sociedade. Antes essa disponibilidade acontecia no momento em que o indivíduo desejava ser um trabalhador e redigia um currículo para oferta e venda de sua mão de obra. Também acontecia nos moldes de formação da chamada *networking*, quando as pessoas têm que se relacionar com outras ou divulgar suas atividades visando manter sua empregabilidade. Hoje a disponibilidade também se faz desde o momento em que se concorda com os termos de um serviço *on-line* ao se cadastrar para uma conta: de e-mail, de vídeos sob demanda, de *streaming* de música, de um canal de vídeos, de uma agenda, um gerenciador de pessoal, de *cloud computing* etc.

As contas, sejam de bancos *on-line*, como Paypal, Neteller, ou uma simples conta de e-mail, como o Gmail, registram a subjetividade em forma de objetividade. No caso da conta em bancos *on-line* o processo de objetivação da subjetividade se aproxima daquela do banco *off-line*. Nas outras contas *on-line*, como no caso do e-mail, em que a produção de conteúdo ou a troca e registro de informações extra financeiras são a prática principal, o processo de objetivação existe em um movimento de arquivamento do “eu”. Esse processo objetivo de arquivamento acontece mesmo que o usuário não deseje, pois a empresa responsável pelo serviço pode manter os registros em seu servidor por tempo determinado (ou indeterminado) sob as regras do contrato de prestação de serviços aceito pelo usuário. Isso ocorre, muitas vezes, mesmo que o usuário apague os textos, vídeos, músicas e e-mails de sua conta. A manutenção do serviço também pode acontecer caso o usuário pare de acessar sua conta sem solicitar o seu encerramento. Pensemos assim: é como se enviássemos uma carta pelos Correios e este fizesse uma cópia

---

[1] Ver: <<http://oglobo.globo.com/infograficos/bigdata/>>.

(digamos que automaticamente) antes de entregar a carta ao destinatário. Isso significa que a pasta “enviadas” de nosso e-mail não está em nossa caixa de cópias de cartas em casa, mas obviamente está no servidor da prestadora de serviços de e-mail.

As contas *on-line* possibilitam o processo de arquivamento e inauguram um novo procedimento na era digital. Todos hoje usam computadores direta ou indiretamente. Melhor dizendo, todos usam máquinas de processamento digital (celulares, *laptops*, *tablets* e, cada vez mais, as TVs, *videogames* etc.). Nesse uso, a máquina realiza dois movimentos fundamentais de acordo com o nível tecnológico alcançado ou com a necessidade tecnológica que dela demandamos: registro e processamento. Como dissemos, normalmente a máquina de processamento é obrigada a gravar dados, temporariamente ou permanentemente. O ato de arquivar dados é algo simulado dos seres humanos, uma vez que é a partir dos dados que guardamos, da memória que temos, que conseguimos processar as opções e fazer as melhores escolhas.

Nessas condições, estamos e permanecemos em cena desde o primeiro movimento biográfico que temos: que é o nascimento. Os jovens pais não só certificam civilmente o nascimento, como disponibilizam as fotos de seus filhos e filhas ao mundo a partir de suas contas. Nesse mesmo contexto, as celebridades desejam controlar – e aqui o controle é uma noção de outro lado – o que se diz a respeito de si ou impedir que o que foi dito vigore em cena.

Com as máquinas que registram a vida de todos a todo o momento, desde a internet – e o controle das informações nos serviços oferecidos como contas de e-mails, de redes sociais etc. – e até as câmeras de policiamento e de trânsito, é necessário nos perguntar como podemos ver e pensar a biografia sob esses novos suportes e – por que não? – novos formatos.

## Considerações finais

Pressupondo que o papel do crítico biográfico é reconstituir a história do sujeito, é importante que ele possua várias fontes para alimentar sua criação. Para Eneida Maria de Souza, quando trata da crítica biográfica que se utiliza da ficcionalização como uma ferramenta da escrita,

Ficcionalizar os dados significa considerá-los como metáforas, ordená-los de modo narrativo, sem que haja qualquer desvio em relação à “verdade” factual. O gesto ficcional de composição de biografias torna-se obrigatório para a elaboração de uma dicção que se situa entre a teoria e a ficção, expressa como marca pessoal de cada ensaísta. (SOUZA, 2011, p. 11)

Com a vida em cena, ou o “eu” permanentemente exposto ao todo, há a possibilidade da crítica biográfica ampliar em muito, nos próximos anos, o seu foco. Do estudo dos escritores, intelectuais, artistas e celebridades biografadas, poder-se-á estudar e analisar os diversos registros biográficos de toda e qualquer pessoa que simplesmente exista e tenha uma família cujos membros tenham acesso às formas de registros civis e às máquinas digitais.

Mesmo não indo tão longe, um rápido esforço reflexivo faz crer que cada vez mais teremos avalanches de informações biográficas, registros de pessoas vivas e também das falecidas, uma Big Data específica dos registros biográficos. Uma quantidade enorme de conteúdo escrito e em áudio e vídeo, além das escolhas variadas que essas pessoas fizeram em seus processos de arquivamento *off-line*, estarão ainda disponíveis *post mortem*: as músicas preferidas, os vídeos preferidos, os *websites* mais visitados etc. Essa quantidade de dados não estruturados em servidores de diversas empresas na rede mundial de computadores já estão sendo estudados e vasculhados – mas não pela crítica biográfica –, estabelecendo a disponibilidade do indivíduo sob controle.

Devemos lembrar que todos os serviços oferecidos na internet costumam ter contratos que indicam que suas atividades podem ser suspensas a qualquer momento mediante justificativa (que pode ser qualquer uma). As empresas podem suspender uma conta a partir de seu próprio julgamento, sob demanda de outros usuários que acham, por exemplo, que você está sendo ofensivo em um fórum, ou até pelos motivos mais variados, como suas ações em protestos contra a empresa que oferece o serviço ou a promoção da quebra do direito autoral etc. A suspensão do arquivamento do eu em uma empresa privada revela o quanto o controle é exercido de modo extremo e agressivo. O indivíduo que se sujeita àquele dispositivo pode, mesmo seguindo as regras (ou a maioria delas), ser desvinculado desse processo de subjetivação sem maiores explicações.

Por fim, devemos compreender que a biografia é formada não apenas na publicação de narrativas sobre determinada vida de um autor/artista ou intelectual em livros, mas ela está disponível em um espaço biográfico espetacular. Além disso, não podemos ignorar que a vida, e o seu registro, estão relacionados aos processos de controle e submetidos às organizações que oferecem serviços através das contas na internet. Ao ter isso em vista, podemos fazer da crítica biográfica um importante sistema de estudo e análise não apenas da biografia (como registro verbal, visual, sonoro etc.), mas também da sociedade contemporânea através do estudo do seu espaço biográfico espetacular.

## Referências

- AGAMBEN, G. *Estado de exceção: homo sacer II. 2.* ed. São Paulo: Boitempo, 2007.
- AGAMBEN, G. O que é um dispositivo? In: AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Chapecó, SC: Argos, 2009. p. 25-51.
- ARFUCH, L. A auto/biografia como (mal) de arquivo. In: SOUZA, E. M. de; MARQUES, R. (Org.). *Modernidades alternativas na América Latina*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009. p. 370-382.
- ARFUCH, L. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2010.
- ARTIÈRES, P. Arquivar a própria vida. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 9-34, 1998.
- BARTHES, R. *Fragmentos de um discurso amoroso*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*. São Paulo: Contraponto, 1997.
- GOBIRA, P. O arquivo do escritor na era da reprodutibilidade técnica digital: algumas questões de crítica genética. *Manuscrita*, São Paulo, v. 1, n. 18, p. 206-248, 2010.
- GOBIRA, P. Em busca da imortalidade: a tecnologia digital a serviço da crítica biográfica e do controle da memória. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE LETRAS, ARTES E CULTURA, 4., 2013, São João Del Rei. *Anais...* São João Del Rei: UFSJ, 2013.
- LEFÉBVRE, H. *O direito à cidade*. São Paulo: Centauro, 2004.

- LEMOS, A. Cibercidades: um modelo de inteligência coletiva. In: LEMOS, A. *Cibercidade: as cidades na cibercultura*. Rio de Janeiro: E-papers, 2004. p. 19-26.
- LEMOS, A. Cidade e mobilidade. Telefones celulares, funções pós-massivas e territórios informacionais. *MATRIZES*, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 121-137, out. 2007.
- MARX, K. A mercadoria. In: MARX, K. *O Capital: crítica da economia política*. São Paulo: Nova Cultural, 1996, p. 165-208, v. 1.
- SCHOLZ, T. What the MySpace generation should know about working for free. *Collectivate.net*, 3 abr. 2007. Disponível em: <<http://www.collectivate.net/journalisms/2007/4/3/what-the-myspace-generation-should-know-about-working-for-free.html>> Acesso em: 10 maio 2011.
- SOREL, G. *Reflexões sobre a violência*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- SOUZA, E. M. de. *Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

# O museu da vida inventada

Mariza Martins Furquim Werneck

*O museu da inocência*, do escritor turco Orhan Pamuk (2011), conta uma história de amor, densa e dolorosa como todas, que se passa em meados dos anos 1970, em uma Istambul que se moderniza e vê sua classe dominante adotar hábitos, estilos de vida e ideias ocidentais: as mulheres fumam, usam minissaia e fazem sexo livremente antes do casamento, ainda que permaneçam, como diria nosso poeta Drummond, presas à suas classes e a algumas roupas.

O livro, em sua quase totalidade, é narrado por Kemál, protagonista da trama, que nutre um amor feliz/infeliz por uma prima distante, Füsün. No final da história, a pedido do narrador, é convocado a escrevê-la, o escritor Orhan Pamuk.

Essa estratégia metalinguística permite multifacetar a narrativa, colocar em cena a perspectiva de outros personagens, narrar até mesmo a morte do primeiro narrador, contudo, bem mais do que isso, filiar o romance à antiga tradição, presente no *Livro das mil e uma noites*, em *Dom Quixote*, em Proust – para citar apenas alguns – em que, livro dentro de livro, o próprio livro se conta.

A deliberada confusão entre autor e narrador foi expressa com clareza por Orhan Pamuk (RAIO-X... 2011), em uma de suas entrevistas concedidas dentro da vida e fora do livro. Diz ele: “escrever um romance é escrever um texto que o seu leitor pense ter sido vivido por você. Está na essência da arte do romance fazer o leitor achar que o que aconteceu a Kemál ocorreu a Orhan também”. (RAIO-X..., 2010) Como reza a velha receita borgeana, jamais se saberá qual dos dois escreveu essa página.

A “tentação autobiográfica” – digamos assim – se insinua desde o início do livro. Certa família Pamuk surge em diferentes momentos, como testemunha da trama amorosa encenada no romance. E Orhan, o escritor, tem o privilégio de contracenar com Füsün, e até mesmo de se apaixonar por ela, durante os passos de uma dança delicada e sensual.

Ao iniciar a construção do livro, em 2002, Pamuk inventa curiosa técnica narrativa: a história de amor de Kemál e Füsün é interrompida, a cada momento, pela descrição de um objeto, presente na cena, e exposto na página como uma peça de museu, ao qual o autor dá o nome de “museu da inocência”.

A introdução desses objetos provoca um efeito de suspensão no texto, quase de ruptura, ou, talvez, eles funcionem como uma citação, um fragmento visual do discurso amoroso. A alusão a Barthes (1981) não é fortuita: o surgimento de cada um desses objetos no campo narrativo remete também à ideia de biografema, no sentido barthesiano do termo. (BARTHES, 1979)

Com efeito, Roland Barthes não se interessa pela biografia em seu sentido próprio, ou seja, um tipo de narrativa que tem como princípio constitutivo o desenrolar de acontecimentos de uma vida cronologicamente narrados. Interessa-se, antes, por pequenos detalhes, “alguns pormenores, alguns gostos, algumas inflexões” (BARTHES, 1979, p. 14): o punho de rendas de Sade, o vaso de flores e o gosto por compotas, em Fourier, ou, em sua própria infância, um canto de jardim e os defeitos de uma tigela de porcelana.<sup>[1]</sup>

O romance foi concebido sob a forma de um catálogo. À medida que percorre as páginas do livro, o leitor adentra, imaginariamente, as salas do museu, e se depara com as lembranças de Kamél, materializadas em objetos, densos de significados.

O objeto que abre esse imenso inventário amoroso é o mesmo que o fecha, no final do livro: um brinco de Füsün que, inadvertidamente, desprende-se da orelha da moça e cai sobre um lençol azul. Tantas vezes perdido e reencontrado, essa pequena jóia conduz a narrativa, assim como os objetos mágicos dos contos maravilhosos. Para Italo Calvino (1990), cada objeto que entra no campo narrativo – seja a lâmpada de Aladim, seja um anel encantado – possui o poder de prolongá-la, o dom de levar a história para mais longe. A magia que o leitor experimenta ao

---

[1] Ver a respeito: Perrone-Moisés, L. 1983.

se deparar com ele não se encontra no objeto em si, mas nos poderes contidos na palavra que o evocam. São poderes narrativos, poderes que emanam da força das palavras. (CALVINO, 1990)

Ao examinar a presença de objetos – mágicos ou não – em contos cuja origem remete às sagas nórdicas e aos romances de cavalaria, Calvino transforma-os nos verdadeiros protagonistas da trama. Para ele,

A partir do momento em que um objeto comparece numa descrição, podemos dizer que ele se carrega de uma força especial, torna-se como o polo de um campo magnético, o nó de uma rede de correlações invisíveis. O simbolismo de um objeto pode ser mais ou menos explícito, mas existe sempre. Podemos dizer que numa narrativa um objeto é sempre um objeto mágico. (CALVINO, 1990, p. 47)

Assim, cada objeto trazido por Kemál à cena do romance causa um efeito perturbador, que se mescla insidiosamente às nossas mais recônditas *madeleines*. Depois do brinco de Füsün, muitos outros objetos se seguem: xícaras de chá, mechas de cabelo, fotografias, exatas 4213 pontas de cigarro, anúncios de analgésicos, saleiros de porcelana, roupas, recortes de jornal, dedais, cachorros de louça, um cachimbo. Sem medo da dor, Kemál expõe até mesmo suas vísceras, traçadas em um insólito “mapa anatômico das dores de amor”. Diz ele:

Esta representação dos órgãos internos do corpo humano foi tirada de um anúncio do analgésico Paradison, exibido nas vitrines de todas as farmácias de Istambul na época, e a exponho aqui para mostrar ao visitante do museu onde a agonia do amor apareceu primeiro, onde se tornou mais pronunciada e, depois, até onde se espalhou. É preciso explicar para os leitores sem acesso a nosso museu que a dor mais acentuada manifestava-se inicialmente no quadrante superior esquerdo do estômago. À medida que se intensificava, a dor se difundia, como indica o desenho, para a cavidade situada entre os pulmões e o estômago. [...] Era como se meu estômago, e depois todo o meu abdome, se inundasse de ácido, como se pequenas estrelas-do-mar pegajosas e em brasa grudassem nos meus órgãos internos. (PAMUK, 2011, p. 165)

Os objetos vão se acumulando, impondo-se ao narrador, como se dotados de vida própria. Devagar, o livro se transforma em um grande inventário, no registro minucioso de todas as feridas amorosas jamais sofridas desde Ovídio, desde Stendhal, desde Barthes. Agora o livro é uma imensa caixa mnemônica, impregnada do cheiro, da cor, do corpo inteiro de Füsün, para sempre perdido.

A ideia de que a lembrança dos seres que amamos permanece guardada em seus objetos é recorrente no livro e explicitada até mesmo por Füsün:

Quando perdemos uma pessoa que amamos – diz ela – nunca devemos perturbar a sua alma, esteja ela viva ou morta. Em vez disso, devemos procurar consolo em algum objeto que nos lembre essa pessoa, alguma coisa... não sei... até mesmo um brinco. (PAMUK, 2011, p. 160)

No início de seu afastamento de Füsün, Kemál tenta trapacear consigo mesmo: traça uma cartografia sentimental de Istambul e, de posse dela, esquiva-se de passar por certas ruas e lugares que pudessem despertar-lhe lembranças dolorosas: “Eu trazia esse mapa sempre em minha mente, respeitando suas restrições, devido à crença de que só um regime ascético a esse ponto poderia curar, ainda que aos poucos, a doença de que eu padecia”. (PAMUK, 2011, p. 183)

O fracasso do procedimento faz com que adote o método contrário. Passa então a perseguir lugares e objetos que, de algum modo, possam evocar a amada.

A partir daí, Istambul inteira passa a fazer parte do seu museu, pelo simples fato de que seu ar fora um dia respirado por Füsün. Kemál projeta sobre a cidade uma memória voluntária e panóptica, da qual nada pode ser excluído. Até mesmo as balsas do Bósforo, nas quais mergulhou seus olhos enquanto pensava nela, merecem ser arquivadas, ainda que em miniatura.

Qual um Funes, o memorioso (BORGES, 2001), Kemál dedica cada hora, cada minuto, cada segundo do que lhe resta de sua existência a cultivar a memória de Füsün e de tudo que a cercava. Uma memória absurda e monstruosa, à qual nada escapa.

Adquire, então, a casa de Füsün, com todos os seus pertences, e cria ali o seu museu, onde passa a viver, expondo-se aos visitantes, objeto entre objetos, reduzido a destroços, mas convencido de que “o único lar do colecionador é seu próprio museu”. Reconforta-o a ideia de que ali será possível enquadrar sua coleção numa narrativa, expor sua própria vida e contar sua história através das coisas de Füsün. Afinal, dizia, “os museus não devem ser percorridos, mas vividos, devem conter coleções que expressem a alma dessa vivência”. (PAMUK, 2011, p. 524)

Passemos à vida real.

Em 2002, Orhan Pamuk (2011) pôs-se a escrever um romance que só terminaria seis anos depois. Iniciou, ao mesmo tempo, uma estranha coleção de objetos destinadas a compor o que passou a chamar, assim como ao livro, de *O museu da inocência*. Cada objeto adquirido entrava na estrutura narrativa e passava a fazer parte da história de amor de Kemál e Füsen, vivida na Istambul dos anos 1970. Ao tentar definir a arquitetura secreta de seu texto, Pamuk (2011) afirmou, por diversas vezes, que era absolutamente necessário que o objeto primeiro existisse, antes de fazer parte da narrativa.

Ao penetrar no livro e no museu narrado de Pamuk, o leitor é convocado, a todo instante, a entrar em íntimo contato com os objetos que lhe são apresentados, e a concebê-los imaginariamente, como em toda obra de ficção.

Mas não. Bem ao contrário disso, Orhan Pamuk adquiriu um velho prédio em um bairro nobre, embora decadente, de Istambul, e iniciou uma reforma quase interminável, na qual consumiu boa parte dos milhares de dólares recebidos em 2006, quando foi premiado com o Nobel de literatura. Em abril de 2012 inaugurou, finalmente, o museu, expondo ali todos os objetos narrados no livro.

O prédio possui quatro andares e foi organizado de forma que, ao percorrê-lo, o leitor possa experimentar uma emoção similar à da leitura. Os objetos estão dispostos em 83 vitrines, uma para cada capítulo do livro. Para adquirir direito à visita, basta que o leitor apresente, à entrada, o bilhete impresso na página 550 do livro (edição brasileira), que será devidamente carimbado e validado para apenas uma visita.

Depois do encantamento inicial, provocado por tão inusitada forma de se fazer literatura, uma vaga inquietação nos percorre. Se “a literatura, como toda a arte, é uma confissão de que a vida não basta”, para citar, mais uma vez, a frase lapidar de Fernando Pessoa, (apud BERARDINELLI, 1997, p. 504) estamos aqui diante da perspectiva inversa: dessa vez, é a literatura que não basta. A realização do museu, em sua concretude, pode ser pensada como uma experiência estética (ou lúdica) a mais, que prolonga efetivamente o livro, ou poderia significar uma forma de negação do imaginário?

O procedimento lembra, em alguma medida, os experimentos lúdicos do grupo Oulipo, do qual Italo Calvino fazia parte. E lembra Borges,

Umberto Eco, Proust, Mallarmé. Remete também, como dissemos anteriormente, aos manuais eróticos da antiguidade e a todas as artes de amar. Alguns comentadores evocam outros grandes clássicos da literatura europeia, de Goethe a Flaubert.

O museu imaginário de Pamuk funcionaria, então, como um microcosmo literário, um grande catálogo, não apenas de objetos, mas de toda a literatura amorosa produzida em todos os tempos.

Quanto ao museu real, qual seria o seu – para usar uma palavra forte – verdadeiro significado?

O interesse do museu, explica Pamuk (2011), reside na capacidade de provocar no visitante uma emoção similar à do leitor e, assim, prolongar o efeito da leitura. Daí a sua organização em capítulos-vitrine, que são uma imitação do livro e da leitura.

Idealizador desse jogo de remitências mútuas, em que o livro mimetiza o museu e o museu o livro, Orhan Pamuk já manifestou, em entrevistas, algum desagrado ao constatar que o interesse pelo museu, muitas vezes, parece sobrepor-se ao interesse pelo livro. Para ele, o que importa é a literatura, ela vem sempre na frente.

Mas não a vida. Afinal, afirma o autor-narrador em uma das páginas do livro: “o que os turcos deviam ver em seus museus não são essas imitações ruins da arte ocidental, mas suas próprias vidas”. (PAMUK, 2011, p. 526)

Se Orhan Pamuk encenou, no livro ou no museu, a sua própria vida, se construiu um museu de si mesmo ou um imenso e inútil museu de vidas inventadas, com os ganhos do mais alto prêmio que a literatura jamais concedeu a um escritor – gesto, afinal, que reúne no mesmo lugar dispêndio e gratuidade, condição, quem sabe, essencial de toda obra de arte –, se mobilizou suas energias e sua pulsão criadora para celebrar a literatura para além dela mesma, o sentido pleno dessa experiência certamente nos escapa. Mas certamente, a criação do seu museu provoca uma inquietação viva e profunda no cerne mesmo da literatura, pois coloca em questão, salvo engano, tudo que se entende por obra e tudo que se entende por vida.

## Referências

- BARTHES, R. *Fragmentos de um discurso amoroso*. São Paulo: Francisco Alves, 1981.
- BARTHES, R. *Sade, Fourier, Loiola*. Lisboa: Edições 70, 1979.
- BERARDINELLI, C. (Org.). *Obras em prosa: Fernando Pessoa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- BORGES, J. L. *Ficções*. São Paulo: Globo, 2001.
- CALVINO, I. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- PAMUK, O. *O museu da inocência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- PERRONE-MOISÉS, L. *Roland Barthes: o saber com sabor*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- RAIO-X: Orhan Pamuk. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, São Paulo, 10 jun. 2011.



# Pós-colonialidade, pós-escravismo, bioficção e con(tra)temporaneidade

Denise Carrascosa

Tem essa tal coisa do sofrimento de pessoas negras serem um sumário de tudo que filósofos e profetas já disseram, disse ela. Eles disseram: 'Nunca pense em termos de Eu e Meu. Isso é a morte'. Mas eles disseram isso assim belamente, sob a sombra de árvores sagradas. Não teve qualquer impacto geral sobre a humanidade. Foi para um círculo exclusivo de seguidores. As pessoas negras aprenderam isso abruptamente porque foram as vítimas vivas da ganância inspirada pelo Eu e pelo Meu e pelo vá pro inferno, cachorro!  
Bessie Head (1974, tradução nossa)

## O compromisso com a teoria uma vez mais

Em tempos ditos pós-modernos, os processos de escrita de si são estudados mais como configurações de dispositivos de produção subjetiva do que de representação do eu. A performatividade da linguagem como mecanismo agregado à engrenagem da subjetivação não constitui novidade ao pensamento, entretanto. Já desde a reverberação da psicanálise lacaniana e das pesquisas de Austin e Searle no campo dos estudos linguísticos, bem como do pensamento filosófico heideggeriano, pensa-se o sujeito como ser produzido na linguagem. Portanto, não como instância estanque aprioristicamente existente ou revelada em produto final, e sim como zona de ruptura e fragmentação, relação entre um si e um outro produzida na rede ininterrupta de significantes da cultura.

Na contemporaneidade, a questão da produção de si se revigora ao pensamento filosófico e da crítica da cultura, a partir das reverberações do pensamento nietzschiano via pós-estruturalismos vários, na medida de um jogo discursivo que deseja flagrar, nas produções literárias, por exemplo, um voltar a si em forma de jogo ambivalente entre as dispersão e a convergência estratégicas. Sai do foco a desestrutura do sujeito como índice de valor artístico, roubando a cena o jogo intermitente de forças centrífuga e centrípeta na poética da hifenização e do intervalo, que têm constituído os parâmetros estéticos de avaliação das produções artísticas. Categorias conceituais de análise como “espaço biográfico”, “autoficção”, bioficção, “conficção”, entre outras cuja terminologia deriva de logística semelhante, emergem para dar forma crítica às dinâmicas das produções literárias a partir de tais parâmetros, entrando na ordem do discurso celebratório das poéticas de descentramento do sujeito contemporâneo.

Instigada por essa célere produtividade discursiva e, ao mesmo tempo, caucionada pelo gramsciano “pessimismo do intelecto”, resolvo perguntar ao meu próprio curso de pensamento: “quanto de técnico, quanto de político” naquilo que estamos conceituando e produzindo sob a categoria anfíbia da “bioficção”? Pois a minha frequência assídua nas paragens da teoria e práxis pós-colonial, seja como professora de literaturas de língua inglesa, seja como sujeito de experiência de um país pós-colonial e pós-escravista,<sup>[1]</sup> coloca-me em contínua posição de desconfiança e desconforto em relação às problematizações e categorias teóricas que emergem e migram desde o além-mar europeu.

Ler e ensinar a partir do livro *The Empire Writes Back* me deixa alerta à definição introdutória da relação entre pós-colonialidade e teoria:

A ideia de uma ‘teoria literária pós-colonial’ emerge da inabilidade da teoria europeia em lidar adequadamente com as complexidades e proveniência cultural variada da escrita pós-colonial. As próprias teorias europeias emergem a partir de tradições culturais particulares que ficam escondidas pela falsa noção do ‘universal’. Teorias de estilo e gênero, pressupostos sobre características universais da linguagem, epistemologias e sistemas de

---

[1] Chamo de sociedade “pós-escravista”, a partir do local brasileiro de experiência histórica, aquela que se constituiu econômica e imaginariamente sobre as bases da escravização dos mais diversos povos indígenas e africanos e que precisa lidar, ainda após a abolição oficial do violento regime opressor, com a reemergência contínua das tensões cotidianas produzidas entre traços intensos dos regimes simbólicos recalcados e subalternizantes, em uma relação de forças que se reatualiza e intercambia posições e reverberações performativas ininterruptamente.

valor são radicalmente questionados pelas práticas de escrita pós-colonial.<sup>[2]</sup> (ASHCROFT; GRIFFITHS; TIFFIN, 1989, p. 11, tradução nossa)

Diante dessa premissa, devemos perguntar quanto de um europeísmo universalista ainda fica como traço residual nessas categorias teóricas nomeadas a partir do desejo de suspensão de fronteiras entre realidade e ficção, da vontade de dissolução da unidade discursiva do indivíduo? Essa questão assim delimitada parece soar repetitiva de uma problemática que assombra intelectuais em todas as nações pós-coloniais, incluindo o Brasil e seus debates já antigos sobre dependência intelectual. Entretanto, se acionada com certo olhar estratégico e menos nacionalmente centrado, pode encontrar uma conexão com a circunstância histórico-discursiva que permite a emergência de um pensamento pós-estrutural na Europa da segunda metade do século XX.

Isto é, o pensamento europeu que problematiza certas unidades operacionais e produtivas de discurso, tais como o “sujeito”, pode ser (e está sendo) pensado genealogicamente como geopoliticamente articulado aos movimentos de independência nos territórios então coloniais, às ideias e práticas aí produzidas e disseminadas por movimentos sociopolíticos e artísticos de várias ordens e, inclusive, pelas pressões econômicas envolvidas nos processos de migração periferia-centro, que desestabilizaram a economia das forças nos mundos imperiais e coloniais anglófonos, francófonos e lusófonos. A partir de *The Empire Writes Back*, a citação que segue me incita a fazer essa afirmação:

Paradoxalmente, entretanto, a expansão imperial teve um efeito radicalmente desestabilizador de suas próprias questões e poder. Ao empurrar o mundo colonial para as margens da experiência, o ‘centro’ levou a consciência para além do limite no qual o monocentrismo em todas as esferas de pensamento poderia ser aceito sem questionamento. Em outras palavras, o processo de alienação que inicialmente serviu para relegar o mundo pós-colonial à margem, voltou-se contra si próprio e agiu para fazer aquele mundo transpor uma barreira mental em direção a uma posição a partir da qual toda experiência poderia ser vista como descentrada, plural e multifacetada. A marginalidade, portanto, tornou-se uma fonte de energia criativa sem precedentes.

---

[2] “The idea of ‘post-colonial literary theory’ emerges from the inability of European theory to deal adequately with the complexities and varied cultural provenance of post-colonial writing. European theories themselves emerge from particular cultural traditions which are hidden by false notions of ‘the universal’. Theories of style and genre, assumptions about the universal features of language, epistemologies and value systems are all radically questioned by the practices of post-colonial writing.”

O ímpeto ao descentramento e pluralismo sempre esteve presente na história do pensamento europeu e alcançou o seu mais recente desenvolvimento com o pós-estruturalismo. Mas a situação das sociedades e culturas marginalizadas colocou-as nesta posição muito mais cedo e mais diretamente.<sup>[3]</sup> (ASHCROFT; GRIFFITHS; TIFFIN, 1989, p. 12, tradução nossa)

Nesse influxo de pensamento, o que desejo rearticular, portanto, é a relação entre pensamento europeu e pensamento pós-colonial brasileiro, retensionando-a do ponto de vista de um diálogo que encontre seu curso, não em uma bilateralidade sintética, mas em uma triangulação multivalente que passará por um Eixo Sul-Sul de práticas teóricas. Nas palavras prolíficas de Homi Bhabha, o compromisso com a teoria é indispensável<sup>[4]</sup> enquanto:

[...] compreendermos a tensão no interior da teoria crítica entre sua delimitação institucional e sua força revisionária. A referência contínua ao horizonte de outras culturas que mencionei anteriormente é ambivalente. É um lugar de citação, mas é também um signo de que essa teoria crítica não pode manter para sempre sua posição na academia como o fio cortante antagônico do idealismo ocidental. O que se requer é demonstrar um outro território de tradução, um outro testemunho da argumentação analítica, um engajamento diferente na política de e em torno da dominação cultural. (BHABHA, 2003, p. 51)

Até onde alcanço, a “força revisionária” da teoria crítica que nutre as discussões em torno do conceito de “bioficção” e afins precisa tecer a malha que conecta suas produções (nas mais diversas linguagens e suportes) aos diversos modos contemporâneos de produção econômico-simbólica da subjetividade, inclusive e principalmente, aos subalternizantes.

---

[3] “Paradoxically, however, imperial expansion has had a radically destabilizing effect on its own preoccupations and power. In pushing the colonial world to the margins of experience, the ‘centre’ pushed consciousness beyond the point at which monocentrism in all spheres of thought could be accepted without question. In other words the alienating process which initially served to relegate the post-colonial world to the ‘margin’ turned upon itself and acted to push that world through a kind of mental barrier into a position from which all experience could be viewed as uncentred, pluralistic and multifarious. Marginality thus became an unprecedented source of creative energy. The impetus towards decentring and pluralism has always been present in the history of European thought and has reached its latest development in post-structuralism. But the situation of marginalized societies and cultures enabled them to come to this position much earlier and more directly.”

[4] Inserção resultante do instigante debate que sucedeu a apresentação das comunicações da mesa-redonda “Narrativas pós-coloniais e escrita de si”, a partir de citação desse texto de Homi Bhabha por um dos seus integrantes – Prof. Anderson Bastos Martins (Universidade Federal de São João Del-Rei).

## Teoria pós-estrutural do sujeito: modos de usar

A noção de “espaço biográfico” (ARFUCH, 2010), revisora do conceito de “pacto autobiográfico” (LEJEUNE, 2008), ambas funções teóricas derivantes das premissas que orbitam em torno dos conceitos ligados ao “bioficcional”, pertencem ao território epistemologicamente operacionalizado pelo pensamento pós-estrutural europeu, notadamente no que concerne à questão da produção subjetiva contemporânea. Tal grade conceitual atualiza, no campo do literário, aquilo sobre o que Gilles Deleuze (2005, p. 113, grifo nosso), já resenhando um para-além do pensamento foucaultiano, pondera:

A luta por uma subjetividade moderna passa por uma resistência às duas formas atuais de sujeição, uma que consiste em nos individualizar de acordo com as exigências do poder, outra que consiste em ligar cada indivíduo a uma identidade sabida e conhecida, bem determinada de uma vez por todas. *A luta pela subjetividade se apresenta então como direito à diferença e direito à variação, à metamorfose.*

Esse pensamento hifenizado entre intelectuais do chamado pós-estruturalismo francês nos fornece um flagrante nítido da exata medida em que entra em ação a tal “força revisionária” capaz da reversão do centramento teórico do pensamento europeu e suas implicações cotidianamente políticas, tais como a demanda performativamente repetida da existência de sujeitos paralisados em suas individualidades úteis.

No curso dessas questões, para além de deleuze-foucault, resolvo ler outras pessoas que releram Marx a partir de lugares mais geopoliticamente próximos ao meu, mas também um pouco mais “disciplinarmente” distantes. Talvez possa me assistir o Néstor García Canclini (2005, p. 184) do seguinte parágrafo de *Diferentes, desiguais e desconectados*:

A desconstrução mais radical da subjetividade vem sendo realizada por procedimentos genéticos e sócio comunicacionais que favorecem a invenção e a simulação de sujeitos. Da robótica à clonagem, do travestimento de gênero ao fingimento de personalidades em jogos eletrônicos, a pergunta sobre o que significa, hoje, ser sujeito menos se altera do que se aproxima do princípio da dissolução.

O antropólogo argentino põe em jogo, no texto de qual vem o fragmento lido, uma tensão que me interessa muitíssimo entre a simulação

politicamente apropriada do lugar de sujeito e a capitalização neoliberal da existência fluida do sujeito.

Isto é: o travestimento de gênero, por exemplo, pode ser lido como deslizamento político que tensiona as regras da heteronormatividade – uma produtividade potente do jogo contemporâneo com o aprisionamento das subjetividades possíveis em regras de comportamento sexual. Por outro lado, o uso do processo de virtualização do subjetivo pelo mercado de bens simbólicos, em sua contraface utilitária e neoliberal, pode servir, em diversas situações cotidianas de consumo, por exemplo, à produção interessada de consumidores dóceis. Diante dessa outra visão, justifica-se a pergunta: será que damos continuidade a um certo pensar a produção estética desarticuladamente do modo de produção econômico, hoje global e desterritorializado, assim como tantos sujeitos cujo nomadismo festejamos?

Pós-marxismos à parte, falemos agora de coisas antigas: de relações humanamente concebidas e de ética no espaço público. Criticando o atual “self tecnológico”, Muniz Sodré (2002, p. 162), no livro *Antropológica do espelho*, afirma a condição do indivíduo contemporâneo “sob a égide das abstrações do universalismo jurídico e da economia monetária, relacionando-se basicamente em função do consumo e da produção”. “O ser comutável” tratar-se-ia de

[...] um modo sistêmico de integração social caracterizado, do ponto de vista da reciprocidade das práticas, por atores e grupos sociais fisicamente ausentes no tempo e no espaço. Nele, homem e objeto são concebidos como feixes de relações institucionalmente habilitados por uma presença sistêmica ou espectral.

A ‘pele’ com que se tocam os indivíduos fantasmáticos é uma prótese digitalizada que, na reciprocidade dita interativa, permite fazer economia da corporalidade natural e da personalidade total. Suas identidades, tendentes à multiplicidade e à fluidez, dependem cada vez mais de um tênue equilíbrio relacional entre qualidades diferentes, ou seja, do ‘valor da interface’. (SODRÉ, 2002, p. 163)

Em que pesem os sutis traços de idealismo platônico que poderíamos flagrar hoje nessa crítica de Sodré (nesse texto com mais de 10 anos de idade, diga-se de passagem), o seu desdobramento nos faz ponderar sobre a disseminação das práticas de espetacularização, virtualização e/

ou desmembramento do “eu” em sua articulação técnica com o modo de produção neoliberal tecnológico da contemporaneidade.

Diante desses outros flagrantes críticos, pode-se dizer que o pensamento social contemporâneo latino-americano sobre a problemática da subjetividade revisa e redesenha os limites da reflexão filosófica europeia pós-estrutural (e/ou as suas reverberações discursivas), instalando no binômio necessário unidade-poder/multiplicidade-contrapoder um jogo mais móvel, veloz e de possibilidades de capitalização inusitadas. Jogo este que solicita o campo teórico a partir de onde falo agora no sentido da questão inscrita no subtítulo mesmo deste evento acadêmico – “desafios da bioficção”. Diante desta provocação e para tornar mais nítida a tarefa, podemos situá-la e transformá-la em pergunta: Na cena contemporânea de feroz globalização econômica e cultural, quais os desafios da chamada, pelo atual campo dos estudos literários, “bioficção”?

Ainda buscando usufruir de territórios adjacentes e transversais ao nosso campo de problematização, desejo remeter-nos à última palestra proferida por um outro Canclini, aqui em Salvador, no último 25 de outubro, intitulada “*Reinventar, desde a criação dos jovens, o desenvolvimento cultural*”.<sup>[5]</sup> O Néstor García Canclini de *Diferentes, desiguais e desconectados* aqui já nos fala da potência de reinvenção cultural a partir da dinâmica contemporânea de produção laborativa dos jovens. Chama nossa atenção para as novas práticas culturais derivadas de uma geração de profissionais não profissionalizados que, no cotidiano assistemático dos seus trampos, principalmente a partir de seus computadores e conexões em rede, vão driblando o sistema neoliberal e predatório de produção de capital. Vão mobilizando sistemas simbólicos tensionadores da cultura *mainstream* desde dentro da cultura virtual. Colocam-se provisoriamente na rede de produção nômade de subjetividades, minando a captura mercadológica da escolha da profissão ou formação para profissão.

Pois bem, parece haver uma potência desviante aí, não? Uma potência que considera e tensiona o território aparentemente desorientado da geração de grana; dessa grana sem fronteiras; e dessa ciência também. Até onde enxergo, parece que sim. Pois bem, como pensar a chamada bioficção – esse deslimite profícuo entre o eu e o outro, o real e o ficcional, o um e o múltiplo – em relação a essas (e outras) (des)

---

[5] No âmbito do FÓRUM DO PENSAMENTO CRÍTICO: cultura e transformação social, 2., 2013, Salvador: Secretaria de Cultura da Bahia: Fundação Pedro Calmon, 2013.

territorializações, não necessariamente vinculadas ao campo de produção literária? Atualização textual da pergunta anterior, mas já em uma configuração menos fetichizante e mais fluida do conceito, que pode ganhar força nas margens do campo teórico a partir do qual falamos. Isto é, a partir desse ponto, não me parece suficientemente rentável colocar ao pensamento uma questão à função do conceito como centro irradiador de produtos. Mais profícuo pode ser procurar pensá-lo menos como conceito operatório na ordem do articulável/não articulável a tais ou quais produções literárias, por exemplo, e mais como funcionamento discursivo imbricado nas práxis sociais e produções culturais que estudamos, em zona de extensão e conexão com produções literárias.

No fluxo desse desejo, o jogo discursivo de uma teoria eficazmente crítica nos endereça aos múltiplos usos do trabalho bioficcional, nem sempre como espaço de remissão à certa autoria (espaço biográfico), mas também como potência do deslimite do “eu” como unidade de sentido e de produção de práticas culturais (em um viés antropológico). Assim, pode tornar-se possível lidar criticamente com os influxos instáveis dos jogos de poder movidos por tais práticas menos na medida da equação perene: hegemonia = unidade/contra-hegemonia = dispersão, do que derivaria um estatuto de valor hoje estruturalmente estável e criticamente ingênuo atribuível ao chamado bioficcional. Ao contrário, o que busco aqui pensar deseja abordar os diversos usos do “funcionamento” bioficcional transversalizado às práticas culturais de significação, nas fronteiras contemporaneamente solúveis entre arte e cultura, economia e política, identitário e plural.

## **Pós-colonialidade, pós-escravismo, bioficção e con(tra)temporaneidade**

Se quisermos pensar as técnicas de centramento do sujeito como forma de aprisionamento dos nossos corpos em categorias úteis ao mercado de bens materiais e simbólicos, parece que muitas dessas bioficcões que estamos estudando nesse encontro acadêmico apresentam alguma potência de desvio, sim; muito embora eu fique quase sempre desconfiada de tudo aquilo que faz retornar sorrateiramente a instância de autor-idade de homens-de-classe-média-brancos-heterossexu-

ais-metropolitanos-falantes-do-português-global, nos jogos de poder continuamente tensos de uma sociedade pós-escravista e pós-colonial, assim como a defini mais acima.

Por outro lado, portanto, podemos desejar pensar que as técnicas de produção subjetiva nem sempre são de centramento e captura, mas que muitas e muitas vezes, ao longo da história, no apagar de suas luzes e agora mesmo, nos bastidores de nossa contemporaneidade, produzem-se sujeitos descentrados como tecnologia de uso, controle e subalternização.

Vamos pensar nas prisões e nos manicômios (desejamos?)

Vamos pensar na escravidão (podemos?)

Vamos pensar na colonização (vamos?)

Diante de tais demandas, é preciso e, talvez, incontornável, pensar, localizadamente e, portanto, em zona de diferença negociada com o pensamento foucault-deleuziano sobre a problemática da subjetivação.

Em minha tese de doutoramento, interessada na produção da chamada “literatura prisional” no Brasil e tendo desenvolvido uma discussão sobre a produção da subjetividade capturadora do “marginal” e sua relação tensa com tal literatura como “escrita de si”, cheguei a algumas formulações teóricas, dentre as quais:

[...] dois vetores de força que fazem parte de uma mesma zona de intensidades. Por um lado, um conjunto de práticas discursivas e técnicas que engendram a produção de posições imaginárias e sociais de sujeitos, controlando previamente suas possibilidades identitárias de existência e performances. De outro lado, um conjunto de estratégias discursivas e técnicas de resistência que pressionam a ‘naturalização’ desses lugares imaginários pré-estabelecidos e possibilitam aos sujeitos executar performances diferenciais de produção ativa de um lugar social para si. A esses dois conjuntos de questões dei, respectivamente, os nomes de: ‘técnicas de si’ e ‘políticas de si’. (CARRASCOSA, 2009, p. 129)

O conceito do último Foucault das “técnicas de si”<sup>[6]</sup> fora instrumentalmente utilizado para pensar as produções subjetivas marginalizantes em foco e, como deriva teórica contrapontual, desdobrada e

---

[6] Definido por Michel Foucault (1997, p. 109) no resumo do curso “Subjetividade e Verdade” (1980-1981) como: “procedimentos que, sem dúvida, existem em toda civilização, pressupostos ou prescritos aos indivíduos para fixar sua identidade, mantê-la ou transformá-la em função de determinados fins e isso graças a relações de domínio de si sobre si ou de conhecimento de si por si”.

intensificadora da potência foucault-deleuziana do conceito, produzi a noção estratégica de “políticas de si” no sentido de lidar criticamente com a produção literária “prisional” então mapeada.

Um hiato de cinco anos favorece uma nova visada à questão assim tratada, mormente se pensada a partir do ponto de vista dos movimentos afro-diaspóricos e pós-coloniais. Uma espécie de “recapitalização” das dobras tecnológicas de produção de si parece se desenhar ao meu olhar teórico, intimamente conectado com meu lugar de produção subjetiva afro-diaspórica e pós-colonial. Pensar, como intelectual afro-brasileira, essa problemática gesta uma demanda outra de intervenções críticas, a começar pela necessidade de entender os processos de escravidão e colonização, como tecnologia de produção subjetiva dispersora e produtora de subjetividades utilmente despedaçadas, sem centro seguro de referência ou apoio sociopolítico.

Pensando com Franz Fanon, tal encaminhamento fica mais historicamente tangível:

Enquanto o negro estiver em casa não precisará, salvo por ocasião de pequenas lutas intestinas, confirmar seu ser diante de um outro. Claro, bem que existe o momento de ‘ser para-o-outro’, de que fala Hegel, mas qualquer ontologia torna-se irrealizável em uma sociedade em uma sociedade colonizada e civilizada. Parece que este fato não reteve suficientemente a atenção daqueles que escreveram sobre a questão colonial. Há, na *Weltanschauung* de um povo colonizado, uma impureza, uma tara que proíbe qualquer explicação ontológica. Pode-se contestar, argumentando que o mesmo pode acontecer a qualquer indivíduo, mas, na verdade, está se mascarando um problema fundamental. A ontologia, quando se admitir de uma vez por todas que ela deixa de lado a existência, não nos permite compreender o ser do negro. Pois o negro não tem mais de ser negro, mas sê-lo diante do branco. Alguns meterão na cabeça que devem nos lembrar que a situação tem um duplo sentido. Respondemos que não é verdade. Aos olhos do branco, o negro não tem resistência ontológica. *De um dia para o outro, os pretos tiveram de se situar diante de dois sistemas de referência.* Sua metafísica ou, menos pretensiosamente, seus costumes e instâncias de referência foram abolidos porque estavam em contradição com uma civilização que não conheciam e que lhes foi imposta. (FANON, 2008, p. 103-104, grifo nosso)

Esse excerto do então extraordinário ensaio *Pele negra, máscaras brancas* (anos 1950) continua atualíssimo nas realidades contemporâneas das sociedades pós-escravocratas da diáspora africana. Se tivermos o cuidado e a coragem de auscultarmos alguns de nossos parentes e/

ou (se formos capazes) a nós próprios, não será difícil entender a luta cotidiana dos afro-descendentes em lidar com a hifenização constante em nossas identidades possíveis e sempre a um passo de se dissolver nas relações de poder cotidianas.

Os processos de descentramento subjetivo, desmobilização identitária e fragmentação da consciência já nos foi imposto e continua-nos sendo em diversas cenas históricas e contemporâneas de produção da chamada “modernidade” ocidental. Éramos “sujeitos pós-modernos” antes do jargão das ciências sociais falar disso, muito antes... Essas técnicas de disseminação de si sendo as mesmas empregadas pelos mecanismos estéticos “bioficcional”. Portanto, não parece haver qualquer invenção ou inovação teórico-ficcional, mas dobra, reutilização, recapitalização simbólica. Ressoa, então, uma pergunta e seus ecos: faz-se a dobra da dobra? Como se faz a dobra da dobra? Quem deseja fazê-la? Quem pode fazê-la? Quem a faz?<sup>[7]</sup>

Pois bem, tenho lido, de uns anos pra cá, algumas escritoras de quem hoje dependo afetiva e existencialmente falando. Toni Morrison e Jamaica Kincaid são duas delas. Bessie Head é um tesouro recente.

Sim, essas companhias derivam, com maior ou menor intensidade, de um processo de produção subjetiva com o qual tenho um certo tipo de familiaridade – o processo de in-serção/de-serçãodiaspórica rompida ou fragmentada em uma certa instância sacionacional.

Como mulheres que experimentaram processos de imigração entre fronteiras intra ou inter-nacionais – inter-raciais e sociais, fomos produzidas, até certo ponto, na fatura da fratura. Nossos ossos só não andaram expostos porque somos das mulheres que sabem curar. Nossos processos de existência dependem de um cuidado de si que economiza forças de desvio e localização, multiplicidade e identidade estratégica, em uma palavra, (des)territorialização.

Vejamos...

Chloe Anthony Wofford, só se torna a nossa Toni Morrison depois de um divórcio, após o qual transita, no solo norte-americano, onde nasceu para o centro metropolitano nova-iorquino. Esse mesmo solo lhe foi ainda mais venenoso do que talvez o seja hoje, entre as décadas

---

[7] Em ação aqui, o útil conceito deleuziano de dobra: “O lado de fora não é um limite fixo, mas uma matéria móvel animada de movimentos peristálticos, de pregas e de dobras que constituem um lado de dentro: nada além do lado de fora, mas exatamente o lado de dentro do lado de fora”. (DELEUZE, 2005, p. 104)

de 1930 e 1970, entre o seu nascimento civil e seu nascimento como escritora negra, com a publicação de seu primeiro romance, *O olho mais azul* (1970), no qual já experimenta um dispositivo narrativo em que a personagem principal funciona como reflexo ingrato no espelho tecido de desejos alienígenas e alienantes. Toni sempre se deixa apaixonar por uma outra personagem lateral e, ali, naquela aparição às vezes fugaz, faz emergir uma outra possibilidade territorial para a migração do seu desejo. Uma produção contrapontual de si.

Em *Home*, seu último romance, publicado em 2012, Frank – soldado que lutou aquilo que Morrison passa a chamar de “Guerra da Coreia”, nos anos 1950 – deve voltar pra casa após receber um bilhete sobre o estado de saúde terminal da irmã Cee. Depois que a resgata das mãos de um uso biopolítico que leva seu corpo à esterilidade (metáfora da ciência branca exploratória do corpo negro nos Estados Unidos), os irmãos Frank e Cee voltam à cidade natal – *Home* – pintada com as cores de um sol infernal e mortificante.

Essa casa, que não é lar (em nada se assemelha à casa mencionada por Fanon no excerto recortado acima), nunca resgata o narrador intermitentemente interposto no romance. Esse personagem que às vezes tem voz para conversar com sua escritora, dizendo-lhe daquilo que ela nunca saberá, dos seus pontos cegos, dos pontos cegos de ambos, como corpos negros úteis no mecanismo de produção do dinheiro pela guerra e pela ciência.

Essa extensão odiosa de sua consciência fraturada em forma de personagem nunca será salva. Contudo, mais uma vez, a aparição pretensamente inofensiva de uma personagem muito lateral chamada Ethel suplementará a narrativa traumática com uma cura. Ethel cozinha, costura, coloca Cee sob banhos de sol intenso e conta histórias. A afirmação pela narrativa, a afirmação solar da vida para além do trauma. “Eu conheci você antes que você pudesse andar [...]. Agora você tá de volta em casa [...]. Olhe pra você mesma. Você é livre, nada nem ninguém é obrigado a te salvar, a não ser você mesma. Semeie sua própria terra.”<sup>[8]</sup> (MORRISON, 2012, p. 125-126, tradução nossa)

Morrison (2012) semeia o seu chão-território nesse processo de construção ambivalente de personagens que ela deseja e odeia ao

---

[8] “I knew you before you could walk [...]. Now you back home [...]. Look to yourself. You free. Nothing and nobody is obliged to save you but you. Seed your own land.”

mesmo tempo; entre uns e outros, a sua possibilidade de existência subjetiva em trânsito se afirma pelo sol em seu lar, que não é tranquilo ou confortável, ao contrário – é intenso, mas é ao mesmo tempo sol e lar.

Elaine Potter Richardson – nascida em Antígua – insular nação caribenha, só “liberta” do jugo oficial inglês em 1981 (anteontem, portanto); mulher negra pobre anglófona, migra para Nova York ainda aos 17 onde assume um serviço de *au pair*. Nunca mais volta, não responde as cartas de casa, não manda dinheiro. Transforma-se na escritora Jamaica Kincaid. Escreve coisas lindas! Ganha prêmios importantes. Escreve para revistas influentes. Torna-se professora universitária de criação literária. Recomeçamos... mulher negra pobre anglófona, migra para Nova York... Não pensem que se trata de evolução individual. O que há é repetição subjetiva. Eterno retorno. O que há é o mecanismo da dobra. Vejamos como sua ficção opera o tal dispositivo...

Em seu último romance *See Now Then (Ver Agora Então)*, do ano de 2013, décadas depois da migração), ela consegue escrever:

Eu aceitei o amor que ela me deu sem dedicar-lhe qualquer pensamento e tomei pra mim como de direito uma vida que apenas me agradasse; então minha mãe teve raiva de mim porque eu não a amei também e teve ainda mais raiva porque eu não me tornaria ela. Eu tinha uma ideia de que me tornaria eu mesma; ela teve raiva pelo fato de que eu pudesse ter um eu, um ser separado que nunca pudesse ser conhecido por ela.<sup>[9]</sup> (KINCAID, 2013, p. 29, tradução nossa)

Essa é a mesma escritora que intitulara um de seus livros *Autobiografia de minha mãe* (1996). A mãe-nação partida, de quem se espera total identificação até o limite do auto-apagamento e, portanto, da morte, mas de quem não se pode desvincular; corpo híbrido, inorgânico, cuja sintomatologia se dá na escrita. A mãe que ensinara a ler não garante a existência de uma memória integralizadora do sujeito:

Eu não me lembro de ter aprendido o alfabeto, as letras AB e C uma após a outra na sequência com todas as outras que terminam no Z, Eu só consigo enxergar agora que as letras se transformam em palavras e que as palavras

---

[9] “I accepted the love she gave me without a thought to her and took it for my own right to live in just the way that would please me; and then my mother became angry at me because I did not love her in return and then she became even more angry that I did not love her at all because I would not become her, I had an idea that I should become myself, a separate being that could never be known to her”.

encontram meus olhos e meus olhos as dão de comer aos meus lábios e então entre a escuridão de meus olhos impenetráveis e meus lábios está a forma do caos antes que a tirania da ordem seja imposta a elas, é onde me encontro, meu verdadeiro eu, de onde escrevo.<sup>[10]</sup> (KINCAID, 2013, p. 29-30, tradução nossa)

O eu fragmentado possibilita a escrita, demanda a escrita, move a escrita, não ao contrário – a escrita suplementar de uma fratura exposta na interposição narrativa da primeira pessoa. O olhar odioso do marido músico (ponto de conexão não sutil com a vida da escritora) constitui o olhar de fora – em terceira pessoa – que estrutura a sua desterritorialização. A narradora da própria vida, que aparece intermitentemente ao longo do romance, está sempre fora de lugar. Se lembrarmos da definição de Edward Said para a chamada “leitura contrapontual”: “A questão é que a *leitura contrapontual* precisa dar conta de ambos os processos, de imperialismo e resistência, o que pode ser feito estendendo nossa leitura de textos para incluir o que foi em algum momento forçosamente excluído.”<sup>[11]</sup> (SAID, 1994, p. 66-67, tradução e grifo nossos)

A inscrição autoficcional de Jamaica Kincaid/Elaine Potter Richardson interpela a tecnologia estética tão útil ao império inglês – seu romance realista do século XIX, que tinha como órbita de representação o indivíduo burguês –, executando uma leitura de si contrapontual e ruidosa ao jogo colonial de silenciamentos.

Bessie Emery Head, sul-africana, filha do *apartheid* entre mãe branca e pai negro, quando as relações interracializadas eram ali legalmente interditas, fica órfã muito cedo, quando sua mãe tem um colapso mental. Depois de exilada em Botswana, começa a escrever e dar aulas, sempre com muito pouca infraestrutura material, vivendo entre pequenas vilas e ações contraoficiais, passa por um internamento em uma instituição psiquiátrica. A partir do que escreve o romance, publicado em 1970, *A question of power (Uma questão de poder)*.

---

[10] “I cannot remember that I was taught the alphabet, the letters A B and C one after the other in sequence with all the others ending in the letter Z, I can only see now that those letters formed into words themselves leapt up to meet my eyes and that my eyes then fed them to my lips and so between the darkness of my impenetrable eyes and my lips that are the shape of chaos before the tyranny of order is imposed on them is where I find myself, my true self and from that I write [...]”.

[11] “The point is that contrapuntal reading must take account of both processes, that of imperialism and that of resistance to it, which can be done by extending our reading of the texts to include what was once forcibly excluded [...]”.

O início do quarto capítulo do *Atlântico Negro*, de Paul Gilroy, parece ter sido feito sob encomenda para o comentário crítico desse romance de Head. Na falta dessa conexão, não falta alguém que, reatravessando o Atlântico, a possa fazer:

O que foi inicialmente sentido como uma maldição, a maldição da ausência de lugar ou do exílio forçado – é reapropriado. Torna-se afirmativo e é reconstruído como uma posição privilegiada a partir da qual percepções críticas e estratégicas sobre o mundo moderno tornam-se mais plausíveis. Deveria ser óbvio que esta perspectiva incomum tenha sido forjada a partir das experiências de subordinação racial. Eu quero sugerir que ela também representa uma resposta aos deslocamentos, migrações e viagens sucessivas (forçadas ou não) que passaram a constituir estas condições especiais de existência das culturas negras.<sup>[12]</sup> (GILROY, 1993, p. 111, tradução nossa)

Em *A question of power*, Head opera com uma narrativa vertiginosa que transita entre lugares de fala de racionalidade e irracionalidade/sanidade e loucura, 1ª pessoa e 3ª pessoa, perspectivas adulta e infantil/vozes de fé e ceticismo/representação realista e surreal. A técnica narrativa híbrida e em constante oscilação sem índices de aviso prévio ao leitor e, posso imaginar, à própria escritora, constituem um catalisador de processo subjetivo em rede, em devir, em conexão, em influxo contínuos que não se deixam flagrar em formas fixas de personagens.

O sistema de relações entre os personagens e da narradora com uma possibilidade de “eu” é tão descontínuo quanto a nossa sensação de que não temos pessoas palpáveis à mão, pessoas que conviveram com nossa leitura do percurso romanesco. Simplesmente, não há percurso; há ciclos espiralados, como a própria história das Áfricas e seu imaginário mítico latente, recalcado pelos textos eurocêntricos da cultura colonial.

A poesia entrelaçada à narrativa funcionam como dispositivos de “desestaque” de um sangue paralisado em um “eu” impossível; que jorra, em cenas impiedosamente construídas de sexo feroz, morte, violência física, insanidade e amor filial. Aqui a narrativa é feita pra fazer o

---

[12] “What was initially felt to be a curse – the curse of homelessness or the curse of enforced exile – gets repossessed. It becomes affirmed and is reconstructed as the basis of a privileged standpoint from which certain useful and critical perceptions about the modern world become more likely. It should be obvious that this unusual perspective has been forged out of the experiences of racial subordination. I want to suggest that it is also represents a response to the successive displacements, migrations and journeys (forced and otherwise) which have come to constitute these black cultures special conditions of existence”.

sujeito fluido valer, sem que seja pensado como um quase-nada liquefeito na “insanidade” como categoria de uso e abuso da nossa conhecida “civilização ocidental”, assim como valida-a a crítica literária de onde vem o seguinte fragmento:

Talvez, por ter sido penosamente consumida por seus desatinos, Bessie Head tenha conseguido descrever detalhes, nuances de uma crise, surto ou pesadelo; talvez tenha sido absorvida pelos desatinos de tal forma que lhe tenha sido possível nomear e descrever apenas de diferentes maneiras o que sentia. (SILVA, 2014, p. 50)

Os múltiplos usos possíveis do que antes tangencieei como “des-limites do eu”, para referir-me ao bioficcional como funcionamento ético-estético de nossa cultura contemporânea, podem ser lidos como um relevo estriado e acidentado com diversas encruzilhadas, becos sem saída, bem como altitudes e latitudes plurivocais. Os usos que aqui me interessam – aqueles que se encontram no nó da produção subjetiva de experiências que se conectam intensamente a regimes de subalternização pós-escravista e pós-colonial – parecem-me modos de produção subjetiva em desvio e, em vários pontos e simultaneamente, tensionadores dos esquemas de localização por gênero, raça-etnia, nacionalidade e classe social e, muito embora, pareçam tecnicamente funcionar como uma repetição de alguma categoria estética que imaginemos, têm potência para politicamente funcionar como inflexão em alguma instância de um conceito operatório e de práticas literárias que lhe justificam e cuja existência sustentam.

Essa instância mínima e invisível de inflexão é aquela com que desejo lidar sob o epíteto de “con(tra)temporâneo”: uma linha de força de certas práticas que, para além de lidarem com a simultaneidade da relação tríade entre aquilo que está no próprio tempo, contra e a seu favor, subrepticamente fazem exceder aquele traço contrário, tensionador, deslocador das margens do pensamento, das representações e das produções cotidianas. <sup>[13]</sup>

Para deleuze-leitor-de-foucault: “O rasgão não é mais o acidente do tecido, mas a nova regra segundo a qual o tecido externo se torce,

---

[13] Estou aqui obviamente me referindo à discussão do conceito de contemporaneidade, atravessada pelo pensamento nietzscheano sobre o “intempestivo”, a partir da leitura do ensaio crítico de Giorgio Agamben, *O que é o contemporâneo* (2009), assim como da própria *Segunda consideração intempestiva*, de Friedrich Nietzsche (2003).

se invagina e se duplica”. (DELEUZE, 2005, p. 104) Se posso entender essa con(tra)temporaneidade como um rasgão multiplamente enrugado, feito de dobras de dobras, desejo pensá-la geopoliticamente como uma recapitalização tensionada das técnicas e práticas de um certo tempo – um modo ininterrupta e intensivamente negociado de re-usar.

As escritoras sobre cujos romances ensaiei um discurso crítico me parecem investidas nesse movimento que excede o tecnicamente bio-ficcional – a suspensão do limite entre um eu e um outro, na fronteira entre real e ficção, como produto de valor no mercado dos bens literários. Quero mesmo pensar que a dobra de suas experiências subjetivas derivadas de regimes subalternizantes pós-coloniais, racistas e sexistas possibilita as duplas inscrições narrativas que se conectam àquilo que podemos, correndo novamente o risco da invisibilização por homogeneidade, chamar “bioficção”.

No entanto, o que meu discurso crítico procura visibilizar a partir da técnica do *close* – uma aproximação crítica; uma intensificação do detalhe diferencial – é o ponto em que a dobra pós-moderna do subjetivo se torna dobra da dobra; recapitalização da capitalização de uma experiência de sequestro subjetivo, envolvido nos esquemas de subalternização aqui em jogo.

Lidando com a problemática de uma reconvergência daquilo que pode ser entendido como divergência em um primeiro momento, Nelson Maca afirma o seguinte:

[...] a Literatura Divergente é um instrumento circunstancial de luta para distinção e respectiva afirmação das diferenças – subjetivas e materiais – que parte de uma potência partilhada (divergência) e se consagra numa estética particular (convergência). Logo sua conformação estética e sua consequente aderência a um coletivo social (Literatura Convergente) não representam uma contradição, senão o sentido último do desejo de expressão de pertencimento e cidadania diferenciada que moveu a obra e seu agente em direção à prática de uma literatura transgressora, descolonizadora, experimental e prospectiva. (MACA, 2012)

Pensamento que nos leva a superafirmar que, ainda que possamos flagrar uma capitalização discursiva (convergência) de territórios simbólicos de produção subjetiva afro-diaspórica e pós-colonial na territorialização do conceito de “bioficção”, o funcionamento da divergência

discursiva constitui uma força desviante suficientemente potente para reterritorializá-lo estratégica, localizada e con(tra)temporaneamente.

Minha editora pauta uma crônica-síntese sobre o Natal, o Ano-Novo e o Carnaval, mas só as latinhas povoam minha cabeça sem ideias. Gente procurando latinhas em todos os cantos e praças, caçambas e bares, de tocaia nas mãos de quem bebe refrigerante e cerveja. Latinhas por todos os poros, samba triste no meu cocuruto. (SILVA, 2011, p. 58)

O conto “Latinhas”, de Cidinha da Silva, uma mineira da chamada literatura divergente, que eu quero “con(tra)temporânea”, nos indicia um trabalho por se fazer em nossa crítica literária – o agenciamento de uma teia de diálogos menos bilaterais, inclusiva do eixo-sul-sul, que ative na instância crítica a potência de nossas desterritorializações pós-coloniais e pós-escravistas, produtoras de tensionamentos nos esquemas de produção de subjetividades não apenas previsíveis, mas principalmente úteis. Será que desejamos movimentar esse tipo de crítica? Quem deseja movimentá-la? Quem pode fazê-la? Quem a faz?

Voltando ao começo, finalizo minha inscrição no campo, sulcando interessada e estrategicamente um caminho para o poderoso fluxo da voz de Bessie Head (1974, p.134, tradução e grifo nosso):

Tem essa tal coisa do sofrimento de pessoas negras serem um sumário de tudo que filósofos e profetas já disseram, ela disse. Eles disseram: ‘Nunca pense em termos de Eu e Meu. Isso é a morte’. Mas eles disseram isso assim belamente, sob a sombra de árvores sagradas. Não teve qualquer impacto geral sobre a humanidade. Foi para um círculo exclusivo de seguidores. As pessoas negras aprenderam isso abruptamente porque foram as vítimas vivas da ganância inspirada pelo Eu e pelo Meu e pelo vá pro inferno, cachorro! *Onde vocês acham que estão suas almas, então, depois de séculos de sofrimento? Estão à frente de Bhuda e Jesus e podem ditar os termos do futuro, não apenas para um círculo exclusivo, mas para a humanidade.*<sup>[14]</sup>

---

[14] “There’s some such thing as black people’s suffering being a summary of everything the philosophers and prophets ever said’, she said. ‘They said: “never think along lines of I and mine. It is death”. But they said it prettily, under the shade of Bodhi trees. It made no impact on mankind in general. It was for an exclusive circle of followers. Black people learned that lesson brutally because they were the living victims of the greed inspired by I and mine and to hell with you, dog. Where do you think their souls are, then, after centuries of suffering? They’re ahead of Budha and Jesus and can dictate the terms of the future, not for any exclusive circle but for mankind in general”.

## Referências

- AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- ARFUCH, L. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução Paloma Vidal. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2010.
- ASHCROFT, B.; GRIFFITHS, G.; TIFFIN, H. *The empire writes back: theory and practice in postcolonial literatures*. London: Routledge, 1989.
- BHABHA, H. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.
- CANCLINI, N. G. *Diferentes, desiguais e desconectados*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2005.
- CARRASCOSA, D. *Técnicas e políticas de si nas margens: seus monstros e heróis, seus corpos e declarações de amor*. 2009. 162 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.
- DELEUZE, G. *Foucault*. Tradução Claudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- FANON, F. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.
- FOUCAULT, M. *Resumo dos cursos do Collège de France (1970-1982)*. Tradução Andréa Daher. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- GILROY, P. *The black Atlantic: modernity and double consciousness*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1993.
- HEAD, B. *A question of power*. Edinburgh; London: Heinemann, 1974.
- KINCAID, J. *See Now Then*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2013.
- LEJEUNE, P. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.
- MACA, N. *Manifestação da Literatura Divergente/ou/ Manifesto Encruzilhador de Caminhos*. Salvador: Bahia Preta, 2012. Mimeo.
- MORRISON, T. *Home*. New York: Vintage, 2012.
- NIETZSCHE, F. *Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Tradução Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.
- SAID, E. *Culture and Imperialism*. New York: Vintage, 1994.
- SILVA, C. *Oh, Margem! Reinventa os rios!* São Paulo: Selo Povo, 2011.

SILVA, P. C. F. *Desatinos, discurso e poder: a partir de fragmentos do romance A question of power de Bessie Head*. 2014. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

SODRÉ, M. *Antropológica do espelho: uma teoria da comunicação linear e em rede*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

# “Um dia, vai ser eu”: Salman Rushdie, escrita de si, sobrevivência de si

Anderson Bastos Martins

## Introdução

Em seu número de abril de 2013, a revista *Magazine Littéraire* elegeu o tema da “escrita de si” para seu dossiê mensal. Um dos artigos, assinado por Arnaud Genon e Isabelle Grell, carrega o sugestivo título “A internacional das interioridades” e já em seu subtítulo afirma que “o Ocidente não detém o monopólio das escritas de si”.<sup>[1]</sup> (GENON; GRELL, 2013, p. 50, tradução nossa) Logo em seguida, o texto comenta a pecha de *nombriliste* que se atribui à literatura francesa desde as *Confissões*, de Rousseau, antes de adentrar o tema principal do artigo, a saber, a atual disseminação das escritas autoficcionais pelos quatro quadrantes do planeta. Citando os autores:

O eu se expressa, busca (se) dizer, (se) revelar, se envolver nas histórias, na História, nas terras. Com a autoficção, a língua, sempre oriunda de um grupo, se individualiza sem negar suas fontes. É inegável que o ‘eu’ se expressa de maneiras diversas segundo o país, o continente, a língua, a história do país, o governo, as influências culturais. Ele não ocupa o mesmo espaço no seio da sociedade, não se expõe de forma idêntica nos diferentes suportes e nas diversas artes.<sup>[2]</sup> (GENON; GRELL, 2013, p. 50-51, tradução nossa)

---

[1] “L’Occident n’a pas le monopole des écritures de soi”.

[2] “Le moi s’exprime, cherche à (se) dire, à (se) révéler, à s’engager dans les histoires, dans l’Histoire, dans les terres. Avec l’autofiction, la langue, toujours issue d’un groupe, s’individualise sans nier ses sources. Il est indéniable que le je ne s’exprime pas de la même manière selon les pays, les continents, les langues, l’histoire du pays, les gouvernements, les influences culturelles. Il n’occupe pas la même place au sein de la société, il ne s’expose pas identiquement selon les supports et les arts investis.”

Essa passagem me faz pensar imediatamente na polêmica tese proposta em 1986 por Fredric Jameson a respeito do caráter alegórico-nacional daquilo que ele chamou de “literatura do Terceiro Mundo”. Um ponto menos comentado, mas não menos controverso, de seu artigo sugere que a literatura do Primeiro Mundo – leia-se do Ocidente europeu e da porção anglo-saxã dos Estados Unidos – teria um caráter “libidinal”, ou seja, individualista, interiorizado, concentrado no “eu”, enquanto sua congênere do Terceiro Mundo – leia-se latino-americana, hispânica, africana e asiática, talvez australiana e irlandesa – teria um caráter “político”, ou seja, coletivo, público, concentrado no “nós”. Em sua famosa postulação, estaríamos diante de uma oposição entre Freud e Marx.

Pretendo aqui revisitar brevemente as teses de Jameson à luz da noção de “internacionalização das interioridades”. Para tanto, farei uma pequena escala nas desventuras do escritor Salman Rushdie durante os anos mais dramáticos que se seguiram à publicação do bombástico *Os versos satânicos*.

A célebre narrativa de dois indianos que, literalmente, caem do céu em Londres é um entre muitos casos de obras literárias mais comentadas do que propriamente lidas. Trata-se de um romance extenso e complexo que mescla a história de dois atores indianos com a ascensão das ideias de Maomé no século VII da era cristã. É possível pensar as duas temporalidades que se entrecruzam como as vertentes pós-colonial e pós-moderna do romance. No primeiro caso, as aventuras e desventuras de Saladin Chamcha e Gibreel Farishta em Londres são representativas da problemática presença de um enorme contingente de migrantes do sudeste asiático na Inglaterra contemporânea. Todo o discurso colonial é revisitado pelo autor. No segundo nível de leitura da obra, a polêmica em torno dos chamados “versos satânicos” na história da compilação do Alcorão serve de ponto de partida para que Salman Rushdie escreva um romance que nega a literalidade e reforça a literariedade do livro sagrado da religião islâmica. Naturalmente, as duas camadas da narrativa não são estanques, mas se comunicam permanentemente.

## Operação Malaquita

O romance de Salman Rushdie foi lançado em 1988 e recebeu todo tipo de resenha. À parte os tradicionais comentários publicados na imprensa cultural em diversos meios de comunicação, as resenhas mais “palpáveis” foram as manifestações de rua que se iniciaram em Bradford, na Inglaterra, e foram reencenadas em diversos países de população muçulmana, entre os quais a Índia, país natal de Salman Rushdie. Não faltaram, naturalmente, os rituais de queima de livros e da malhação de efígies do escritor, muitas vezes representado com os chifres associados ao demônio. As justificativas apresentadas para esse tipo de recepção giravam em torno da acusação de blasfêmia contra a religião maometana que eram lançadas contra o livro. A culminância das reações mais exaltadas veio na forma da promulgação de uma condenação à morte feita pelo então líder máximo da religião islâmica no Irã e chefe de estado do país, o aiatolá Ruhollah Khomeini (1902-1989).

Não pretendo me ater aos detalhes do caso. A ironia maior reside no fato de Khomeini ter morrido quatro meses após a promulgação de sua mais famosa *fatwa*, nome pelo qual é conhecido o tipo de peça condenatória emitida contra indivíduos vistos como blasfemos, enquanto Salman Rushdie viveu para contar sua história e já escreveu mais de uma dezena de outros livros após sua condenação à morte.

Em 2012, o autor publicou as memórias do período compreendido entre 1989 e 1999, durante o qual viveu sob permanente proteção policial no âmbito da Operação Malaquita, codinome dado pela Scotland Yard ao “caso Rushdie”. O título do livro, *Joseph Anton*, faz referência à nova identidade escolhida pelo escritor para a emissão de documentos que lhe permitissem continuar tendo uma existência civil ainda que não pudesse ser visto, alugar ou comprar um imóvel ou usar seu antigo cartão de crédito. O nome remete a dois dos autores prediletos de Rushdie: Joseph Conrad e Anton Tchekhov.

Ele pensou em escritores de quem gostava e experimentou combinações de seus nomes: Vladimir Joyce, Marcel Beckett, Franz Sterne. Fez listas dessas combinações e todas elas lhe pareciam ridículas. Mas depois achou uma que lhe agradou. Escreveu, lado a lado, os prenomes de Conrad e Tchekhov, e ali estava o nome que usaria nos próximos onze anos. [...]

‘Joseph Anton’. Ele estava tentando acostumar-se ao nome que tinha inventado. Tinha passado a vida criando nomes para personagens de ficção. Agora,

ao dar nome a si próprio, transformara-se numa espécie de personagem também. ‘Conrad Tchekhov’ não teria dado certo, mas ‘Joseph Anton’ era uma pessoa que poderia existir. Que agora existia. [...] ‘Joseph Anton’, ele pensou, ‘você tem de viver até morrer’. (RUSHDIE, 2012b, p. 163-164)

Uma característica importante das memórias de Rushdie que o trecho acima revela é o fato de o autor usar a terceira pessoa para referir-se a si próprio. E a citação escolhida se encarrega de explicar as razões para tanto, uma vez que o cidadão realmente existente chamado Ahmed Salman Rushdie precisou ser retirado de cena e substituído pelo cidadão ficcionalmente existente chamado Joseph Anton. Em outras palavras, o autor se torna o personagem de uma ficção autobiográfica que deveria, em última instância, garantir sua sobrevivência biológica. Talvez seja a versão mais radicalmente tangível da noção de que um autor sobrevive apenas por meio de sua obra.

Para o leitor de *Os versos satânicos*, a primeira parte das memórias de Rushdie é particularmente reveladora em relação ao método de trabalho utilizado pelo autor para pôr em movimento uma verdadeira máquina de ficcionalização. Uma das marcas centrais da obra de Rushdie é a alta dose de fabulação e quebra de todas as regras do realismo literário que se manifesta em suas narrativas. Em certos momentos, o leitor se sente imerso num torvelinho de estórias fantásticas que parecem não ter fim. Um dos efeitos desse fundo inesgotável de estórias é a percepção criada no leitor de que elas são totalmente descoladas das experiências vividas pelo escritor fora do universo textual. Para usar um antigo clichê da teoria literária romântica, estaríamos diante de uma obra nascida majoritariamente da imaginação do autor. E um romance cuja primeira cena descreve seus protagonistas conversando enquanto caem de um avião que havia explodido em pleno voo sobre a capital britânica, dificilmente faz o leitor comum se perguntar se aquela seria uma narrativa de cunho autobiográfico!

Mas a leitura de *Joseph Anton* nos revela uma outra história. As incríveis ficções que compõem o texto de *Os versos satânicos* estão, na realidade, profundamente enraizadas na biografia de seu autor. A começar pelos próprios versos satânicos, que, na qualidade de estudante de história em Cambridge, Salman Rushdie pesquisou com seu tutor durante os anos de graduação. Em linhas muito gerais, entende-se por “versos

satânicos” uma série de versos supostamente retirados pelo próprio Maomé do texto do Alcorão como forma de estabelecer uma espécie de contrato de boa convivência entre a religião maometana monoteísta e as crenças politeístas existentes há mais tempo na Península Arábica.

Além disso, um dos dois protagonistas do romance, Saladin Chamcha, é um jovem indiano levado pelo pai, com quem tinha uma relação conturbada, para estudar na Inglaterra. Exatamente o mesmo aconteceu a Rushdie. E a questão do papel do pai dominador na formação psicológica do único filho homem de uma família foi uma realidade tanto para o personagem quanto para seu criador. O segundo protagonista, Gibreel Farishta, é baseado no famoso ator indiano Amitabh Bachchan, que, assim como Farishta, esteve perto da morte e reuniu multidões de fãs em vigílias de expectativa por sua sobrevivência. Boa parte dos problemas enfrentados por Rushdie em 1989 se devem à cena criada por ele ao tentar imaginar o que se passava na mente daquele ator supostamente inconsciente. Acostumado a personificar as principais divindades hindus nos filmes de que participava, Farishta, ao recobrar a consciência, nega a existência de Deus e pratica diversos atos sacrílegos contra a moral hindu.

A lista é longa e a ideia de que *Os versos satânicos* é um romance autoficcional nos detalhes e não apenas na macronarrativa, ou na alegoria, do cidadão pós-colonial vivendo na antiga capital do Império transforma o livro radicalmente para seu leitor. E, ironicamente, parece justificar a violência da *fatwa* iraniana, segundo a qual uma vida infiel deve ser eliminada a fim de salvaguardar a integridade da Fé.

## **Marx no divã e Freud nas barricadas**

Estabelecido o caráter profundamente autoficcional de *Os versos satânicos*, retomo o livro de memórias de Rushdie a fim de dialogar com Fredric Jameson a respeito da fronteira que este tentou erguer entre uma literatura interiorizada do “eu” e uma literatura pública e política do “nós”. Como cidadão nascido na Índia no mesmo ano em que o país deixou de ser uma colônia britânica, a obra de Rushdie deveria ser facilmente catalogada como literatura de Terceiro Mundo, portanto, política e alegórica. E na verdade ela o é. Entretanto, já começamos a perceber que ela é também uma literatura do “eu”, uma escrita de si.

O livro de memórias de Salman Rushdie evidencia esse fato de maneira mais dramática que toda a sua ficção. A razão para tanto é muito simples. As memórias de Rushdie são não apenas as memórias de um autor transformado em personagem ficcional para si e para o governo de seu país, mas também exponenciam a polissemia do termo “enredo”, revelando um cidadão comum que cria para si o enredo para uma nova vida, mas que se vê enredado nas estratégias da política internacional de forma totalmente inesperada. Basta lembrar que o Irã é um dos grandes exportadores de petróleo – e também de caviar! – e esse trunfo é um dos grandes pesadelos dos governos ocidentais e suas eternas e mal justificadas intervenções no Oriente Médio. Nenhum governo das principais potências deseja perder o acesso “político” ao ouro negro iraniano ou o prazer “libidinal” da famosa iguaria fornecida pelos esturjões do Mar Cáspio.

Essa talvez seja a explicação para o fato de *Joseph Anton* ter sido escrito como uma espécie de colcha de retalhos que impede a separação distinta entre o mundo privado e o mundo público e político. Um homem obrigado a dividir seu espaço com membros da elite policial e investigativa de seu país provavelmente não será capaz de se lembrar do passado num formato diverso deste. A título de exemplo, cito um trecho relativamente longo, mas bastante característico da estrutura de todo o livro.

O barulho em torno da ‘iniciativa francesa’ ficava mais alto a cada dia. O jornal *The Independent* noticiou que o chefe das células europeias de assassinos da Guarda Revolucionária Iraniana tinha escrito a Khamenei [líder máximo iraniano à época], reclamando por ter recebido ordens de dissuadir seus cachorros (*sic*), uma folha ao vento que indicava tanto que os cachorros haviam sido realmente dissuadidos como que Khamenei podia não se opor à medida. Então, [o jornalista] Arne Ruth, do [jornal sueco] *Dagens Nyheter*, informou sobre uma reunião ‘muito animadora’ em Estocolmo. Ao lado de outros jornalistas suecos, ele se encontrara com o ministro iraniano Larijani, que dissera, excepcionalmente, que desejava que escrevessem artigos frisando a ‘admiração pela obra de Salman Rushdie’ por parte do Irã, porque queriam ‘mudar as disposições psicológicas’. [...] Esse era o mesmo Larijani que havia exigido com frequência a morte do sr. Rushdie. [...] Depois, uma piada. Por que o sr. Rushdie não processava [o então aiatolá Yousef] Sanei pela lei iraniana? *Ah, muito bem (Oh, werry good)*, ele pensou, pronunciando brevemente com vogais dickensianas. *Muito, muito bem mesmo (Werry werry good indeed)*.

[...] Elizabeth [sua esposa à época] estava aborrecida por não haver nem sinal de gravidez. Ela disse que ele devia fazer um ‘teste de esperma’. Houve momentos de tensão entre eles. Os dois ficaram preocupados. (RUSHDIE, 2012b, p. 447-448, grifos do autor)

Não será fácil encontrar exemplo mais contundente da confluência entre o literário, o político e o libidinal!

### *Um dia, vai ser eu*

Assim como a imensa maioria dos autores de ficção, Salman Rushdie mantém uma atitude de distanciamento em relação à escrita de biografias. Em linhas gerais, a fonte principal do desconforto com a ideia de deixar de ser criador de personagens para ser objeto de uma biografia se encontra no temor de que seus leitores passem a buscar identificações e correspondências entre a vida dos personagens e a vida de seu criador. Em *Joseph Anton*, Rushdie relata a sugestão feita por um amigo para que ele concedesse autorização para uma biografia no intuito de que “o público conhecesse o homem e não o escândalo”. (RUSHDIE, 2012b, p. 247) Rushdie não se deixou convencer, sob o argumento de não querer ter sua vida pessoal exposta. Além disso, em suas próprias palavras, “se chegasse o momento em que a estória estivesse pronta para ser contada, ele mesmo queria se encarregar disso. *Um dia [...] vai ser eu*”.<sup>[3]</sup> (RUSHDIE, 2012a, p. 247, tradução nossa)

A exigência de ser o autor de sua própria narrativa de vida permite-me direcionar minha aproximação entre Fredric Jameson e Salman Rushdie às considerações finais.

Não é necessário um conhecimento aprofundado do pensamento de Karl Marx para saber que o “eu” é antes uma dificuldade que um suporte para suas teses de filosofia, economia e sociologia. À revelia do próprio Marx, o desafio de lidar com o sujeito individual enfrentado pelos líderes das revoluções socialistas do século XX resultou em lamentáveis autocracias e tornou o pensamento de Marx bastante impopular a partir da segunda metade do século XX. Essa é, sem dúvida, a origem da oposição entre Freud e Marx que Jameson situa bem no centro de seu texto sobre a literatura do Terceiro Mundo. Em meu entendimento,

---

[3] Optei aqui por minha própria tradução mais literal do texto original – “One day [...] it’s going to be me” – por trazer uma semântica mais próxima dos argumentos que defendo no artigo.

o grande mérito do artigo de Jameson é a reprimenda que seu autor lança à comunidade acadêmica de seu próprio país acerca da ignorância deliberada desta em relação à arte situada além das fronteiras de sua própria nação ou de uma meia dúzia de países ditos ocidentais. Jameson se coloca claramente como um discípulo de Goethe no final do século XX e advoga uma prática crítica de literatura mundial muito mais ampla que a do grande mestre alemão.

Apesar disso, há um evidente ponto cego no raciocínio de Jameson, e este se deve a sua própria ignorância de certos pontos cruciais das teorias pós-colonialistas que se encontram por trás de boa parte das obras que ele conclama seus conterrâneos a conhecer. O motor da literatura e do cinema pós-coloniais é justamente o desejo de interromper a autoridade autoconcedida dos colonizadores de narrarem a história dos colonizados. O inesquecível final de *O mundo se despedaça*, de Chinua Achebe, evidencia esse desejo de maneira insuperável. Em *Os versos satânicos*, quando Saladin Chamcha se encontra confinado em um albergue de imigrantes onde cada um se transforma num animal diferente – e ele na própria figura de Belzebu –, um de seus interlocutores afirma o seguinte sobre as autoridades britânicas: “Eles detêm o poder da descrição, e nós sucumbimos às imagens que eles constroem”. [4] (RUSHDIE, 1998, p. 168, tradução nossa)

Quero assim concluir que a escrita ao mesmo tempo pós-colonial e pós-moderna praticada por Salman Rushdie cria sérios obstáculos à fronteira entre o político e o libidinal traçada por Fredric Jameson que, aparentemente, não percebeu que a escrita política proveniente das esferas periféricas do mundo contemporâneo é, em grande medida, uma escrita de si, uma literatura do “eu” que se recusa a passar ao outro a tarefa de narrar sua história.

Não são poucos os críticos que veem nas narrativas de vida e autoficções como um todo um modismo luxuoso ou desconfortável proveniente do mundo francês e anglo-saxão. Talvez isso explique a necessidade sentida por Jameson de separar o eu libidinal do nós político, o que seria coerente com sua condenação da globalização de uma lógica cultural norte-americana alienante e corrosiva das urgências políticas das diversas periferias do planeta. Contudo, é justamente essa interação entre as primeiras pessoas do singular e do plural que permitem

---

[4] “They have the power of description, and we succumb to the pictures they construct.”

a Jameson pleitear o caráter alegórico-nacional para as literaturas terceiro-mundistas.

Outros enxergam na onda de escritos autoficcionais um reflexo de uma contemporaneidade narcisista obcecada em dar proeminência a sua própria narrativa e em obliterar o peso das gerações que a precederam. Não refuto a tese de que somos, hoje, excessivamente apaixonados por nós mesmos. É possível que haja um excesso de “eu” – “I, me, mine”, como cantava Lennon – nos diversos mundos que frequentamos e que se tornam cada vez mais visíveis por meio das novas tecnologias de comunicação e transmissão de dados. Entretanto, o que tentei demonstrar neste trabalho é que o reconhecimento da autoficcionalidade dos textos literários pode nos ajudar a compreender sua inserção social em lugar de criar uma oposição desconfortável entre o subjetivo e o político. E, nesse quesito, as ficções pós-coloniais são as que podem realizar as maiores contribuições à crítica literária de cunho (auto)biográfico.

No desejo de não encerrar meu texto como quem busca estabelecer um nicho de especialidade para sua própria área de interesse, amplo o escopo da discussão e, num âmbito mais geral da produção e da crítica literárias, concluo com uma pergunta. O que seria mais interessante para os dias atuais: tachar de *nombrilistes*, elegante epíteto francês, as gerações atuais ou insistir em que as escritas de si ajudem/ajudam a revigorar a boa e velha política do nós?

## Referências

GENON, A.; GRELL, I. L'internationale des intérieures. *Magazine Littéraire*, Paris, n. 530, p. 50-53, abr. 2013.

JAMESON, F. Third-world literature in the era of multinational capitalism. *Social Text*, Durham, US, n. 15, p. 65-88, autumn 1986.

RUSHDIE, S. *The satanic verses*. Londres: Vintage Books, 1998.

RUSHDIE, S. *Os versos satânicos*. Tradução Misael H. Dursan. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

RUSHDIE, S. *Joseph Anton: a memoir*. Nova York: Random House, 2012a.

RUSHDIE, S. *Joseph Anton: memórias*. Tradução de Donaldson M. Garschagen e José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2012b.



# Controle de informações sociais em ambientes digitais: repercussões na construção de narrativas de si

José Carlos Ribeiro

## Introdução

Diversos fatores associados ao mundo contemporâneo têm influenciado os processos de construção e compreensão do *self* e das narrativas sobre si na atualidade. Desde aqueles que ressaltam o fluxo de fragmentação social que estamos imbuídos, até os que evidenciam a instabilidade da manutenção de laços sociais, percebe-se que todos (ou quase todos) apontam como consequência desse cenário o aparecimento de identidades forjadas em um conjunto fragmentado de intenções e possibilidades circunstanciadas, assentadas em um mundo fluido que exige um esforço de adaptabilidade constante na nossa maneira de viver, enquanto indivíduos, essas experiências. Um desses principais fatores apontados pelos analistas do contemporâneo (CASTELLS, 1999; LEVY, 1999; MAFFESOLI, 1996) é a presença de ambiências sociais que não se encontram necessariamente ancoradas em demarcações territoriais específicas; e, portanto, podendo ser vivenciadas em espaços contextuais alternativos, onde as relações estabelecidas entre “ausentes” apontadas por Giddens (1991) alcançam um nível acentuado de expressão através das interações promovidas em contextos sociais digitais. Ou dito de outra forma, os contatos nesses ambientes são realizados em um grau significativo de “extensão de acessibilidade e distanciamento” das formas simbólicas no espaço (THOMPSON, 1999), uma vez que os sujeitos se apresentam “localmente distantes de qualquer situação dada ou interação face a face”. (GIDDENS, 1991, p. 27)

Como consequência dessa peculiar configuração, temos observado nas duas últimas décadas um crescente número de pesquisas que buscam mapear as particularidades que estariam vinculadas às expressões sociais costumeiramente vivenciadas em ambientes digitais. De maneira geral, tais pesquisas centram suas discussões em dois grandes eixos: 1) no exame das características da representação e percepção de si pelos usuários desses espaços virtuais; e 2) na detecção das dinâmicas interacionais envolvidas nos contatos efetivados pelos participantes. Neste trabalho, centraremos nosso olhar reflexivo em um aspecto geralmente negligenciado nas atuais pesquisas associadas ao primeiro eixo: a prática, possibilitada pelo uso de sistemas e aplicativos digitais, de controle e de resgate de informações sociais de si (e dos outros) que repercutem na construção de narrativas pessoais e de autoapresentações mais gerenciadas, mais monitoradas e, portanto, mais previsíveis que servem de base para a emergência de um *self* influenciado diretamente pela interação social vivida e remodelado constantemente pelas influências sociais observadas nesses ambientes.

## **Autoapresentação e construção de narrativas de si nos ambientes digitais**

A percepção do *self* como um construto emergente da interação social e como resultante de um processo contínuo de formação, ao invés de uma entidade definida e de caráter essencialista, foi proposta inicialmente por psicólogos e sociólogos no final do século XIX. Tendo como referência principal as proposições sustentadas pela corrente do Interacionismo Simbólico, tal perspectiva defende que o *self* surge da interação social e é constantemente recriado ao longo do tempo, sendo portanto, algo de natureza dinâmica e circunstanciada, composto a partir, especialmente, da maneira como os pensamentos e as expectativas das outras pessoas em relação a si são vivenciados pelos indivíduos. Nesse sentido, o *self* vai sendo construído como consequência de como os outros o percebem ou, mais especificamente, como acham que os outros o percebem. Isso, por sua vez, provoca a imperiosa necessidade de um constante monitoramento de expressões sociais trocadas nos contatos, haja vista que a ação de interagir para o indivíduo, efetivamente,

traduzir-se-ia em atuar de acordo com o que os outros esperam dele nas situações sociais específicas. Hogg e Vaughan (2010) afirmam que a interação social depende das pessoas conhecerem quem elas são e quem os outros são; assim, ter conhecimento sobre nossa identidade e nosso *self* possibilitaria a regulação de como interagimos uns com os outros. Higgins (1997), por sua vez, propõe a divisão do sistema regulatório do *self* em dois tipos de acordo com a motivação e as metas almejadas: sistema de promoção e sistema de prevenção, em que o primeiro estaria associado a pessoas que buscam correr riscos para alcançar os objetivos, enquanto o segundo se referiria ao possível esquivamento de situações de falha; ambos, no entanto, sendo gerenciados por estratégias de apresentação, gerenciamento e controle dos comportamentos expressivos perante os interlocutores. Nesse sentido, como as pessoas buscariam dar forma às suas atitudes e aos seus comportamentos nas interações sociais através da circulação de informações que consideram relevantes sobre si, o processo de autoapresentação mostra-se fundamental para a formatação do *self* e para a construção de narrativas pessoais, uma vez que permite e facilita os movimentos de categorização e comparação sociais necessários para o reconhecimento de si e dos outros no estabelecimento do fluxo das relações.

No contexto face a face, importantes aspectos do indivíduo emergem da autoapresentação conduzida nas interações sociais vivenciadas. Através do monitoramento dos discursos sobre si, das atitudes expressas, dos comportamentos manifestados, assim como do controle de pistas que retratam a aparência física, a associação com determinadas pessoas e a posse de objetos indicadores de *status*, podemos gerenciar o tipo de imagem que queremos projetar para os outros. (LEARY, 1995; SCHLENKER, 1980) Em uma perspectiva semelhante, Erving Goffman (1996, 2010) propõe a identificação de dois tipos de autoapresentação exercida nas interações: a estratégica e a expressiva. A primeira envolveria um controle maior sobre o que é apresentado aos outros através de um monitoramento consciente e constante, tendo como referência o fato de que a audiência (formada pelos outros interlocutores e enquadrada em alguma situação social específica) mostra-se sujeita a alterações a qualquer momento; já a segunda envolveria aspectos menos conscientes que promoveriam a geração de pistas informacionais

assentadas nas ações e atitudes habituais do indivíduo que ajudariam na construção de imagens e de referências sobre si.

Um outro aspecto interessante apontado por diversos autores (SEDIKIDES, 1993; JONES; PITTMAN, 1982) a respeito do processo de autoapresentação nos contextos interacionais é a importância dada pelos indivíduos na construção de uma imagem idealizada, recheada de aspectos positivos. De acordo com Schlenker (2003), o reforço da autoestima pode ser considerado como principal fator motivador da autoapresentação, o que levaria o indivíduo a uma busca de garantia de uma autoimagem positiva e socialmente desejada perante os demais.

Mas como esses aspectos se revelam em ambiências digitais? Existem elementos ou propriedades que podem ser destacados como intervenientes na autoapresentação e na construção das narrativas particulares sobre si? Em linhas gerais, podemos destacar duas características que, direta ou indiretamente, interferem no processo de apresentação digital: 1) a modificação das pistas socioidentitárias tradicionais; e 2) a presença de audiências invisíveis e de contextos sobrepostos. A modificação das pistas socioidentitárias tradicionais se dá principalmente pelas ausências da corporalidade visível e da comunicação não verbal. Tais ausências tendem a levar o usuário receptor a aumentar o seu grau de incerteza quanto à veracidade das informações recebidas e, de maneira paralela, a induzir o usuário emissor da informação a gerenciar melhor o conjunto de características que pode ser utilizado no processo de autoapresentação. Ora, se por um lado, os usuários se encontram em ambientes sociais cujas configurações técnicas e operacionais lhes permitem prescindir das referências corporais diretas na efetivação dos contatos, por outro, também se encontram “imersos”, sob uma perspectiva mais ampla, em uma ambiência social permeada por práticas e símbolos culturais que sinalizam e, de certa forma, impõem, uma supervalorização dessas mesmas referências. Nesse sentido, os usuários vivenciam, de forma ambivalente, uma situação dialética marcada pela presença simultânea dos pares ausência-presença, ocultamento-revelação e necessidade-dispensabilidade de indícios representacionais associados à corporalidade e, portanto, de aspectos que precisam ser considerados no gerenciamento da autoapresentação e na construção de narrativas sobre si, derivados dos comportamentos expressivos.

A segunda característica relevante associada à ambiência digital, à presença de audiências invisíveis e de contextos sobrepostos, acentua a necessidade do indivíduo de atentar para as especificidades e coerências das informações sociais circuladas. Em função da presença de incertezas sobre quem efetivamente faz parte da audiência do momento (ou futura), as dificuldades para ajustamento dos discursos sobre si tornam-se mais acentuadas. Em decorrência, uma das perguntas mais frequentes que o indivíduo se faz no processo de autoapresentação nesses ambientes e contextos digitais é: quem são os destinatários das informações sociais produzidas por mim? Nesse processo, costuma-se haver o controle inicial da publicação, mas não sobre a disseminação posterior; ou seja, não se tem certeza sobre com quem a informação está sendo compartilhada ou quando será observada ou replicada. Some-se a isso, o fato dos contextos, em especial aqueles derivados dos ambientes dos *sites* de redes sociais, serem habitualmente sobrepostos (ou colapsados, na acepção de Boyd, 2011), o que implica na imprecisão dos limites espaciais e temporais, dificultando as práticas de categorização e de definição das diversas situações sociais; práticas que são fundamentais na escolha das estratégias de autoapresentação pertinentes para os contextos específicos.

Ao considerarmos as duas características apontadas acima e o entendimento de que o comportamento social realiza-se no contexto real ou imaginário das audiências cuja existência e reações (reais ou antecipadas) influenciam o indivíduo em seus pensamentos, sentimentos e condutas (SCHLENKER, 2003), podemos certamente afirmar que as ambiências digitais propiciam situações particulares de autorregulação, a qual se dá através da capacidade do indivíduo de se colocar no lugar do outro, antecipar suas reações ou possíveis ações, através da utilização de sistemas e aplicativos automatizados que permitem o registro e recuperação de informações sociais produzidas e circuladas nesses ambientes,<sup>[1]</sup> possibilitando a (re)construção de discursos, memórias, experiências e narrativas pessoais mais próximas de imagens idealizadas, favorecendo o incremento de avaliações positivas por partes das outras pessoas e de si mesmo. (RIBEIRO; SILVA, 2013)

---

[1] Exemplos recentes desses aplicativos foram o Timekiwi (<http://timekiwi.com/>) e o Memolane (<http://memolane.com/site/>).

## Controle e resgate de informações sociais

As autoapresentações se mostram mais efetivas quando as pessoas estão motivadas em causar uma boa impressão nas audiências e quando estão confiantes de que podem fazê-lo. O grau de variação dessas motivações influencia diretamente na efetividade da autoapresentação. (LEARY, 2001) Mas, podemos acrescentar, elas se tornam ainda mais marcantes quando são utilizados sistemas e aplicativos que facilitam o processo de escolha dos atributos e marcadores simbólicos que servem como referências para a composição da imagem pessoal nos ambientes digitais.

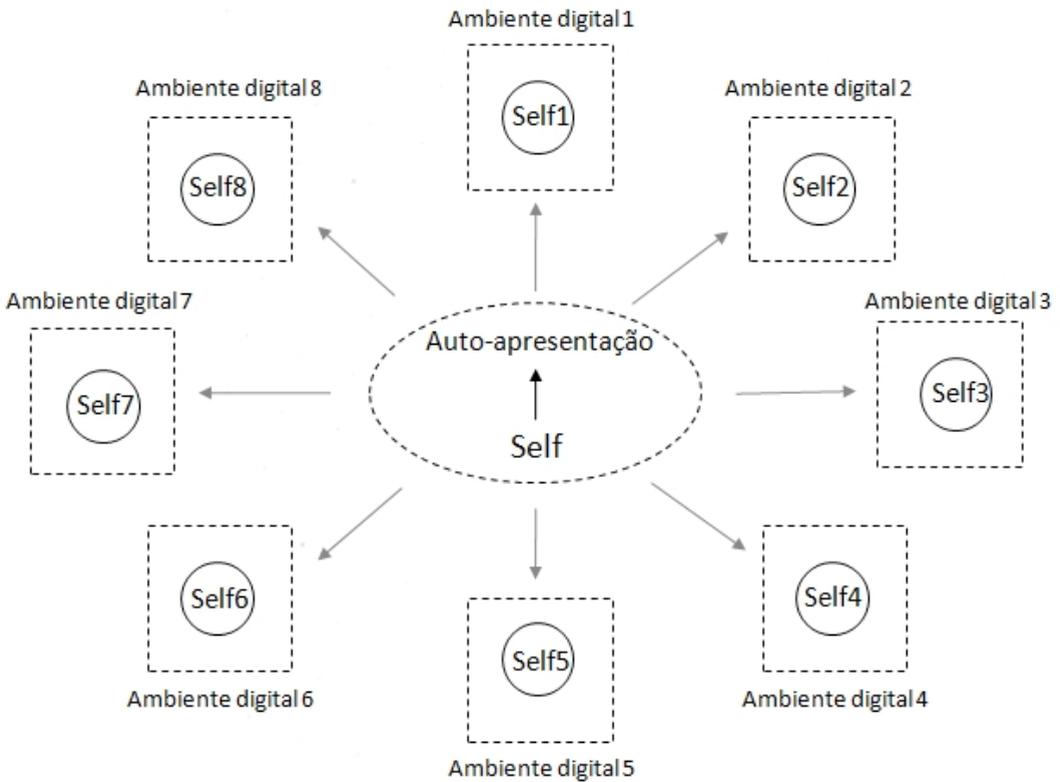
Conforme apontam algumas pesquisas, as pessoas de fato utilizam os ambientes digitais (em particular, os *sites* de redes sociais) para obter informações sociais sobre os seus interlocutores que comporão a sua audiência – real, imaginada ou invisível. (BOYD, 2011; WESTERMAN et al., 2008) Em situações em que um indivíduo não tem certeza sobre o outro, as tentativas individuais de busca de informações relacionadas a esse contexto específico existirão para reduzir a ambiguidade sobre a situação social vivenciada. (BERGER; CALABRESE, 1975) Assim, de um lado, há a presença de interlocutores ávidos para obter informações sociais visando diminuir o grau de incertezas geralmente presentes nesses ambientes; e, de outro, há o gradativo desenvolvimento de sistemas que possibilitam que o controle, do que se quer mostrar e do que se quer ocultar no processo interacional, para que possa ser exercido com maior precisão, seletividade e maleabilidade. (RIBEIRO; SILVA, 2013)

Nesse sentido, três aspectos se destacam: a consequente reflexão, por parte dos indivíduos, sobre os elementos e comportamentos expressivos que compõem a imagem de si mesmo, a quase obrigatoriedade de se perceber como agente ativo na construção de narrativas particulares a respeito de si e a constatação das influências das prescrições técnicas dos sistemas utilizados no ambiente contextual. Seja pelo esforço consciente para dissimular algumas características pessoais e ressaltar outras, seja pela dificuldade, normalmente observada, de manutenção da imagem criada por um longo período de tempo, o que se observa é que o indivíduo/usuário se percebe envolvido em um particular processo de filtragem, o qual ocorre perante um emaranhado de caminhos possíveis e um ampliado leque de opções disponibilizados e promovidos,

de forma peculiar, pela retirada (ou atenuação) das tradicionais pistas socioidentitárias e pelo incremento do controle de aspectos que visam superestimar seus pontos favoráveis ou, pelo menos, aqueles que são compreendidos pelos indivíduos como tais.

É sabido que não existe constância nem linearidade no estabelecimento de uma imagem particular do *self* já que inúmeros são os fatores que modificam a autoapresentação para que se torne apropriada de acordo com o contexto. (SCHLENKER, 2003) Conforme apontado em outro trabalho (RIBEIRO, 2003), o processo de gerenciamento de aparências e da autoapresentação nos ambientes digitais não segue apenas a expressão das motivações e estratégias particulares do usuário; ele também é sensível à influência situacional, propiciada tanto pela troca de expectativas sociais decorrentes do contato e da dinâmica interacional estabelecida quanto pelas particularidades (limitações e potencialidades) específicas do ambiente em que os interlocutores estão inseridos. Ou seja, as autoapresentações (e as informações sociais respectivas) são trabalhadas para serem expressas em ambientes digitais específicos, respeitando as prescrições técnicas particulares dos diversos espaços sociais (Figura 1).

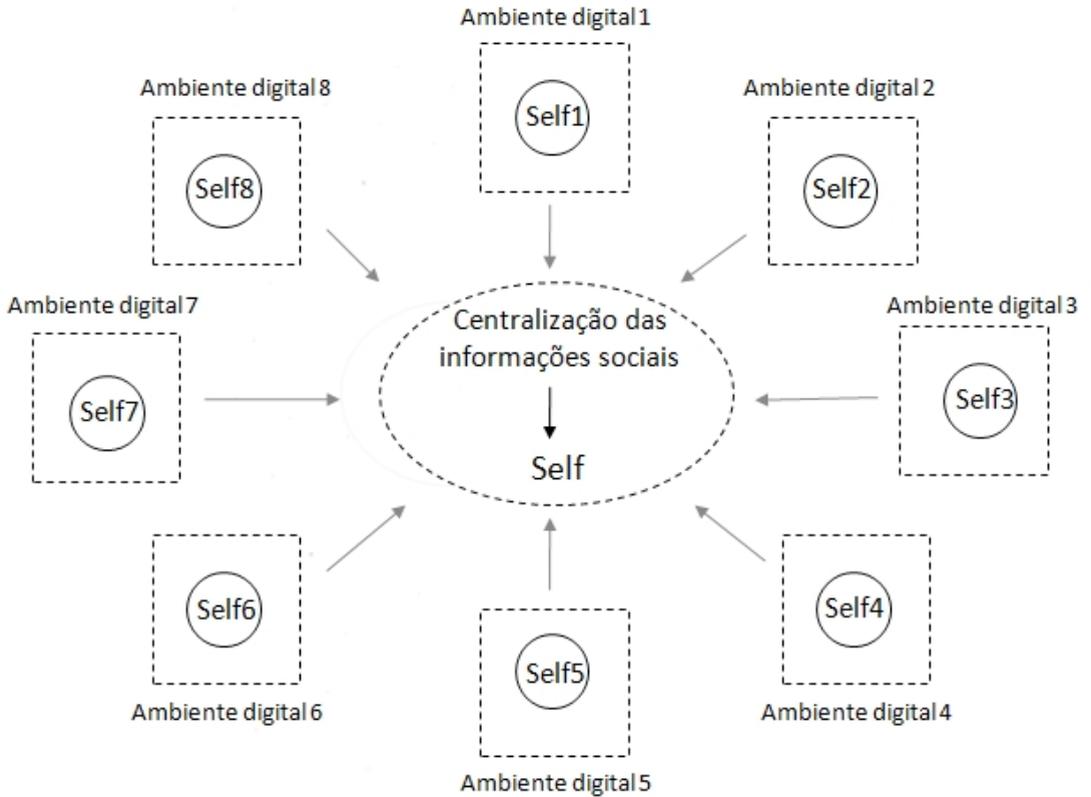
Figura 1 – Autoapresentação e circulação de informações sociais em ambientes digitais diversos



Fonte: Elaboração própria.

No entanto, pela existência e utilização recente de sistemas e aplicativos que permitem a recuperação de informações sociais circuladas nos diversos ambientes, notamos que os indivíduos/usuários estão se tornando cada vez mais atentos em relação à necessidade de se ter coerência e consistência nas informações divulgadas sobre si. Através desses aplicativos, as informações e registros, antes dispersos em inúmeros contextos e plataformas digitais e perdidos ao longo da linha do tempo, passaram a ser vistas de forma agregada, organizada e, sobretudo, centralizada (Figura 2).

Figura 2 – Resgate e centralização de informações sociais dispersas em ambientes digitais diversos



Fonte: Elaboração própria.

Conforme já observado, a prática de autoapresentação e a consequente construção de narrativas sobre si passam pela criação de características adequadas à imagem escolhida, geralmente com conotações positivas. Nesse processo, costuma haver a requisição, por parte do indivíduo, de que seja concedido um crédito inicial de confiança em relação à veracidade das informações sociais transmitidas e emitidas por ele e, conseqüentemente, que seja valorizado ou tratado de acordo com as expectativas agrupadas em torno daquela imagem construída. A esse respeito, Goffman (1996, p. 25) afirma:

Quando um indivíduo desempenha um papel, implicitamente solicita de seus observadores que levem a sério a impressão sustentada perante eles. Pede-lhes para acreditarem que o personagem que vêem no momento possui

os atributos que aparenta possuir, que o papel que representa terá as consequências implicitamente pretendidas por ele e que, de um modo geral, as coisas são o que parecem ser.

Embora na prática social verificada nesses ambientes digitais haja uma tendência para que os interlocutores concedam esse crédito solicitado pelo indivíduo, o que se observa, de forma destacada, é uma preocupação maior do indivíduo/usuário no sentido de que as informações sociais emitidas, habitualmente diluídas em diversos ambientes digitais (mas passíveis de serem resgatadas), possam ser gerenciadas visando à formatação de uma imagem geral coerente e próxima dos referenciais idealizados e desejados.

## Considerações finais

A autoapresentação digital e a consequente construção de narrativas sobre si são atividades moduladas pela combinação da personalidade do indivíduo, pela situação social definida para o momento, pelos fatores e expectativas da audiência e pelas especificidades e prescrições técnicas dos ambientes. (RIBEIRO; SILVA, 2013; SCHLENKER, 2003) Portanto, estão sujeitas a inúmeros fatores intervenientes na sua construção, gerenciamento e manutenção.

Com o incremento do uso de sistemas e aplicativos, o controle da emissão das informações sociais relacionadas a si e a possibilidade de resgate das informações sociais feito pelos outros parecem estar promovendo alterações significativas no formato das autoapresentações, uma vez que tais informações efetivadas através dos discursos sobre si, das atitudes expressas, dos comportamentos manifestados, dos relatos dos atributos físicos, da associação com pessoas e da posse de objetos indicadores de *status*, passaram a ser passíveis de serem checadas, confrontadas com informações registradas no passado e em ambientes diferentes. Essa configuração parece exigir cada vez mais do indivíduo/usuário uma destreza peculiar que o capacite a construir, explorar e cultivar uma imagem pessoal positiva que almeje também uma coerência entre as manifestações expressas e dispersas nos diversos ambientes. Diante disso, pensamos que tais manifestações, derivadas desses processos e práticas de controle dessas informações, reforçam a

constituição de narrativas pessoais mais próximas de imagens idealizadas, construídas de forma intencional e mais consciente de seus efeitos.

## Referências

- BERGER, C. R.; CALABRESE, R. J. Some explorations in initial interaction and beyond: toward a developmental theory of interpersonal communication. *Human Communication Theory*, Englewood, v. 1, n. 2, p. 99-112, dec. 1975.
- BOYD, D. Social Network Sites as networked publics: affordances, dynamics, and implications. In: PAPACHARISSI, Z. (Ed.). *A networked self: identity, community and culture on Social Network Sites*. London: Routledge, 2011.
- CASTELLS, M. *A sociedade em rede*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- GIDDENS, A. *As consequências da modernidade*. São Paulo: Ed. UNESP, 1991.
- GOFFMAN, E. *Comportamento em lugares públicos*. Petrópolis: Vozes, 2010.
- GOFFMAN, E. *As representações do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 1996.
- HIGGINS, E. T. Beyond pleasure and pain. *American Psychologist*. Washington, v. 52, n. 12, p. 1280-1300, dec. 1997.
- HOGG, M.; VAUGHAN, G. *Essentials of social psychology*. London: Pearson Education, 2010.
- JONES, E.; PITTMAN, T. Toward a general theory of strategic self-presentation. In: SULLS, J. (Ed.). *Psychological perspectives of self*. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, 1982. p. 231-263.
- LEARY, M. R. *Self-presentation: impression management and interpersonal behavior*. Boulder, Colo.: Westview Press, 1995.
- LEARY, M. R. The self we know and the self we show: self-esteem, self presentation, and the maintenance of interpersonal relationships. In: FLETCHER, G.; CLARK, M. (Ed.). *Blackwell handbook of social psychology: interpersonal process*. Oxford: Blackwell Publishers Ltd., 2001.
- LÉVY, P. *Cibercultura*. São Paulo: Ed. 34, 1999.
- MAFFESOLI, M. *No fundo das aparências*. Petrópolis: Vozes, 1996.
- RIBEIRO, J. C. *Um olhar sobre a sociabilidade no ciberespaço: aspectos sócio-comunicativos dos contatos interpessoais efetivados em uma plataforma interacional on-line*. 2003. 314 f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2003.

RIBEIRO, J. C.; SILVA, T. Self, self-presentation, and the use of social applications in digital environments. In: LUPPICINI, R. *Handbook of research of technoself: identity in a technological society*. Pennsylvania, US: IGI Global, 2013.

SCHLENKER, B. *Impression management: the self-concept, social identity, and interpersonal relations*. Monterey, CA: Brooks; Cole, 1980.

SCHLENKER, B. Self-Presentation. In: LEARY, M.; TANGNEY, J. *Handbook of self and identity*. New York: The Guilford Press, 2003.

SEDIKIDES, C. Assessment, enhancement, and verification determinants of the self evaluation process. *Journal of Personality and Social Psychology*, Washington, US, v. 65, n. 2, p. 317-338, aug, 1993.

THOMPSON, J. B. *Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa*. Petrópolis: Vozes, 1999.

WESTERMAN, D. et al. How do people really seek information about others? Information seeking across Internet and traditional communication channels. *Journal of Computer-Mediated Communication*. Los Angeles, v. 13, n. 3, p. 751-767, apr. 2008.

# O autorretrato como espetáculo e controle na arte contemporânea

Leandro Pimentel

No ambiente artístico contemporâneo, os autorretratos se afastaram da busca pela representação ou do exercício formal que caracterizaram a produção clássica e moderna. Ao lado do descentramento das identidades, as práticas artísticas a partir dos anos 1960 passam a dar mais ênfase ao processo em detrimento do objeto artístico, colocando em evidência outros elementos que, até então, não apareciam na apresentação dos trabalhos. A explicitação de outras etapas da produção desloca o próprio artista do papel central na criação da obra. Nesse mesmo período, o próprio autor é colocado em questão, seja em textos teóricos – como o de Roland Barthes, “A morte do autor”, ou de Michel Foucault, “O que é um autor?” – seja em diversas obras em que é questionada a atribuição da autoria a uma origem personificada. Nesse contexto, alguns artistas investem na produção de trabalhos em que se joga com a instabilidade identitária, estendendo, muitas vezes, os limites entre a realidade e a ficção. Em alguns casos, essa instabilidade se manifesta através do uso de registros vernaculares, como fotografias de família, cartas e outros objetos. Tais elementos são utilizados como documentos que carregam a marca da presença do artista para além do território da arte. Na recombinação desses vestígios da sua vida, na articulação com outros textos ou imagens e na construção de novas imagens, o artista evidencia a incompletude e a fragmentação da sua própria identidade e a impossibilidade de aprendê-la. De um modo mais geral, pode-se perceber em diversas dessas práticas o investimento

no atrito entre a precariedade da possibilidade de representação de si e a presença instável do próprio corpo em um mundo mutante.

Em 2004, ao longo da pesquisa que deu origem à dissertação *O Autorretrato como espetáculo e controle na contemporaneidade*,<sup>[1]</sup> entre os diversos trabalhos identificados como modalidades de autorretrato produzidos na segunda metade do século XX, foi possível distinguir de modo diferenciado a manifestação de acontecimentos sociais, determinações institucionais, histórias familiares e outras forças que agiam na constituição da identidade do artista. Uma identidade como qualquer outra e, nesse sentido, dinâmica e mutante. Uma dimensão de mobilidade que se explicita no próprio gesto de se autorretratar e na condição autoral do artista, de quem se demanda tanto um estilo particular como também uma propensão para a criação do novo. Diante dos inúmeros problemas particulares que a produção de autorretratos contemporâneos suscitam, como via para pensar essa produção foram destacadas duas dimensões em que a imagem do sujeito se manifesta desde a aparição da fotografia no século XIX: o espetáculo e o controle. Ambas como parte de uma mesma dinâmica de ação no espaço público e privado. Exibindo uma imagem de si ou sofrendo com a presença de um olhar coercitivo que se manifesta através da imposição do retrato de identificação, o sujeito contemporâneo se produz no limiar entre essas modalidades de visibilidade. Pode-se cogitar uma continuidade entre esses modos de subjetivação que se manifestaram nas relações com as práticas fotográficas desde o século XIX nos retratos dos estúdios e das instituições de segurança, e a sua reconfiguração pelas novas tecnologias, como o Facebook e as câmeras de vigilância, por exemplo. Nessas polaridades se articula um movimento entre o que se quer mostrar e o que se esconde, entre o que é visível e aquilo que ainda permanece em um local de opacidade. Limites onde se apresenta a possibilidade de construção de si: lugar onde o próprio artista se apresenta, se fragmenta e se reconstrói.

Entre alguns artistas contemporâneos que lançaram mão da fotografia para construir seus autorretratos, há, em diferentes casos, a reincidência da procura por um gesto de figuração que passa tangenciando os extremos da estabilidade identitária ou das transgressões libertárias.

---

[1] Dissertação apresentada no curso de comunicação social da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em 2005.

Mais do que representar, há a construção de uma vida que se constitui e se performa no próprio trabalho. Para delimitar o estudo, por ora foram destacados dois artistas brasileiros e dois estrangeiros em cujos trabalhos pode ser observada de modo mais explícito questões a respeito da dimensão do espetáculo ou do controle na tentativa de compor uma imagem de si. Com ênfase no espetáculo, destaquei os autorretratos de Andy Warhol e Vik Muniz que, em diferentes contextos, souberam articular questões a respeito do mercado de arte, do culto ao artista e das táticas de apropriação e reconfiguração de objetos e vidas banais. Sob a dimensão do controle, os autorretratos de Rosângela Rennó e de Christian Boltanski servem como meios de se pensar os usos sociais das imagens técnicas como importante elemento de conformação da vida pessoal e coletiva, sobretudo através dos registros oficiais e dos álbuns de família, que instituem uma marca na história e no corpo do sujeito representado. Muitos outros artistas poderiam ser citados como exemplo, porém Warhol, Boltanski, Rennó e Muniz foram escolhidos, objetivamente, por suas obras terem importância relevante no contexto da crítica e da história da arte.

O uso do termo “espetáculo” para designar uma tendência comum em uma série de autorretratos faz referência ao trabalho de Guy Debord.<sup>[2]</sup> Convém destacar que a apropriação deve-se tanto ao reconhecimento da importância do texto de Debord para uma reflexão sobre o desenvolvimento do capitalismo e da indústria cultural nos anos 1960, como busca chamar a atenção para um pensamento alternativo à crítica que o livro faz do contexto sociopolítico da época e do catastrófico período que ainda estava por vir. Longe de assumir uma adesão ou um conformismo com as novas formas com que o capitalismo foi se reinventando, o destaque no espetacular tem a intenção de pensar imagens e textos como formas de linguagem e de afeto. Desse modo, imagens e textos existem como uma presença em conexão com os acontecimentos de cada contexto, e não como uma representação mais ou menos distorcida da realidade. A escolha por pensar os autorretratos

---

[2] O livro *A sociedade do espetáculo* foi publicado em 1967, em Paris, e se tornou mais conhecido após as manifestações de 1968, se tornando uma importante referência para pensar a cultura consumista que foi se desenvolvendo com mais vigor após a Segunda Guerra Mundial. Apresentado explicitamente como uma crítica ao que ficou conhecido como um modo de espetacularização das formas de vida, Debord traça um panorama global relativamente catastrófico e uma necessidade de resistência a esse processo.

contemporâneos se dá justamente em virtude da problematização dos limites entre o seu duplo caráter documental e ficcional, ou representativo e apresentativo, virtual e atual. Enfim, borra-se a fronteira entre o espetacular e o não espetacular.

O uso da palavra “controle” para enfatizar uma outra dimensão dos autorretratos contemporâneos foi influenciado pelo modo com que Gilles Deleuze propôs um movimento de passagem de uma sociedade de vigilância para uma sociedade de controle. A partir do paradigma do confinamento, que Michel Foucault evidenciou através da figura do panóptico, é possível vislumbrar ao longo do século XX a afirmação de outras modalidades com que o poder passa a gerir a população, levando a uma revisão do modelo de sociedade disciplinar, onde o assujeitamento se daria por uma espécie de molde, para uma sociedade de controle, que funciona por modulação, “como moldagem auto deformante que mudasse continuamente, a cada instante, ou como peneira que suas malhas mudassem de um ponto ao outro”. (DELEUZE, 1992, p. 221)

O destaque na dimensão espetacular dos autorretratos de Andy Warhol que, entre outras estratégias, investe em uma aparência andrógina de si, tem por objetivo enfatizar a construção de uma máscara que, de forma objetiva, aponta para as seguintes peculiaridades: o uso de um nome artístico diferente do seu e uma imagem pública que foge do padrão de normalidade. Mais do que apresentar um personagem, Warhol estava disposto a assumir uma função maquínica, escondendo o que de humanidade existiria em sua imagem. Ao tratar a si próprio e aos trabalhos que produzia como objetos de consumo, o artista se coloca em uma posição ambígua onde está tanto a imagem do *popstar* quanto a do operário e, ainda, a da máquina. A obra de Warhol mostra a existência de um autor transformado em máquina, questionando a presença de uma subjetividade autoral na obra e o modo com que a imagem do autor e a assinatura é investida pelas instituições.

Nos anos 1960, quando a televisão iniciava seu império, já era visível o potencial da indústria cultural na produção de imagens-fetice, transformando pessoas em personagens através do cinema e da fotografia. Os retratos de Warhol podem ser chamados de representações, porém não do sujeito que retratam, mas de imagens fetice. Warhol fez de si próprio uma imagem-fetice, um ser mítico, fundador de uma nova forma de produção artística, um holograma cuja presença virtual

as pessoas não conseguiam atravessar para chegar ao ser de carne e osso.

A opção pioneira de Warhol pela Polaroid reforça a sua vontade de construir uma fotografia onde o referente se separasse da imagem, uma superfície autônoma, menos realista. O formato não reproduzível da Polaroid, a falta de meio-tons nas cores e o seu caráter de revelação instantânea fazem dela uma técnica que subverte os padrões da fotografia convencional, abrindo a necessidade de uma nova poética por parte do artista e uma nova postura do fotografado que pode ver a sua imagem logo após ter sido feita e que, no caso do autorretrato, trata-se do próprio artista. De um modo mais geral, Warhol quis fazer de si próprio um trabalho de arte em processo (que não deixa de ser também um projeto de vida) e, em certa medida, pode-se cogitar que o autorretrato atravessa toda a sua obra no modo performático com que construiu sua imagem confundindo a sua vida privada e a pública, o homem e o artista.

Um processo semelhante de construção identitária ocorre com Vik Muniz. Com vários autorretratos e uma considerável influência de Warhol, o artista compara as suas fotografias a pequenas peças de teatro em que um mau ator interpreta uma personagem. O espectador se desprende da representação, permitindo que a dinâmica do ilusionismo se torne transparente e compreensível. Os maus atores de Muniz são a terra, o chocolate, o fio de linha ou qualquer outro material que ele usa na confecção de suas imagens para depois fotografar. O uso e a visibilidade desses materiais levam o espectador a perceber como ocorre a construção da imagem, revelando o segredo da sua aparência. Muniz as constrói e, depois de fotografá-las, as desfaz. A percepção desses elementos que a integram dão-lhe um outro valor. A representação é subvertida pela ação do artista e a maleabilidade dos materiais utilizados, assim como pela simbologia que eles carregam.

A expressão de tristeza no autorretrato *Eu estou muito triste para te contar*, a partir de Bas Van Ader, choca-se com os pequenos brinquedos que constituem as áreas escuras da imagem em alto-contraste. Ao associar o conteúdo da imagem às propriedades formais e simbólicas dos processos e materiais usados na sua produção, Muniz cria uma estranheza e um encanto que nos permite enxergá-la outra vez por outro viés. Em geral, os autorretratos de Muniz, feitos em diversos materiais, mostram a flexibilidade das identidades e a sua espetacularização na

atualidade, seja na mídia, seja nas redes sociais. Eles tanto podem ser de terra ou de sangue falso quanto de palavras. Versões da mesma fotografia – na qual Muniz mira diretamente para o espectador com um ar sereno, uma expressão quase neutra – ganham significados diversos a partir da matéria com a qual é construída. Há a imagem matriz que permanece, a fotografia de Muniz olhando diretamente para a câmera e a sua manifestação sob a forma de terra, do sangue falso ou das frases em inglês com letras pretas em fundo amarelo. A indicação no título de que se trata de um autorretrato é o que abre o sentido. Há uma ideia do personagem “Vik Muniz” que permanece nessas imagens independentemente do material em que são construídas. Há algo que permanece e algo que se transmuta.

Em *Autorretrato*, a partir de Rembrandt (2001), Muniz se apropria de uma autorrepresentação realizada pelo artista holandês (1606-1669) em sua juventude, um dos inúmeros autorretratos realizados ao longo de sua vida. Nesse caso, além do jogo ilusionista que se dá na variação da distância e da atenção do espectador em relação à imagem composta com calda de chocolate, ocorre uma transposição da identidade do mestre para si. O autorretrato, nesse caso, é pura contingência. Não há uma correspondência direta entre a imagem e o representado, a não ser pela convenção do título e de traços de semelhança entre as duas fisionomias. Esse vínculo se dá arbitrariamente a partir da vontade do artista em nomear a obra como um autorretrato. A escolha em assumir uma identidade encontra na sua materialidade, a calda de chocolate e a fotografia, uma forma fluida que parece prestes a se desfazer. Essa identidade, que Muniz assume como sua, aparece como um desejo que se realiza momentaneamente na brincadeira do desenho de chocolate. O semblante sisudo de Rembrandt-Muniz contrasta com a simbologia do chocolate, relacionada à infância e ao desejo, reforçando o sentido da representação como um jogo.

Ao pensar a dimensão do controle nos autorretratos contemporâneos e o modo como os artistas indagam as determinações identitárias que se exerceram através da fotografia, é fundamental citar os trabalhos de Christian Boltanski, um dos pioneiros no uso de imagens de arquivos e profícuo construtor de autorretratos. Boltanski representa a vida como uma série de sucessivas mortes, um permanente lamento pelo “eu”, pela criança que se deixou de ser ou pela pessoa que não se é.

Uma significativa parte de seu trabalho, ao menos os mais antigos, até 1975, consiste na história de sua vida. Em sua busca autorreferencial, a tentativa de reconstituição dos eventos que se deram no passado ou as fotografias correspondentes a tal realidade histórica fornecem pistas em parte ou inteiramente falsas, o que, para ele, não tem nenhuma diferença. Boltanski reconstrói os eventos de sua infância absolutamente ordinária, mais ou menos idêntica à experiência de qualquer outra criança na Europa após a Segunda Guerra. Nessa tentativa de representação de histórias individuais, apresenta-se um paradoxo que se circunscreve na impossibilidade de se resgatar algo de particular que já se tornou passado, tornando-se parte de uma experiência coletiva. Simultaneamente, há o desejo de salvar o indivíduo e reconciliá-lo com a vida. Se por um lado, há uma memória particular, que ele chama de pequena memória, inerente a cada indivíduo e fluida, feita de mortes e nascimentos sucessivos, ocorre, por outro lado, uma tendência à preservação e ao controle das individualidades através de padrões referenciais. Nessa tentativa de mover-se contra o tempo, provoca-se a morte do sujeito, sua objetivação. Segundo o artista, “ao tentar preservar uma coisa acabamos por matá-la”.

As coleções surgiram no trabalho de Boltanski no início da década de 1970, a partir da observação do processo de neurose – uma obsessão pela identificação detalhada com etiquetas de classificação e por uma arrumação ordenada – comum a todo colecionador ansioso por parar o tempo e enfrentar o esquecimento. Em 1970, ele desenvolveu a série *Reference Vitrines*, onde expõe todos os elementos de seus três anos anteriores de trabalho (pequenas esculturas, cartas, páginas arrancadas de catálogos, fotocópias, entre outros) em vitrines como as dos museus. Uma espécie de primeiro testamento de sua vida como artista, o que para alguém com somente três anos de carreira soava bastante irônico.

Na sua obra *Dez retratos fotográficos de Christian Boltanski, 1946-1964* (1972), nove das fotografias são literalmente falsas (ou seja, ele mesmo só aparece em uma das fotografias) e levam o espectador a questionar a importância da veracidade para a leitura da imagem. As imagens dos álbuns de família de Boltanski, feitas pelos seus pais em sua infância e adolescência, parecem querer registrar as diversas fazes da vida de Christian. Porém, agora ele não consegue se reconhecer na imagem, nem recordar aqueles momentos vividos. Tudo aquilo parecia uma

outra história, assim como aquele rapaz parecia um outro que não ele. Da mesma forma, para o artista, a confusão entre a identidade social e a identidade para si se estende ao limite de se poder afirmar a inexistência de uma identidade individual. A indecisão geral em seus trabalhos entre o que é jogo e o que é verdade se atravessam, terminando por redobrar a indecisão quanto à localização do “eu” no mundo. (SEMIN, 1988, p. 63)

Rosângela Rennó, assim como Boltanski, usa imagens da cultura de massa e de arquivos pessoais, pondo em dúvida a capacidade da imagem em funcionar como acesso ao real, como auxílio ou substituto da memória, como documento de identidade; enfim, põe em questão seu uso disseminado socialmente. Ao apropriar-se de fotografias descartadas e inseri-las em outro circuito, Rennó pensa a impossibilidade de uma identidade fora do fluxo do tempo. Essas imagens, encontradas sem qualquer referência, sem legendas que as identifiquem,

resultam apenas em traços opacos e sem sentido de singularidades perdidas, que atestam não só a imperfeição da fotografia como documento de revelação de uma realidade, como também a impossibilidade de uma memória verdadeira. (MACHADO, 2001, p. 136)

Em *Private Collection* (1995), um objeto na forma de um paralelepípedo feito de 2.000 fotografias da artista e de seus familiares presas por um cabo de aço, em que a ausência da visão da superfície da imagem enfatiza sua importância mais como elemento de um sistema do que como uma imagem significativa. As fotografias familiares trazem lembranças e afetividades que não estão presentes na imagem em si. No caso de *Private Collection*, a intimidade interdita ao público é o que faz o discurso.

*Mulheres Iluminadas* (1988), da série “Pequena ecologia da fotografia”, foi feito a partir de uma fotografia de Rosângela quando criança, com a sua irmã, em um passeio à praia de Copacabana; ou seja, uma imagem construída como parte do rito social do álbum de família na lembrança de uma viagem turística. A família e o turismo tornaram-se a grande fonte popular de fotografias na sociedade de massa. Os princípios formais desse tipo de fotografia visam uma imagem razoavelmente nítida, com a possibilidade de identificação das figuras que ali estão, geralmente em primeiro plano, e da paisagem visitada. Em *Mulheres*

*iluminadas* ocorre o contrário, os traços fisionômicos das personagens em primeiro plano tornam-se ilegíveis, resultado de um processo químico que acentuou o contraste da imagem e transformou o suposto principal ponto de interesse da mensagem em uma massa escura. Esse processo de manipulação em laboratório, assim como os furos da borda da película, na parte inferior do quadro, potencializam a arbitrariedade do signo em detrimento de uma perspectiva do registro como lembrança de um tempo e de um lugar. Ocorre o apagamento da imagem e a perda de sentido mnemônico da foto.

De um modo geral, o trabalho de Rennó evoca um tipo de sujeito que cresceu após a popularização da fotografia. Alguém que, ao tentar retornar ao passado e reconstruir sua história pessoal, encontrasse, sobretudo, imagens pontuais de eventos sociais resguardados pelo rito da fotografia. O homem moderno e contemporâneo, ao se aproximar da impossibilidade de se pensar diante da generalidade humana, com dificuldades de se integrar harmonicamente ao coletivo funcional da sociedade ou ao indivíduo unificado, encontra na fotografia do álbum de família um importante refúgio. Buscando reconstruir o passado, o sujeito tem somente a possibilidade de perceber palimpsestos fotográficos de si mesmo. (HERKENHOFF, 1998, p. 127) O que resta da viagem de férias ao Rio de Janeiro no ano de 1968 na lembrança de Rennó, não se compara à força simbólica da foto. Os resquícios da memória orgânica são sobrepostos por essa foto que, mais do que definir singularidades, assemelha-se a outras tantas fotos feitas no mesmo dia naquela mesma praia. Portanto, a fotografia não é o termo que designa as singularidades do vivido. Na lógica do retrato de família, a fotografia é o laço afetivo que atravessará o tempo. Para Rennó, ela é o esquecimento. A foto atua como fetiche, agindo em um vácuo existente justamente no lugar onde o sujeito se constitui. Os retratos de álbuns de família constroem tipos sociais que se sobrepõem ao real vivido, relegando uma dimensão do pensamento ao terreno do esquecimento, da desapareição. As imagens se configuram como uma memória, um registro do acontecido, mas que, na realidade, se sobrepõe como um símbolo do esquecimento de outras valiosas dimensões do vivido. Em *Mulheres iluminadas*, a artista constrói uma imagem melancólica de si própria, um discurso que atua no presente com uma nostalgia do que se foi um dia.

Em *Espelho diário* (2003), videoinstalação composto de duas telas em ângulo de 90 graus, a própria artista aparece narrando textos baseados em matérias de jornais sobre fatos acontecidos com mulheres com o nome “Rosângela”, reescrito sob a forma de diário por uma escritora que introduz elementos ficcionais. Construído para parecer o diário de uma personagem impossível, o vídeo traz questões ligadas ao universo feminino. Há nesse exemplo a mistura de duas esferas, o envolvimento do pessoal e do social, do particular e do coletivo. Em uma época na qual muitas obras têm aspectos autorreferenciais, principalmente através do vídeo, Rennó ironiza com uma obra autorreferencial que não é autorreferencial. Na verdade, ela mostra suas homônimas, que nunca são realmente ela, embora interpretadas por ela.

*Espelho diário* apresenta a questão da perda das ancoragens da identidade na contemporaneidade. Entre as diversas Rosângelas, cada uma delas possui uma identidade unificada na medida em que possui nome, sobrenome e uma história de vida particular. Entretanto, por mais realista que possa parecer, essa identidade aparentemente unificada apresenta-se como uma recusa do real, servindo como uma defesa para uma impotência do sujeito em compreender o mundo e a si próprio sem os mecanismos da linguagem, sem as generalizações. Essas narrativas, relativas às diversas Rosângelas, remetem tanto à experiência coletiva quanto à intimidade. A artista coloca-se em diversos papéis questionando qual Rosângela ela é: a de uma identidade fixa ou a da pura contingência?

O retrato fotográfico, não somente o das fichas policiais, no qual aparece como evidência de uma identidade antissocial, ou dos documentos de identidade, mas também as fotografias de família e os ícones produzidos pela indústria cultural, colocam-nos diante de uma concepção de corpo próximo do questionamento proposto por Michel Foucault ao pensar as técnicas disciplinares.

Técnicas sempre minuciosas, muitas vezes íntimas, mas que têm sua importância: porque definem uma certa forma de investimento político e detalhado do corpo, uma nova ‘microfísica’ do poder; e que não cessaram, desde o século XVII, de ganhar campos cada vez mais vastos, como se tendessem a cobrir o corpo social inteiro. (FOUCAULT, 1987, p. 120)

O espetáculo se renova através das novas tecnologias, aumentando consideravelmente a quantidade de imagens em circulação. O surgimento do suporte digital e das imagens de síntese gerou a redefinição das relações analógicas conforme as técnicas modernas de construção de imagens, como o cinema e a fotografia, influenciando na quebra dos limites entre o natural e o artificial. A imagem do poder se dissolve e se torna ainda mais indefinida, penetrando em todas as instâncias da sociedade. O Estado forte definindo as regras de convívio é substituído pelo Estado neoliberal, descentralizando o poder. O controle sobre o indivíduo acentua-se a partir do aprimoramento das técnicas de identificação e de armazenagem de dados. O poder é algo indiscernível, que induz o vigiado a um estado consciente e permanente de visibilidade, assegurando o funcionamento do poder coercitivo. Enfim, para responder a pergunta sobre quem ele é, o homem contemporâneo constrói uma imagem de si que implica em uma tensão entre o controle exercido pelo poder e o espetáculo, e entre o que sofre o controle e aquele que o exerce. O autorretrato implica a ideia da fixação de uma imagem de si. Resistir ao tempo. Sair do fluxo através da representação ou colocar a representação no fluxo. O tempo se sobrepõe ao espaço, a imagem se sobrepõe ao ser presente e o virtual se impõe ao atual, levando à concepção de um “intervalo do tipo luz, ao lado dos intervalos clássicos de tempo”. (VIRILIO, 1994, p. 104) O tempo intensivo seria o do absoluto luminoso, que conecta todos os tempos e espaços possíveis. As imagens aparecem e desaparecem, concretizando redes conectivas e relações instantâneas antes impensáveis.

## Referências

- DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Coletivo Periferia, 2003. Disponível em: <<https://www.marxists.org/portugues/debord/1967/11/sociedade.pdf>>.
- DELEUZE, G. GATTARI, F. *O que é a filosofia*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- FOUCAULT, M. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1987.
- HERKENHOFF, P. *Rennó ou a beleza e o dulçor do presente*. São Paulo: Ed. USP, 1998.
- MACHADO, A. *O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

RENNÓ, R. *Rosângela Rennó*. São Paulo: Ed. USP, 1998.

RENNÓ, R. *O arquivo universal e outros arquivos*. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.

SEMIN, D. *Boltanski*. Paris: Artpress, 1988.

VIRILIO, P. *A máquina da visão*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1994.

# O biógrafo crítico e o biógrafo ingênuo: interseções entre Bakhtin, Bourdieu e Virgínia Woolf

Mozahir Salomão Bruck  
Bruna Raquel de Oliveira e Santos

## Considerações táticas

Uma frase autoavaliativa do biógrafo Ruy Castro sobre seu livro *Carmen, uma biografia* poderia ser o ponto de partida para a reflexão proposta para este artigo: de como o biógrafo ingênuo sugere acreditar que a biografia tem mesmo o “poder” de, pela narrativa, repor a trajetória de uma vida. Castro, em artigo na revista *Trip* (2005), dissera que, após três anos de pesquisa sobre a cantora – período em que, segundo ele, visitou o vilarejo onde Carmen nascera, em Portugal, assistiu seus 14 filmes, ouviu seus mais de 330 discos oficiais, consultou arquivos em português, inglês e espanhol sobre a artista e entrevistou mais de 170 pessoas, “O resultado foi um livro com 600 páginas de texto, num total de 1.600.000 caracteres de computador. Modéstia à parte, acho que Carmen está toda em *Carmen – uma biografia*. Mas, se eu soubesse que era impossível, não teria feito”. (CASTRO, 2005) Não há como negar que a biografia composta por Castro é, certamente, riquíssima em detalhes sobre a vida da cantora. Por outro lado, também não há como negar que a afirmativa de Ruy Castro soa como um atestado do que se pode denominar ingenuidade biográfica.

Este artigo se propõe a refletir sobre as interseções perceptíveis acerca da construção biográfica nos estudos de três autores: Mikhail Bakhtin, Pierre Bourdieu e Virgínia Woolf. Nos textos selecionados, pode-se afirmar assim, são evidentes a reverberação de algumas noções como a ingenuidade biográfica, os limites da biografia e, ainda,

a discussão da biografia como expressão literária, leia-se aqui artística. Nosso interesse principal, no entanto, é, ao cotejar as noções de Bakhtin e Bourdieu sobre a escrita biográfica, tentar perceber possíveis ecos da formulação bakhtiniana de ingenuidade biográfica que se fazem presentes na noção de Bourdieu sobre o que o autor denominou de “ilusão biográfica”. Nossa hipótese inicial é que a ideia de Bourdieu sobre a ilusão biográfica pode ser entendida como um desdobramento ou modo de perspectivação do conceito bakhtiniano de ingenuidade biográfica, que deram sustentação às noções de biógrafo ingênuo e biógrafo crítico, que são muito caras e, em geral, muito presentes nos estudos sobre o biográfico.

## **Estudos sobre biografia: perspectivando conceitos**

As chamadas narrativas sobre trajetórias de vida devem ser observadas a partir de um universo mais amplo, composto por textos memorialísticos. As biografias se dedicam à reposição, pela narrativa, de trajetórias de vida. E não são poucos os modos e tentativas de perspectivação do biográfico – pelo viés narrativo, contratual, analítico-discursivo, entre tantas outras possibilidades. O ato de biografar, que pode apresentar-se por meio de uma proposição de natureza ficcional, literária, jornalística ou científico-histórica, quer instalar no repertório universal da memória disponível a importância de uma vida exemplar, única. Mesmo que, por princípio, já fique denunciado aí uma inata contradição entre uma vida única e inimitável – com seus feitos e valores notáveis – e colocar-se como um modelo de vivência a ser seguido.

Mas talvez o que mais desponte o interesse teórico e científico de melhor compreender as biografias seja sua circunstância paradoxal. Sendo as biografias, em geral, marcadas, caracteristicamente, por uma contratação que busca se basear na verdade e na tentativa de reposição efetiva de fatos e circunstâncias de uma trajetória de vida, elas acabam sendo, no entanto, em função dessa substância e essência, atiradas a uma zona sombreada e não definida entre a ciência e a arte, entre a lenda e o registro científico, e entre o conhecimento e a imaginação. Tal circunstância paradoxal da biografia – estar aquém e além de muitas

das características das narrativas nos campos em que acaba por ser enquadrada, desde a história, o jornalismo até a literatura – faz com que esta acabe se tornando objeto de percepções e conceituações difusas por parte de teóricos e estudiosos e, mesmo, dos leitores em geral. François Dosse (2009) a denominou de gênero impuro, em função exatamente dessa natureza imprecisa. Em seus estudos sobre a biografia, Philippe Lejeune (1975) dividiu a função referencial própria da obra biográfica entre os conceitos de identidade, ligada ao fato estabelecido; e de semelhança, ligada à fidelidade do texto ao modelo extradieético e suas significações. Para o autor, a biografia clássica, em que autor e personagem são pessoas diferentes, se inscreve na categoria da semelhança, que estaria situada em dois níveis: o da exatidão, que diz respeito à informação; e o da fidelidade, que está ligada à significação. No interior dessa divisão, seriam ingênuos os biógrafos que tratassem a significação pelo plano da exatidão, ou seja, em semelhança com a realidade extratextual, sem levar em conta que “a significação só pode ser produzida por meio de técnicas narrativas e por meio da intervenção de um sistema de explicação que implica a ideologia do historiador”. (LEJEUNE, 1975, p. 62, tradução nossa) Ao discutir as perspectivas semióticas da biografia, Pignatari denominou-a de um romance documental e documentado. Para o autor, o romance tem muito de uma biografia imaginária e que, assim, “a biografia está para o romance como a fotografia para o quadro ou desenho”. Pignatari contrapõe o que denomina de biografias indiciais e as romanceadas, ou simbólicas. Para o autor, no primeiro tipo prevalece forte atenção à factualidade e sua comprovação documental. Já as biografias simbólicas seriam aquelas “mais verbalistas do que verbais” e que carecem de rigor metodológico. “Só há uma coisa que pode justificar e salvar essa categoria biográfica: é a *qualidade da assinatura*, uma instância mais artística do que a ciência histórica”. (PIGNATARI, 1996, p. 17)

Já Virgínia Woolf, que foi uma atenta estudiosa e crítica das biografias, percebia-as como o resultado do trabalho não de um artista, mas de um artífice. Para Woolf (2012), na ficção e na poesia, a imaginação do artista, na sua mais alta intensidade, acende o que é perecível em fato; e constrói com o que é durável. Já o biógrafo seria obrigado a aceitar o que é perecível, o curso de uma vida real – construir com ele, incrustá-lo bem no tecido de seu trabalho. Por isso, o biógrafo estaria

mais para um artífice, e seu trabalho não seria uma obra de arte, mas algo intermediário e localizado entre ambos. Para a escritora, a arte da biografia – se é que se pode chamá-la assim – seria a mais restrita das artes, pois tem sua prova bem à mão. Ao contrário da arte efetiva, sua matéria-prima é tangível.

## O trabalho do biógrafo

As narrativas memorialísticas vêm, há algumas décadas, despertando o interesse de escritores e do público. Indício disso é o crescente número de biografias e memórias publicadas no mundo todo. Vamos nos deter aqui, com mais atenção, às biografias que, segundo Malcolm (1995), cumprem o papel de divulgar os últimos segredos das personagens e assemelha o papel do biógrafo ao de um “[...] arrombador profissional que invade uma casa, revira as gavetas que possam conter joias ou dinheiro e finalmente foge, exibindo em triunfo o produto de sua pilhagem”. (MALCOLM, 1995, p. 16) O biógrafo expõe segredos, talvez que o biografado jamais os queria revelados, a todos que quiserem ver e esse *voyeurismo* que motiva autores e leitores é “[...] encoberto por um aparato acadêmico destinado a dar ao empreendimento uma aparência de amenidade e solidez semelhantes às de um banco. O biógrafo é apresentado quase como uma espécie de benfeitor”. (MALCOLM, 1995, p. 16) Ele sacrifica anos de sua vida e se dispõe a fazer o que for necessário para dar continuidade à história contada. E quanto mais o sacrifício aparece na narrativa, mais o leitor acreditará na veracidade da história e não a considerará apenas como um amontoado de fofocas.

Em uma relação de cumplicidade, é como se o leitor ajudasse o biógrafo a arrombar a porta e a mexer nos segredos do biografado. Para Dosse (2009), no gênero biografia, o autor deve, de início, justificar sua escolha e explicar ao leitor os motivos que valem a leitura. Para Janet Malcolm, caso o autor hesite em algum momento sobre a produção de sua biografia e por algum motivo admita dúvidas sobre a legitimidade da biografia, a partir daí, o leitor escuta “o som da dúvida, o rumor de uma rachadura que se abre no muro da segurança do biógrafo”. (MALCOLM, 1995, p. 17)

Por mais que a biografia seja uma construção na qual as ocorrências podem ser verificadas, não é possível que todas as ocorrências da vida

do biografado estejam documentadas ou acessíveis a quem as escreve. Assim, como apontado por Woolf, o biógrafo é convidado a inventar, mesmo que algo nessa invenção tenha sido conhecido. A biografia, assim, “impõe condições que devem ser baseadas em fatos, que podem ser verificados por outras pessoas além do artista”. (WOOLF, 2012, p. 204)

Em *A mulher calada: Sylvia Plath, Ted Hughes e os limites da biografia* (1995), ao ler o prefácio de *Bitter fame*, de Anne Stevenson, Janet Malcolm se depara com uma declaração que a instiga: “Toda biografia de Sylvia Plath escrita enquanto seus familiares e amigos ainda estão vivos precisa levar em consideração a vulnerabilidade dessas pessoas, mesmo que sua abrangência possa sofrer com isso”. Para Malcolm, assim como o jornalista, o biógrafo tem o papel de satisfazer a curiosidade dos leitores, e não demarcar os seus limites.

A relação do biógrafo com a família, amigos e conhecidos do biografado (e, em alguns casos, com o próprio biografado, estando ele vivo) deve ser entendida como característica da biografia. São tais pessoas que contribuem com o biógrafo para a construção narrativa da trajetória de vida do biografado dando depoimentos, cedendo cartas, fotos, informações. Característica que, segundo Woolf, diferencia a biografia da ficção que é construída “[...] sem quaisquer restrições, salvo aquelas que o artista, por razões que lhe parecem interessantes, escolhe obedecer”. (WOOLF, 2012, p. 201) Para a autora, o biógrafo estava sujeito aos mandos da família fazendo com que as biografias vitorianas se aproximassem da perfeição, relação que mudou no final do século XIX, concedendo mais liberdade ao biógrafo, que poderia “sugerir, pelo menos, que havia cicatrizes e sulcos no rosto do homem morto”. (WOOLF, 2012, p. 202) Para Virginia Woolf (2012), o biógrafo é amarrado enquanto o novelista é livre.

Deve-se ater às intenções de cada um que contribui para a construção da biografia. Cada pessoa que fala sobre o biografado, que entrega um documento ou que cede uma carta possui seu interesse na história e sua versão da situação. O que o biógrafo deve tentar fazer é perceber os egos em relação à história e fazer um exercício para que as versões não sejam privilegiadas. Em *A mulher calada*, Malcolm (1995), ao se relacionar com a irmã de Ted Hughes, Olwyn, percebeu que ao contrário

de Ted, que fugia dos biógrafos de Sylvia Plath, a irmã queria sempre reafirmar o que sabia ser a verdade.

Se o biógrafo constrói a narrativa da trajetória de vida de uma pessoa baseado em fatos, ele tem o direito de ter acesso aos fatos disponíveis. (WOOLF, 2012) No entanto, “[...] estes fatos não são fatos da ciência – que, uma vez descobertos, se colocam como sempre os mesmos. Eles estão sujeitos a mudanças de opinião, que mudam à medida que os tempos mudam”. (WOOLF, 2012, p. 205) E, a partir dessas informações, o biógrafo seleciona e relaciona. Janet Malcolm, em *A mulher calada*, ao incluir uma nota no final do livro, “Nota à edição inglesa”, na qual Ted Hughes esclarece um episódio escrito por Malcolm que contém uma inverdade, alguns limites que o biógrafo possui ao escrever uma biografia ficam claros. Não por possuir uma intenção clara ou consciente de se escrever a história de determinada maneira, mas por ser levado pelas informações a que tem acesso. E de ter acesso àquelas informações e não a outras.

Pignatari entende o trabalho do biógrafo como o de alguém que “arma uma teia interpretante, graças a qual apreende, capta e ‘lê’ a vida de alguém, tal como a aranha à mosca”, a partir de fios que extrai da mais variada natureza sógnica – da arte ao documento. Destaca Pignatari que a coleta de dados para a construção biográfica é sempre metonímica e que o biógrafo sabe que tem que superar esse patamar “tendo em vista a vida gestáltica, configurada que é mais do que uma metáfora: é um biodiagrama, sempre hesitante entre o icônico e o simbólico”. (PIGNATARI, 1996, p. 13)

## A ingenuidade na biografiação

Ao analisar configurações narrativas, Bakhtin (2011) elenca uma série de especificidades entre os diversos tipos de construções biográficas. O enredo é apresentado a partir de elementos basilares e típicos de toda trajetória de vida (nascimento, infância, casamento, morte) em vez de se basear nos “desvios em relação ao curso normal e típico da vida”. (BAKHTIN, 2011, p. 213) Apesar de se mostrar momentos distintos na trajetória de vida, o indivíduo permanece inalterado durante toda a narrativa biográfica. É como se possuísse uma matriz que não se altera ao longo de sua vida. As ocorrências que poderiam ser consideradas

eventuais na trajetória de vida, na biografia passam a ter um significado e uma justificativa. Nada é em vão. “Os acontecimentos não formam o homem mas o seu destino”. (BAKHTIN, 2011, p. 215)

Considerar a vida como uma trajetória é pressupor a vida como uma história, um caminho. E para Bourdieu (1996) essa é uma afirmação significativa, já que pressupõe algumas características definidoras ao descrever essa trajetória. A vida seria um “conjunto dos acontecimentos de uma existência individual concebida como uma história e o relato dessa história”. (BOURDIEU, 1996, p. 183) A vida seria um caminho a ser seguido, com encruzilhadas, ou mesmo um encaminhamento, um percurso orientado, com começo, meio e fim. Fim com um sentido de término e de finalidade.

A partir da constatação de se considerar uma trajetória de vida como um caminho, Bourdieu apresenta alguns pressupostos oriundos dessa constatação, como a ideia de que a vida constitui um todo, ou seja, um projeto, “um conjunto coerente e orientado, que pode e deve ser apreendido como expressão unitária de uma ‘intenção’ subjetiva e objetiva”. (BOURDIEU, 1996, p. 184) Para Bourdieu, a “noção sartriana de projeto original” aparece nos “já”, “desde pequeno”, “sempre”, durante a narrativa, e demonstra essa coerência do caminho da personagem. A vida seria, assim, organizada em uma ordem lógica e cronológica, que possui um ponto de partida e um ponto de chegada. No relato, o autor tenta organizar os acontecimentos em uma sequência ordenada sendo que os próprios investigados, muitas vezes, perdem-se nas referências do calendário tentando fazer as ordenações de acordo com relações inteligíveis.

Já para Bakhtin (2011), nas narrativas biográficas, o autor está mais próximo do personagem, quase podendo trocar de lugar com ele e, por isso, o valor biográfico pode ser considerado o valor artístico menos transgrediente. O biógrafo não utiliza, para narrar a trajetória do outro, elementos excedentes da vida da personagem, ou seja, elementos exteriores à consciência. “O valor biográfico pode organizar não só a narração sobre a vida do outro, mas também o vivenciamento da própria vida e a narração sobre a minha própria vida, pode ser forma de conscientização, visão e enunciação da minha própria vida.” (BAKHTIN, 2011, p. 139) O biógrafo se orienta pelos mesmos valores que o biografado utiliza em sua vida. “Em sua criação, o autor apenas dá continuidade

ao que já está alicerçado na própria vida das personagens.” (BAKHTIN, 2011, p. 139)

O interesse da vida do biografado é o mesmo interesse que orienta a construção narrativa pelo biógrafo. O ponto de vista estético é, assim, o mesmo ponto de vista da vida do biografado.

A personagem com interesses aventurecos vive as suas aventuras; ao representá-los, o autor também parte desse mesmo interesse pelas aventuras; a personagem age de modo deliberadamente heroico, o autor a heroifica do mesmo ponto de vista. (BAKHTIN, 2011, p. 150)

O autor e a personagem são guiados pelos mesmos valores. “O autor não é artista puro, assim como a personagem não é sujeito ético puro”. (BAKHTIN, 2011, p. 150) Há uma coincidência daquilo que autor e personagem acreditam. Segundo Bakhtin (2011), a morte da personagem não tira o sentido da vida, mas assinala a importância de se fixar o valor já existente na memória.

Assim, na biografia o autor não só combina com a personagem na fé, nas convicções e no amor, mas também em sua criação artística (sincrética), tomando como guia os mesmos valores que a personagem toma em sua vida estética. A biografia é produto orgânico de épocas orgânicas. (BAKHTIN, 2011, p. 150)

Segundo Bourdieu, biógrafo e biografado têm um interesse comum em aceitar “o postulado do sentido da existência narrada”. O trabalho biográfico se preocupa em dar sentido, apresentar uma lógica retrospectiva e prospectiva da história do personagem, dando-lhe uma consistência e uma constância em sua trajetória de vida, em sua caminhada.

E é provável que esse ganho de coerência e de necessidade esteja na origem do interesse, variável segundo a posição e a trajetória, que os investigados tem pelo empreendimento biográfico. Essa propensão a tornar-se o ideólogo de sua própria vida, selecionando, em função de uma intenção global, certos acontecimentos significativos e estabelecendo entre eles conexões para lhes dar coerência, como as que implica a sua instituição como causas ou, com mais frequência, como fins, conta com a cumplicidade natural do biógrafo, que, a começar por suas disposições de profissional da interpretação, só pode ser levado a aceitar essa criação artificial de sentido. (BOURDIEU, 1996, p. 185)

A memória é constituída por processos de negociação constantes. Muitas de nossas lembranças fazem parte do repertório de outros, como cita Bakhtin, “nas lembranças da infância é a mãe encarnada em nós”. (BAKHTIN, 2011, p. 140)

A maneira de recordação tranquila do nosso passado que ficou distante é estetizada e formalmente próxima da narração (as lembranças à luz do futuro do sentido são lembranças penitentes). Qualquer memória do passado é um pouco estetizada, a memória do futuro é sempre moral. (BAKHTIN, 2011, p. 140)

De acordo com Bakhtin, o biógrafo é um autor ingênuo por estar ligado à personagem por uma relação de parentesco, podendo um trocar de lugar com o outro. Ele chama a atenção para a possibilidade da coincidência pessoal na vida, a possibilidade autobiográfica. Isso não significa que autor e personagem sejam a mesma pessoa, mas são dois sem contraposições de princípio. “O portador da unidade da vida – a personagem – e o portador da unidade da forma – o autor – pertencem ambos ao mesmo universo de valores”. (BAKHTIN, 2011, p. 151)

O ato criador do autor não leva o leitor além dos limites do mundo do outro. O autor “é solidário com a personagem em sua ingenuidade passiva”. (BAKHTIN, 2011, p. 151) Para Bakhtin, o mundo da biografia não está isolado do acontecimento único e singular por não ser um mundo fechado ou concluído. Não existem demarcações sólidas.

A biografia está diretamente integrada ao mundo imediato (ao clã, à nação, ao Estado, à cultura), e esse mundo imediato, a que pertencem a personagem e o autor – o mundo da alteridade –, é um tanto condensado em termos de valores, conseqüentemente, um tanto isolado, mas esse isolamento é natural-ingênuo, relativo e não de princípio, não estético. (BAKHTIN, 2011, p. 152)

A biografia mostra seus próprios limites, já que a vida biográfica determina as fronteiras da narração biográfica. Ambas, vida e narração biográfica, são cercadas de uma credulidade ingênua e sem crise. (BAKHTIN, 2011) Dessa forma, leitor ocupa a posição do autor por terem a mesma fé, por participarem do mesmo mundo, o projeto biográfico visa a um leitor íntimo.

A escrita biográfica ingênua, na perspectiva bakhtiniana, resultaria de uma pactuação entre biógrafo e biografado, que patrocinaria,

portanto, a coerência e linearidade da narrativa. Seria, nos termos de Bakhtin (2011), o “biógrafo ingênuo de uma biografia sincrética”, uma vez que, para o autor russo, a biografia pode ser entendida como “uma dádiva que recebo dos outros para os outros”, mas que o autor a domina ingênua e tranquilamente”, e que explicaria, de certo modo, o “caráter um tanto fatal da vida de valor biográfico”. (BAKHTIN, 2011, p. 176)

Para Bakhtin, ao criar, narrativamente, a personagem e sua vida, o autor se orienta pelos mesmos valores com que a personagem vive(u) sua vida, não havendo, para ele, contraposição de princípio do ponto de vista estético ao ponto de vista da vida. “Só o que a personagem viu e quis em si e para si em sua vida, o autor vê e quer nela e para ela”. (BAKHTIN, 2011, p. 178) Para Bakhtin, os valores pelos quais o biógrafo se guia na construção da personagem e as “potencialidades interiores desta” são os mesmos que pretensamente guiaram a vida da personagem.

[...] pois esta vida é imediata e ingenuamente estética (os valores-guia são estéticos, ou melhor, sincréticos), na mesma medida também é imediata e ingenuamente sincrética a criação do autor (cujos valores não são puramente estéticos, não se contrapõem aos valores da vida, isto é, aos valores ético-cognitivos): o autor não é artista puro, assim como a personagem não é puro sujeito ético. Aquilo em que a personagem acredita, também o artista acredita como artista, o que a personagem considera bom, o autor considera bom, e não contrapõe sua bondade puramente estética à personagem; para o autor, a personagem não sofre um fracasso semântico de princípio; logo, não deve ser salva por via axiológica inteiramente distinta e transgrediente a toda a sua vida. (BAKHTIN, 2011, p. 178)

Na abordagem cética que faz das biografias, Bourdieu a associa como outros “institutos” presentes na vida social que têm por objetivo autenticar e demarcar os indivíduos. Para Bourdieu, de algum modo, as biografias cumpririam, na sociedade, uma função autenticadora, como são os documentos de registro pessoal, a começar pelo próprio nome que nos designa.

[...] Produto do rito de instituição inaugural que marca o acesso à existência social, ele (*o nome próprio*) é o verdadeiro objeto de todos os sucessivos ritos de instituição ou de nomeação através dos quais é construída a identidade social: essas certidões (em geral públicas e solenes) de *atribuição*, produzidas sob o controle e com a garantia do Estado, também são designações rígidas, isto é, válidas para todos os mundos possíveis, que desenvolvem uma

verdadeira *descrição oficial* dessa espécie de essência social, transcendente às flutuações históricas, que a ordem social institui através do nome próprio; de fato, todas repousam sobre o postulado da constância do nominal que pressupõem todos os atestados de nomeação, bem como, mais genericamente, todos os atestados jurídicos que envolvem um futuro a longo prazo, quer se trate de *certificados* que garantem de forma irreversível uma capacidade (ou uma incapacidade), de contratos que envolvem um futuro longínquo, como os contratos de crédito ou de seguro, quer de sanções penais, toda condenação pressupondo a afirmação da identidade para além do tempo daquele que cometeu o crime e daquele que sofre o castigo.

[...] Tudo leva a crer que o relato de vida tende a aproximar-se do modelo oficial da apresentação oficial de si, carteira de identidade, ficha de estado civil, *curriculum vitae*, biografia oficial, bem como da filosofia da identidade que o sustenta, quanto mais nos aproximamos dos interrogatórios oficiais das investigações oficiais – cujo limite é a investigação judiciária ou policial –, afastando-se ao mesmo tempo das *trocas* íntimas entre familiares e da lógica da *confidência* que prevalece nesses mercados protegidos. (BOURDIEU, 1996, p. 188)

## Bakhtin e a empresa estética do biógrafo crítico

Bakhtin entende por “biografia ou autobiografia (descrição de uma vida) a forma transgrediente imediata em que posso objetivar artisticamente a mim mesmo e minha vida” (BAKHTIN, 2011, p. 139) e podem ter elementos variantes. No entanto, o interesse que as biografias despertam no leitor é devido, precisamente, ao caráter biográfico. Em outras palavras, realizam valor biográfico que, para o filósofo russo, é o valor menos transgrediente à autoconsciência, como já mencionado. Isso explicaria a relação quase de substituição entre biógrafo e biografado, a existência de uma coincidência pessoal entre eles.

Ao mesmo tempo, a biografia seria, segundo as definições bakhtinianas, a forma mais realista na qual o ativismo do autor seria menos transformador, já que os valores de vida e de arte são coincidentes, “são as formas e os valores da *estética da vida*”.

O autor de biografia é aquele outro possível, pelo qual somos mais facilmente possuídos na vida, que está conosco quando nos olhamos no espelho, quando sonhamos com a fama, fazemos planos externos para a vida; é o outro possível, que se infiltrou na nossa consciência e frequentemente dirige os nossos atos, apreciações e visão de nós mesmos ao lado do nosso *eu-para-si*;

é o outro na consciência, com quem a vida exterior pode ser suficientemente móvel. (BAKHTIN, 2011, p. 150)

Para Bakhtin (2011, p. 150), nossas lembranças frequentes do passado são resultados desse outro, “em cujos tons axiológicos recordamos a nós mesmos (nas lembranças da infância é a mãe encarnada em nós)”. Nesse sentido, o indivíduo toma consciência de parte de sua biografia pelas palavras dos outros como o nascimento, a origem, os acontecimentos da vida familiar e nacional em sua infância. Essas narrações dos outros possibilitam a unidade biográfica axiológica, segundo Bakhtin, que, caso contrário, a vida da pessoa seria desprovida de clareza e conteúdo.

Como já explicado, o autor ingênuo bakhtiniano pode quase que trocar de lugar com a personagem por existir uma coincidência de valores na vida e na arte. No entanto, o mundo biográfico começa a desintegrar-se a partir do momento em que há uma duplicidade de planos na construção da biografia. O autor crítico é aquele que consegue se desvincular do personagem rompendo a relação familiar entre eles, desenraizando-se do mundo da alteridade. Esse é o artista puro, para Bakhtin (2011, p. 149)

A duplicidade de planos na construção da biografia sugere que o mundo biográfico começa a desintegrar-se: o autor se torna crítico, sua posição de distância em relação a todo e qualquer outro se torna essencial, sua integração axiológica ao mundo dos outros se debilita, decresce a autoridade da posição axiológica do outro. O herói biográfico se torna apenas aquele que vê e ama e não que vive; os outros que a ele se contrapõem, que começaram a separar-se axiologicamente dele, revestem-se de uma forma transgrediente no essencial.

O autor passa a ser cético em relação à vida do personagem, opondo os valores transgredientes do acabamento aos valores da vida da personagem. Assim, ele se torna crítico ao se apegar às formas de acabamento da escrita, da forma de escrita da vida da personagem. Mesmo porque “está claro que a biografia não fornece o todo da personagem, esta é inacabável no âmbito dos valores biográficos” (BAKHTIN, 2011, p. 153) e não seria possível a vida da personagem ser toda contemplada em uma narrativa. Pode-se perceber uma semelhança neste ponto entre as perspectivas de Bakhtin e Bourdieu, no que diz respeito à ilusão

biográfica, ou seja, a ilusão retórica de conseguir repor a trajetória de vida de um indivíduo pela narrativa.

Virginia Woolf (2012), em *A arte da biografia*, apresenta transformações da narrativa biográfica, além de apontar os limites da biografia e as características que a tornam ou não uma arte. Segundo a autora, a biografia é uma arte jovem se comparada à poesia e à ficção.

O interesse em nossos 'eus' e em outras pessoas é um desenvolvimento tardio do pensamento humano. Até o século XVIII, na Inglaterra, tal curiosidade se expressou por meio da escrita de histórias sobre vidas de pessoas privadas. Somente no século XIX, a biografia passou a ser produzida mais intensamente. (WOOLF, 2012, p. 201)

Bakhtin afirma que a biografia é um ato estetizado orgânico e ingênuo e, por princípio, aberto, mas organicamente autossuficiente. O ativismo do autor deve estar para além das fronteiras da obra, já que é aberta e inacabada. O autor que se guia puramente pelos valores estéticos, esse sim é considerado crítico, pois se desvincula dos valores de vida da personagem. O autor crítico é um artista puro, pois consegue romper os laços de parentesco com a personagem opondo aos valores de vida do biografado com os valores transgredientes do acabamento.

Retomando a noção de Virgínia Woolf, a arte da biografia seria uma forma de arte mais restrita por necessitar estar ancorada em fatos verificáveis. Ao diferenciar biografia e ficção, Woolf (2012, p. 201) afirma que “[...] uma é escrita com a ajuda de amigos, fatos; já a outra é criada sem quaisquer restrições, salvo aquelas que o artista, por razões que lhe parecem interessantes, escolhe obedecer”. Nessa perspectiva, se o autor mistura fatos que podem ser verificados por outras pessoas e fatos que somente ele pode verificar – como é o caso da ficção, apenas o autor pode verificar em sua imaginação –, eles se destroem. Assim, como afirma Woolf (2012), é preciso fazer uma escolha de qual caminho seguir e afirma o que parece uma conclusão: “você deve escolher, e deve se conformar com a sua escolha”. (WOOLF, 2012, p. 205) Ao escolher esse caminho, o biógrafo deve ir à frente de todos e “deve estar preparado para admitir versões contraditórias a respeito de uma mesma face”, mesmo com tantas possibilidades de verificação.

## Referências

- BAKHTIN, M. A autobiografia e a biografia. In: BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011. p. 164-181.
- BOURDIEU, P. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, M.; AMADO, J. (Org.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1996. p. 181-191.
- BRUCK, M. S. *Biografias e literatura: entre a ilusão biográfica e a crença na reposição do real*. Belo Horizonte: Veredas e Cenários, 2010.
- CASTRO, R. Ruy Castro por Ruy Castro: o principal escritor do país revoluciona o jornalismo crítico e resenha seu próprio livro, Carmen - Uma Biografia. *Revista TRIP*, [S.l.], 20 dez. 2005. Disponível em: <<http://revistatrip.uol.com.br/revista/salada/ruy-castro-por-ruy-castro.html>>. Acesso em: 14 ago. 2013.
- DOSSE, F. *O desafio biográfico: escrever uma vida*. Tradução Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: EDUSP, 2009.
- LEJEUNE, P. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.
- MALCOLM, J. *A mulher calada: Sylvia Plath, Ted Hughes e os limites da biografia*. Tradução Sergio Flaksman. São Paulo: Companhia da Letras, 1995.
- PIGNATARI, D. Para uma semiótica da biografia. In: HISGAIL, F. *Biografia: sintoma da cultura*. São Paulo: Hacker Editores: Cespuc, 1996.
- WOOLF, V. A arte da biografia. Tradução Norida de Castro. *Revista Dispositiva*, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 200-207, 2012.

# Redes sociais e *blogs*: a exposição íntima de escritores na *web*

Elizabeth Gonzaga Lima

*Talvez não haja tempo para glória. Só para o sucesso.*  
Paulo Leminski (2011)

A movência das fronteiras entre o público e o privado emerge como uma das marcas da contemporaneidade, em particular, com o advento da *web* e da rapidez com que esta proporciona aos internautas ferramentas de comunicação especializadas na exposição da vida íntima. A democratização do acesso à rede mundial de computadores no Brasil acontece no princípio da década de 1990, enquanto a ferramenta *blog*<sup>[1]</sup> surgiu em 1998, como diário virtual, sendo considerado na fervura do momento como um modismo de adolescentes. No entanto, o *blog* abriu um leque de possibilidades de escrita, seduzindo o adolescente, o jornalista experimentado, os jovens escritores com aspirações literárias e alcançando ainda o interesse de editoras e de escritores consagrados fora do ciberespaço. Conforme assinala Luiz Ruffato (2013), o *blog* passa a ser responsável pela renovação do gênero conto, ao gerar subprodutos como o miniconto e o microconto. Tais circunstâncias levam o *blog* a deixar de ser única e exclusivamente uma ferramenta de comunicação para configurar-se também como uma estratégia de divulgação literária e experimento estético para diversos escritores, mas que de certa maneira não deixa de ser uma exposição de sua privacidade pessoal e criativa.

As redes sociais, tal como os *blogs*, apresentam uma trajetória de sucesso meteórica – o Orkut aparece em 2004 e, em 2011, segundo Suely

---

[1] Segundo Ruffato (2013), parece haver um consenso em torno de Viviane Vaz de Menezes como a primeira pessoa a criar um *blog* no Brasil, em 1998, embora em inglês. O primeiro em português é creditado a Renato Pedroso Júnior, em março do mesmo ano.

Fragoso (2012), o Ibope estimou 62,6 milhões de usuários brasileiros. No entanto, em 2010, divulga-se no Brasil o Facebook que, em menos de dois anos, se tornou a preferência dos usuários das redes, em virtude de apresentar uma configuração nova de recursos que se espalham de forma viral, tais como “curtir” e “compartilhar” fotos e vídeos, estruturação de uma linha do tempo a fim de organizar dados biográficos, vivências cotidianas, criação de *fan pages*, entre outras novidades. Sob essa perspectiva, conforme propõe Raquel Recuero, “Twitter, Facebook, *blogs* – são representações dos atores sociais. São espaços de interação, lugares de fala, construídos pelos atores de forma a expressar elementos de sua personalidade ou individualidade”. (RECUERO, 2009, p. 23)

A partir desses espaços, redes sociais e *blogs*, o internauta anônimo ou famoso pode tanto expor sua privacidade como seus textos (bons ou ruins) e angariar muitos ou poucos seguidores além de ter acesso à recepção deles com a mesma agilidade com que postou suas narrativas fictícias, ficcionais ou pessoais. Nesse contexto de fenômenos virtuais e midiáticos, que enredou literatura e leitores, o que leva um escritor a participar de redes sociais e de manter *blogs*? Seria uma estratégia de inserção mercadológica? Desejo de comunicação entre escritores e leitores ou espetacularização da arte? Estas são algumas das questões que o trabalho pretende investigar, a partir das representações autobiográficas e/ou autoficcionais do escritor brasileiro Daniel Galera e do escritor português José Luís Peixoto em seus *blogs* e páginas do Facebook, que vêm se configurando em espaços autobiográficos, ainda que fragmentados e superficiais. Nestes, a interface pública e privada ganha não somente uma dimensão híbrida, mas antes cíbrida.

Os ensaios “A morte do autor”, de Barthes (1968), e “O que é um autor?”, de Foucault (1969), delinearam contornos de anonimato para o autor, que passou, a partir dessas concepções, a ser considerado uma voz do discurso, destituído de identidade e portador de uma função de cultura, solapando, em última instância, sua individualidade. Na contemporaneidade, esses posicionamentos têm sido postos em xeque, seja pelo avanço dos estudos identitários, seja pela expansão dos estudos autobiográficos e mesmo pela explosão das mídias digitais.

Se os estruturalistas almejavam retirar o sujeito individual do discurso e substituí-lo pelo sujeito coletivo, ou mesmo seguir questionando “que importa quem fala?”, os estudiosos das escritas do eu, ao

contrário, buscam escavar a presença do autor, a sombra de seus escritos e mesmo as ambiguidades disseminadas por ele em seus territórios discursivos, especialmente quando os meios de comunicação de massa passaram a ocupar o centro de interesse na sociedade contemporânea, levando os escritores a viverem o fluxo e contrafluxo do universo das mídias. O cenário da comunicação de massa vincula-se à imagem, à tela, à importância da visibilidade e até seu excesso, sendo o autor parte desses fatos culturais e, portanto, afetado por eles.

Philippe Lejeune (2008) reconhece que o autor é alguém ausente, pois ele assina o texto que o leitor lê, mas não está presente no ato da leitura. Dessa maneira, a aura, o mistério do ato de escrever, seduz os leitores, provocando o desejo de conhecer o escritor, de entrar em contato, o que em tempos passados só era possível por meios indiretos como documentos e entrevistas e esse segredo em torno da vida íntima do autor aguçava a curiosidade do público leitor. Com a valorização constante da imagem na comunicação, circunstância que não passa incólume às estratégias de divulgação das editoras, o escritor é levado a marcar sua presença na televisão, com entrevistas, em eventos de lançamento, fotos nos jornais, produzindo, assim, segundo o entendimento de Lejeune (2008, p. 199), uma inversão nas prioridades, “O autor, hoje, deve *antecipar* o que era, antes da mídia audiovisual, apenas um efeito *a posteriori*. Deve induzir o desejo de ler seus textos, ao passo, que antes, era o texto que despertava a vontade de se aproximar dele”.

Dessa maneira, o escritor é convocado a compor essa cena e, com as mídias digitais, ter perfis em redes sociais, entrevistas no YouTube, participação em *blogs* construídos pelas editoras (alguns pelos próprios escritores). Tais ações se tornam quase uma obrigação para que o autor enrede o leitor nas malhas da rede, o que, por outro lado, provoca o efeito colateral da superexposição, vivenciada em alto grau pelos jovens escritores como bem notou Sérgio Sá (2010, p. 20):

O escritor do novo milênio se faz menos pelo que escreve e mais pelo que diz nos *media*, porque a arte está obrigada a aparecer [...]. Assim o prestígio está estreitamente relacionado à capacidade individual para a performance. O escritor é convocado a falar no lançamento. Concede entrevistas, ganha resenhas. Muitas vezes troca resenhas com os pares.

O novo autor contemporâneo conhece, maneja e explora muito bem os protocolos do universo virtual, porém encontra seus críticos vorazes, como revela o escritor escocês Ewan Morrison (2013, p. 6) acerca do mal-estar na literatura atual, vista por ele como “grosseira, bajuladora, obcecada por celebridades, ingênua, povoada de textos mal escritos, derivada, consumista, sem originalidade”.

Editoras, editores e público leitor buscam no escritor talhado nos *media* a imagem da celebridade literária, pois o interesse pela biografia, pelo cotidiano de notáveis e famosos cresce assustadoramente nesses tempos mídia, levando Leonor Arfuch (2010, p. 60) a afirmar que “há um indubitável retorno do autor, que inclui não somente uma ânsia de detalhes de sua vida, mas os ‘bastidores’ de sua criação”.

A construção da imagem de si mesmo pelo autor não é novidade, segundo Miguel Sanches Neto (2012), podendo ser vista no período da poesia marginal quando “Nos anos 60 entra em cena o escritor mascate de si mesmo”, momento em que poetas travavam contato pessoal com os leitores:

A recepção se dava assim no contato entre poeta e leitor na troca de revistas e livros que lembrava muito a troca de senhas, de códigos proibidos, uma vez que havia um latente conteúdo questionador neste material de natureza autobiográfica, prosaicamente apresentado como poesia. Esta talvez tenha sido a primeira sistematização de uma rede social, ainda presencial (nos bares e happenings) ou semipresencial (quando as obras e revistas carregadas de vivências dos autores eram enviadas pelo correio). (SANCHES NETO, 2012)

Na era cibernética, essa relação entre escritor e seu público sofreu uma mutação profunda e extensa. O autor metaforicamente deixa sua caverna e parte para as luzes sedutoras das mídias e sua espetacularização deslizando entre o público e o privado. O escritor assume a consciência de seu lugar social nas vastas infovias do ciberespaço e percebe como esse lugar pode ser utilizado na construção e afirmação contínua de sua carreira, como tem feito Daniel Galera e José Luís Peixoto.

Daniel Galera, em 1998, participou de um coletivo de escritores que produzia o *fanzine* Cardosonline na internet. Naquele momento, grande parte das conexões à internet era discada e *blogs* e redes sociais ainda começavam a despontar, quando uma turma de estudantes passou a se reunir virtualmente para fazer uma publicação também virtual, que era distribuída por e-mail. Segundo Daniela Arrais (2008), “Em

três anos de atividade, o Cardosonline, ou COL, chegou ao expressivo número de 5.000 assinantes. Foram 278 edições, cada uma com o equivalente a 70 páginas de texto, feitas por oito pessoas”.

Depois dos primeiros passos no universo virtual com a participação no *fanzine*, Galera funda, junto com Daniel Pellizzari e Guilherme Pilla, um selo editorial independente, Livros do Mal. Nesse selo publicou seu primeiro livro de contos, *Dentes guardados*, e manteve ainda um *blog*, Gorgomilhos e Perdigotos. Decorridos mais de 10 anos dessas publicações, ao acessar o *site* do selo editorial e do *blog* o internauta se encontra o aviso, “Error 404 – Página não encontrada”, o que aponta para um dos grandes problemas do universo *on-line*: a questão do arquivo (diversas produções desaparecem sem deixar rastros, demonstrando a instabilidade da permanência de publicações nesse suporte).

A partir dessa atuação no ambiente virtual, Galera ganhou fama junto ao público e instigou a sanha de editoras pela sua ficção. O romance *Barba ensopada de sangue* (2012) vendeu a soma de 11 mil exemplares, cifra considerável para os padrões de leitura literária dos brasileiros, seja em função de ser uma obra de literatura contemporânea, seja em relação à performance de um jovem escritor.

O panorama de migração de novos talentos literários do *blog* ao livro impresso confirma o diagnóstico de Luiz Rufatto (2013), de que os “novos autores que, após uma espécie de estágio no mundo virtual, migram para editoras comerciais”. O próprio Daniel Galera, em entrevista à *Folha de São Paulo*, confirma: “A gente sacou, antes de todo mundo, que a internet era o meio ideal para autores iniciantes divulgarem seus textos”. (ARRAIS, 2008)

Atualmente, as páginas e as redes sociais utilizadas por Galera são: <http://ranchocarne.org/>; <http://ranchocarne.tumblr.com/>; <https://twitter.com/ranchocarne>, <https://www.facebook.com/BarbaEnsopadaDeSangueDanielGalera>, as quais são configuradas, prioritariamente, em torno de seu universo profissional, buscando estreitar os laços sociais do escritor com o internauta em geral e com seus fãs ou leitores (categorias que hoje se confundem):

Oi meu nome é Daniel Galera e este é meu *site*. Para sua conveniência, seguem *hyperlinks* para as principais seções em que seu conteúdo está subdividido: Novidades, Sobre o autor, Downloads, Livros [*Barba ensopada de sangue*, *Cachalote*, *Cordilheira*, *Mãos de Cavalo*, *Até o dia em que o cão morreu*,

*Dentes guardados*], Traduções. Obrigado pela visita. Segue o baile. (GALERA, 2013)<sup>[2]</sup>

A minibiografia do escritor traz pouquíssimas informações de foro íntimo: “sou de família gaúcha e me criei em Porto Alegre, vivi alguns anos em São Paulo e Santa Catarina e hoje moro em Porto Alegre de novo”. (GALERA, 2013) O escritor se estende mais nas informações sobre sua trajetória profissional, relatando sobre suas publicações na internet no período de 1996 a 2001 ou destacando os três anos como colunista do *mailzine* Cardosonline (COL). Relembra o lançamento dos dois primeiros livros pelo selo independente Livros do Mal, criado em 2001 por ele, Daniel Pellizzari e Guilherme Pilla. Arremata as informações sobre sua trajetória ascendente, ressaltando a versatilidade de sua criação: “Além de escrever prosa de ficção, traduzo autores de língua inglesa e de vez em quando publico resenhas, ensaios e reportagens. Desde 28/1/13 sou colunista do jornal *O Globo*, às segundas no Segundo Caderno”. (GALERA, 2013)

Ainda que Galera não estabeleça uma espetacularização explícita do “eu”, a escalada profissional ascendente traz a marca do sucesso pessoal, chave para a fama e a multiplicação de seguidores, que nem sempre são seus leitores. A fim de sacramentar seu êxito como escritor, ele apresenta diversas opiniões elogiosas sobre sua ficção, identificando os autores dos comentários e seus respectivos veículos de comunicação:

Poucas vezes, no romance brasileiro contemporâneo, se viu um trabalho tão bem executado nos diálogos. Galera tem um ouvido especial para a forma como as pessoas do seu tempo se expressam. (Cadão Volpato – Valor Econômico)

Galera cria um realismo peculiar e sensível pela densidade que consegue dar ao cotidiano sem excessos de gordura descritiva (Karl Erick Shollhammer, Revista Cult)

A configuração de uma linguagem realista, rica sempre em observações detalhistas, atenta ao visual, é ainda sua forma, sua escolha na condução da narrativa, mas sua impactante opção pela ficção inegociável, sem temer o doloroso ou o enigmático, fazem deste um romance muito especial. (Beatriz Resende, *O Globo*)

---

[2] Todas as informações presentes neste trabalho acerca da biografia, atividades, recepção da obra de Daniel Galera foram retiradas da página oficial do escritor, disponível em: <<http://ranchocarne.org/>> e <<http://ranchocarne.tumblr.com/>>.

Essa espécie de *clipping*, em que o escritor organiza sua própria recepção crítica, aponta para a autopromoção de sua figura, como alude Sanches Neto (2012) em relação a esse novo comportamento, que tem a internet como principal campo: “Antes de ser muito lido, o escritor tem que falar e ficar falado num percurso de consagração em que a crítica não se diferencia muito do boato”.

É interessante notar que o escritor converte-se em parte da mercadoria que é o seu produto, o livro. Ele termina por seguir a lógica do mercado capitalista da publicidade ao anunciar o produto com o maior número de qualidades possíveis, e nisso o próprio escritor entra como parte da negociação.

O que se observa nessa trajetória do *blog* ao papel de Daniel Galera e no uso das mídias é a emergência do escritor como agente cultural de si mesmo, modelando sua imagem a partir de concepções pessoais e ideológicas, ainda que as questões profissionais de divulgação do trabalho, de participação em eventos e contato com os leitores sobrepujem aspectos da intimidade. As pistas do “eu” são inevitáveis e poderão ser reconhecidas tanto pelos seguidores como por aqueles internautas errantes que navegam sem rumo, ao sabor das janelas que se abrem.

A despeito de toda a capacidade de expressão subjetiva e de visão de mundo, os escritores não estão imunes às transformações operadas pela reconfiguração da subjetividade contemporânea. Essas transformações na sociedade e nas formas de comunicação fizeram com que os escritores também entrassem no fluxo da hiper autoexposição.

A adesão à construção de páginas pessoais, *blogs*, perfis nas redes sociais rasura o imaginário daquele escritor retirado, isolado, que aparece somente no período da publicação do livro. Ainda que a tecnologia tenha rompido inúmeras barreiras de contato do público com o autor, os internautas ficam alheios à informação de quem construiu a página, o *blog* e até o perfil do escritor, pois aqueles que não têm habilidades com as tecnologias digitais contratam empresas ou profissionais especializados para o trabalho. E, sem dúvida, essa operação envolve estratégias de *marketing* pessoal, pois as informações e postagens dispostas nesses espaços erguem uma espécie de mitologia pessoal em torno da figura do autor.

Os leitores imersivos<sup>[3]</sup> têm acesso às múltiplas facetas identitárias dos escritores que mantêm páginas no ciberespaço e estes, por vezes, simulam uma intimidade com seus seguidores, contando cada passo de sua agenda, como faz José Luís Peixoto, escritor português, em sua página oficial do Facebook: “Amanhã (16/11/2013) estarei às 16:30 a falar sobre *A mãe que chovia* na biblioteca Pública de Angra do Heroísmo e, às 21:00, estarei a falar sobre *Dentro do segredo* no Clube de Oficiais da Base Lajes”. Cem pessoas curtiram o *post* e aparecem na página vários comentários:

Becas Liborio: Espero ansiosamente as apresentações em Lisboa....Beijos.15 de novembro às 08:49 · Curtir

Hugo Gonçalves Exacto, espero a apresentação do seu livro "Dentro do Segredo" aqui em Lisboa.

15 de novembro às 10:13 · Curtir

Ilidia Bettencourt: Gostei muito de conhecer o homem que escreve os livros que tanto gosto de ler. E o Manuel também. Veio no carro a falar do prego no coração Espero que volte brevemente à ilha! Um abraço.

16 de novembro às 11:55 · Editado · Curtir · 2

O deslizamento da fronteira entre o público (o ciberespaço por meio das redes sociais) e o privado (a expressão do “eu” do indivíduo nesse espaço) tem sido a marca da modernidade midiática. Fenômeno que leva os seguidores das redes sociais a estabelecerem um clima de intimidade com uma personalidade, talvez encenada (como no caso do escritor José Luís Peixoto), que por meio de suas postagens cria um efeito de proximidade com seus seguidores e possíveis leitores, como esses posts demonstram.

Em outra postagem, o escritor revela que receberá uma homenagem:

---

[3] Segundo Lúcia Santaella (2004, p. 33), esse tipo de leitor vive em “estado de prontidão, conectando-se entre nós e nexos, num roteiro multilinear, multissequencial e labiríntico que ele próprio ajudou a construir ao interagir com os nós entre palavras e imagens, documentação, músicas, vídeo, etc”.

Hoje, com muito orgulho, estarei no Cartaxo para a inauguração da Biblioteca Escolar da Escola-Sede do Agrupamento de Escolas Marcelino Mesquita do Cartaxo. Agradeço muito. (Se estiverem por perto e puderem, apareçam). É uma honra enorme atribuir o nome de JOSÉ LUÍS PEIXOTO a uma das nossas BE e receber a sua visita. (PEIXOTO, 2013)

A notícia dessa homenagem alimenta, ainda que sutilmente e sem que o escritor se dê conta, o culto de sua personalidade, coadunando com que Paula Sibília (2003) observa no atual cenário midiático como o “imperativo da visibilidade”, fenômeno próprio da sociedade atual marcado pela necessidade de exposição pessoal.

No *link* “Imprensa”, de seu *blog* <http://joseluispeixoto.blogs.sapo.pt/tag/imprensa>, há uma coletânea de reportagens sobre o escritor, demonstrando seu perfil cosmopolita, sempre em trânsito por diversas cidades e eventos: Feira do livro de Bogotá, participação na FLIP 2012 no Rio de Janeiro, entrevistas a revistas e jornais de Paris, entrevista a uma rádio internacional da China. Implicitamente, há um deslocamento do eixo da necessidade contemporânea da visibilidade do autor para a constituição do perfil de celebridade literária. Mesmo esse perfil de celebridade literária mostra-se ambíguo no *link* “Fotos” de seu *blog*, pois se assemelha aos editoriais fotográficos de moda masculina. A figura do escritor como que desapareceu e emerge a do modelo fotográfico, num autêntico “show do eu”, ancorada na imagem sedutora de um jovem escritor bem-sucedido e famoso que rasura aquela imagem do escritor sisudo que povoava o imaginário dos leitores ao longo dos tempos. O que retoma, de certa forma, figuras como a do dândi, em sua extrema preocupação com a estética pessoal para estabelecer a diferença e a distinção social por meio da aparência.

As trajetórias de Galera e José Luís Peixoto exemplificam fenômenos que espelham a condição humana na atualidade. Condição em que a sociedade reafirma cotidianamente a antevisão de Guy Debord em *Sociedade do espetáculo*, configurando, assim, o modo de ser contemporâneo, ou seja, a busca obsessiva não somente pela visibilidade mas para ser e permanecer celebridade. No caso dos escritores, a quantidade de acessos, de seguidores de suas páginas e perfis nas redes sociais tornam-se indicadores do sucesso pessoal, da possibilidade de vendagem e da segurança de contratos vantajosos com as editoras, cada dia mais *on-lines* do que nunca.

Assim, o uso das redes sociais, *blogs* e ferramentas interativas pelos escritores termina por se assemelhar às maneiras de uso pelos internautas anônimos. Os tentáculos da “sociedade do espetáculo”, de certa forma, nivelam famosos, anônimos e celebridades literárias à aspiração de ser ou de parecer alguém de sucesso e, para isso, é necessária a atualização constante nas páginas e nas redes sociais do suposto “eu” de cada um.

## Referências

- ARFUCH, L. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010.
- ARRAIS, D. E-zine Cardosonline completa dez anos. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 17 set. 2008. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/informat/fr1709200821.htm>>. Acesso em: 28 set. 2013.
- BARTHES, R. A morte do autor. In: BARTHES, R. *O rumor da língua*. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988b.
- FOUCAULT, M. *O que é um autor?* Tradução António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Lisboa: Vega/Passagens, 1992.
- FRAGOSO, S. Prefácio à segunda edição. In: COUTO, E. S.; ROCHA, T. B. *A vida no Orkut: narrativas e aprendizagens nas redes sociais*. 2. ed. Salvador: EDUFBA, 2012.
- LEJEUNE, P. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Tradução Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.
- LEMINSKI, P. *Ensaios e anseios crípticos*. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2011.
- MORRISON, E. Vozes do mundo. *Jornal O Correio*, Salvador, 25 out. 2013. Caderno 2, p. 6.
- PEIXOTO, J. L. Página Oficial do escritor no Facebook. Disponível em: <<https://www.facebook.com/pages/Jos%C3%A9-Lu%C3%ADs-Peixoto-oficial/112090358834967>>. Acesso em: nov. 2013.
- PEIXOTO, J. L. *Blog oficial do escritor*. Disponível em: <<http://joseluispeixoto.blogs.sapo.pt/>>. Acesso em: nov. 2013.
- RECUERO, R. *Redes sociais na internet*. Porto Alegre: Sulina, 2009.
- RUFFATO, L. Alguns apontamentos sobre literatura brasileira contemporânea. Disponível em: <<http://conexoesitaucultural.org>>.

br/biblioteca/alguns-apontamentos-sobre-a-literatura-brasileira-contemporanea/>. Acesso em: 5 jul. 2013.

SÁ, S. *A reinvenção do escritor: a literatura e mass media*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

SANCHES NETO, M. *Crítica e redes sociais*. 2012. Disponível em: <<http://rascunho.gazetadopovo.com.br/critica-e-redes-sociais/>>. Acesso em: out. 2013.

SANTAELLA, L. *Navegar no ciberespaço: o perfil cognitivo do leitor imersivo*. São Paulo: Paulus, 2004.

SIBILIA, P. Os diários íntimos na internet e a crise da interioridade psicológica do sujeito. In: COMPOS, 12., 2003, Salvador. *Anais eletrônicos...* Salvador, UFBA, 2003. Disponível em: <<http://www.facom.ufba.br/ciberpesquisa/tics/2003/>>. Acesso em: 5 jul. 2013.



# O arquivo pessoal de Ariovaldo Matos: “lugar de memória e resistência”

Mabel Meira Mota  
Rosa Borges dos Santos

## Considerações iniciais

A princípio, deve-se dizer que este trabalho se tece como desdobramento da dissertação de mestrado *Da trama do arquivo à trama detetivesca de Irani ou As interrogações, de Ariovaldo Matos: leitura filológica do arquivo e edição do texto* (MOTA, 2012), produzida e defendida no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia, sob a orientação da professora doutora Rosa Borges. Na referida dissertação, apresentou-se o inventário de parte dos materiais que constituíam o Arquivo Pessoal de Ariovaldo Matos (APAM), jornalista e dramaturgo baiano, bem como uma leitura filológica deste.

O APAM, criado a partir da tensão oriunda do desaparecimento e da tentativa de construção de um legado, possui uma lógica própria de construção que reflete uma “intenção autobiográfica”. Percebe-se neste, um “movimento de subjetivação”, no qual o titular do arquivo se encena para si mesmo e para os outros, num inventar-se e apagar-se constantes, cujo principal intuito é controlar sua imagem de futuras representações. O arquivamento do eu nesse espaço físico assemelha-se, portanto, a outras formas narrativas que tem como especificidade um eu que se anuncia via escrita, como as narrativas autobiográficas. Tal correlação é possível, conforme Leonor Arfuch (2009), somente devido a uma disposição de forma e de sentido que não repõe uma ordem prévia da vida, já que se trata de uma ordem construída performativamente no próprio trabalho da narração. Nessa perspectiva, pretende-se ler criticamente o arquivamento do escritor baiano, apresentando as

operações e técnicas acionadas por ele para agregar materiais e discursos diversos, e o “desejo do biógrafo” que emana de sua prática e que possibilita lê-lo como espaço (auto)biográfico.

## **Problemática do Arquivo Pessoal de Ariovaldo Matos (APAM)**

É hábito de alguns escritores colecionarem os traços da tensão que perpassam seu processo criativo, bem como documentos que atestem seu reconhecimento no âmbito literário. Preservam-se da destruição e do esquecimento não apenas o resultado final do seu labor, o texto publicado, mas os rascunhos, notas, esboços, provas corrigidas e outros documentos de processo, bem como a documentação extratextual que os cerca. O espaço escolhido para armazenar e salvaguardar materiais tão diversos é o arquivo pessoal.<sup>[1]</sup>

A prática de arquivar manuscritos remonta ao Iluminismo, momento em que o texto definitivo foi investido de garantias jurídicas, possibilitando a valorização dos manuscritos que lhe deram nascimento. No entanto, as relações entre os escritores e seus manuscritos são controversas: muitos foram os escritores que zelaram por seus textos, salvando-os “do tempo e do exílio”, transformando-os em arquivos pessoais, a exemplo de Flaubert e Victor Hugo; e aqueles que não gostariam de mostrar aos leitores “a forma ultrapassada”, deixando “à posteridade somente a imagem perfeita de si”, concretizada no texto publicado, como Chateaubriand. (GRÉSILLON, 2007, p. 123-124)

O APAM foi o espaço selecionado pelo escritor baiano Ariovaldo Matos para a (re)construção da narrativa de sua vida a partir de sua própria perspectiva. Os documentos que o compõe foram convenientemente reunidos no seu gabinete particular, lugar onde poucos foram autorizados a entrar. Conforme Fred Matos (2010), em entrevista concedida a esta pesquisadora:

---

[1] Partindo do que afirma Bellotto (2004, p. 171), que “a conceituação de arquivos pessoais está embutida na própria definição geral de arquivos privados, quando se afirma tratar-se de papéis produzidos por entidades ou pessoas físicas de direito privado [...]”, decidiu-se utilizar a nomeação arquivo pessoal, para o conjunto de documentos legados por Ariovaldo Matos, uma vez que esta melhor lhes representa.

Ari tinha, no gabinete dele, uma espécie de móvel com prateleiras onde guardava muitas pastas, mas era território proibido, nem mesmo o cinzeiro ele gostava que qualquer pessoa limpasse. A mesa era uma bagunça de papéis e livros empilhados, mas, dizia ele, que era uma bagunça organizada e que qualquer tentativa de ordem por outra pessoa era intolerável.

Com o falecimento de Ariovaldo Matos, em 1988, e a mudança da família para um apartamento menor, parte da documentação disposta no gabinete do autor se perdeu. Sobre isso, continua o filho do autor:

Depois que meu pai morreu tivemos que vender a casa, na qual moravam, na época, além do Ari, minha mãe e Zé. Compramos então um apartamento porque não tínhamos como manter a casa, e no apartamento não cabia todas as coisas. (MATOS, 2010)

Após a referida mudança, parte dessa documentação foi entregue aos cuidados do amigo Guido Guerra, a quem Ariovaldo Matos muito estimava e costumava compartilhar suas ideias e discutir seus textos. Com a morte de Guido Guerra, em 2006, o material reunido por Celi Guerra, sua viúva, foi entregue aos cuidados de José Ricardo Malaquias Matos, filho de Ariovaldo Matos. Este, por sua vez, deixou tal documentação aos cuidados de Sérgio Costa,<sup>[2]</sup> que os armazenou em seu escritório. No início de 2011, após o contato com os demais filhos do autor, esse material foi cedido para a pesquisa da ETTC, aos cuidados desta pesquisadora que preparou a documentação para as intervenções arquivísticas.

O arquivo enquanto “lugar de memória”, na acepção de Pierre Nora (1993), define-se como lugar “com efeito nos três sentidos da palavra, material, simbólico e funcional, simultaneamente”; que tem como objetivo a cristalização de uma memória e o reforço da identidade individual e coletiva. O arquivo de Ariovaldo Matos pode ser visto nessa perspectiva por se tratar de um espaço que congrega materiais diversos e expõe, de diferentes modos, a vida do escritor, como: guias de recolhimento do INSS, que indicam os saldos bancários do escritor; sua carteira de trabalho, que informa sobre sua vida profissional; recortes de jornais sobre casamento dos filhos e nascimento dos netos; dentre outros elementos que mostram o escritor para além de sua produção, pois apontam para o privado, para a história de vida, para os valores, para as posições e para

---

[2] De acordo com Fred Matos (informação verbal) Sérgio Costa é um amigo da família.

a maneira como se inserira no mundo social. Através do arquivamento de materiais, que vão de documentos pessoais a manuscritos, Ariovaldo Matos demonstra ser o arquivamento do eu algo além de uma obrigatoriedade de guardar comprovantes de sua atuação nos diversos âmbitos, bem como permite inferir seus objetivos ao constituir seu arquivo: evitar que seja esquecido e reforçar sua identidade individual que, por sua vez, se estende a uma identidade coletiva, pois aponta para o indivíduo construído em meio às redes sociais em que ele atuou.

Além de lugar privilegiado para apreender memórias pessoais, dando ênfase à vida social e à condição de intelectual de um indivíduo, o arquivo não se dissocia de uma coletividade, que surge perpassada pela subjetividade do indivíduo que se arquivava. No APAM acredita-se que a compulsão por guardar papéis aponta para uma dupla funcionalidade: a de suplementar uma memória daquilo que foi vivido por Ariovaldo Matos, tendo em vista a demarcação do seu lugar na história; ao mesmo tempo em que suplementa a memória cultural e intelectual da sociedade baiana. Por esse motivo, seu arquivo pessoal é a expressão direta do cotidiano e do contexto em que foi instituído, funcionando como via de acesso à mentalidade de uma época.

Reinaldo Marques, em *O arquivamento do escritor* (2003), afirma que o estabelecimento de relações literárias e afinidades intelectuais, em alguns casos, pode mobilizar uma ação compartilhada na criação e na manutenção de arquivos. Acredita-se que o APAM não tenha sido uma exceção quanto a esse aspecto, pois se percebem casos em que é possível entrever uma “alimentação” do arquivo por terceiros. Consta nesse arquivo, um envelope pardo, contendo a anotação manuscrita em tinta azul: “Papai/Gazeta do Povo/A Notícia/Jornal de Notícias”, indicativo da manutenção do arquivo por parte dos seus filhos, que enviavam a ele alguns excertos de jornais. Outro caso que chama atenção diz respeito a um envelope contendo apenas recortes de jornais que circularam após a morte do escritor Ariovaldo Matos, dentre os quais se destacam aqueles referentes a depoimentos de amigos, políticos e familiares; e homenagens póstumas.

A existência de recortes de jornais posteriores à morte do titular do arquivo, juntamente com o itinerário percorrido pelo arquivo até o presente momento, nos remete para a problemática da violabilidade do princípio da proveniência, quando os herdeiros ou responsáveis pelos

arquivos tentam “organizar” os documentos, não obedecendo o contexto de produção e os motivos que levaram aqueles documentos a serem arquivados pelo titular. Nesse viés, é possível propor o seguinte questionamento: a quantas mãos foi construído o APAM? Até que ponto é Ariovaldo Matos que dá o tom da narrativa de sua vida? E quando ela passa a ser contada/arquivada por outros?

De acordo com André Porto Âncona Lopez (2003), o ato de arquivar ocorre com a finalidade de provar atividades realizadas. Assim, os documentos arquivísticos não podem ser analisados no vazio, mas contextualizados, pois “as atividades do produtor são expressas por documentos [que] mantêm com [estas] uma relação de indicialidade”. (LOPEZ, 2003, p. 73) Por esse motivo, no que tange aos arquivos pessoais, é imprescindível o respeito à “individualidade do conjunto [documental], sem misturá-los à documentos de outras origens,<sup>[3]</sup> no sentido de manter a singularidade orgânica, ao refletir atividades, dinâmica e critérios da instância responsável pela acumulação”. (HEYMANN, 2005, p. 47)

No sentido de identificar as estratégias e operações utilizadas por Ariovaldo Matos para dar a ler sua história de vida, toma-se o APAM como um depositário de rastros no sentido que lhes atribui Paul Ricoeur (1997, p. 320-321): “a *significância* de um passado findo que, no entanto, permanece preservado em seus vestígios”. Dessa forma, entende-se que o arquivo apresenta-se como ponto de emergência do qual emanam diversas escolhas possibilitadas pelo comportamento ético e político do escritor que deixa nele seus vestígios.

## Arquivo como narrativa (auto)biográfica

Preocupado com a organização da sua vida profissional e intelectual, Ariovaldo Matos empenhou-se em arquivar recortes de jornais, originais datiloscritos, correspondências, documentos burocráticos,

---

[3] Considerando que os arquivos pessoais, permanentes por natureza, devem ter seu fechamento com a morte do titular, pressupõe-se que os acréscimos posteriores tendem a desvirtuar a lógica do arquivo quando não inseridos de maneira criteriosa. O acréscimo de novos documentos recolhidos das mais diversas origens é possível, mas somente após as devidas etapas de classificação e descrição tomando como base o produtor dos documentos e a finalidade do arquivamento. Esses acréscimos devem ser inseridos como complementos da organização primária, uma vez que seu conteúdo informativo preenchem lacunas, ao mesmo tempo em que mantêm viva parte da memória do titular, suplementando-a.

fotografias, dentre outros itens que testemunham aspectos de sua vida, formação intelectual e abrangência da obra. O APAM é, portanto, “produto de um desejo de perpetuar intencionalmente uma certa imagem, um (propósito) concebido que, na verdade, se destina à monumentalização do próprio indivíduo [...]”. (COOK, 1998, p. 131)

Conforme Artiéres (1998, p. 11), o arquivamento do eu é “uma prática de construção de si mesmo e de resistência” que se produz de maneiras diversas. O autor aponta para um “movimento de subjetivação”, no qual o titular do arquivo se encena para si mesmo e para os outros, num inventar-se e apagar-se constantes cujo principal intuito é controlar sua imagem de futuras representações. Aquele que se arquivava estabelece, portanto, o tom da narrativa de sua vida, pois dá a conhecer as fontes e referências que a suplementam, enquanto materializa seu capital emocional e intelectual.

Nessa direção, pode-se afirmar que

está presente no arquivamento do escritor uma clara intenção autobiográfica, voltada especialmente para os aspectos intelectuais e culturais de sua trajetória de vida. Ao recorrer a múltiplas e incessantes práticas de arquivo, ele parece manifestar o desejo de distanciar-se de si mesmo, tornando-se um personagem – o autor. [...] Arquivando, o escritor deseja escrever o livro da própria vida, da sua formação intelectual; quer testemunhar, se insurgir contra a ordem das coisas, afirmando o valor cultural dos arquivos. (MARQUES, 2003, p. 149)

O arquivamento do eu não é, portanto, imparcial. Ao arquivar-se, o indivíduo projeta-se no arquivamento como testemunha do que acredita ser. Expõe, intencionalmente, as imagens que estabelece de si e aquelas pelas quais pretende ser lembrado, numa tentativa, ainda, de controlar a maneira como isso acontecerá. Por esse motivo, tal prática enuncia “um trabalho calculado em função da posteridade” (REIS, 1998, p. 15), funcionando como uma extensão da consciência e da personalidade cultural e intelectual do indivíduo que se arquivava, como meio de permanecer vivo no fluir do tempo e da história. Ele cria seu epitáfio, apresentando a imagem que deseja deixar para a posteridade.

No APAM, percebe-se que, consciente ou inconscientemente, Ariovaldo Matos deixa entrever um perfil multifacetado. Acumulou documentos referentes aos diversos campos em que atuou, cuja massa documental é comprobatória. O perfil do jornalista é ocultado pela

gama de documentos de cunho administrativo e pelos documentos de cunho literário ali dispostos. Ressalta-se neste, a figura do empresário competente e do escritor que fora consagrado pela crítica local e nacional, com obras consolidadas em linguagens diversas. Os excertos de jornais que noticiam suas obras, certificados de prêmios, comprovantes de edições, contrato de locação de teatro e um recibo de registro da peça *A Escolha* e de admissão do autor, na Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), em 1968; são documentos que atestam a preocupação de Ariovaldo Matos em ser visto como um homem ligado às artes. Além disso, há os recortes de jornais que veiculam suas ideias e também a recepção da obra pelo público leitor/expectador, contribuindo para o entendimento sobre sua criação literária e teatral.

Para arquivar-se, faz-se, então, necessário estabelecer critérios e acionar determinadas práticas de arquivamento. Através dessas “práticas de arquivamento”, na acepção de Artières (1998, p. 14), manifesta-se a valoração de determinados itens em detrimento de outros, salientando “seu grau de importância, a sua origem, a sua função, a data de sua produção”, dentre outros aspectos.

Apesar do pouco rigor na prática arquivística, Ariovaldo Matos agrupou e classificou seu arquivo em envelopes e pastas considerando, para isso, a espécie do material ou um determinado tema. Os documentos do APAM encontravam-se, inicialmente, acondicionados em quatro caixas com separações internas através de pastas e envelopes, que indicam um arranjo prévio estabelecido pelo escritor. *Estes, por sua vez, são identificados, em sua maioria, através de etiquetas e/ou inscrições manuscritas indicativas dos itens que estavam armazenados. Consta, por exemplo, um envelope pardo contendo artigos de jornais referentes a Arthur Matos, pai do autor.*

Dentre as práticas de arquivamento utilizadas por Ariovaldo Matos, no que tange à ordenação e classificação dos materiais, destaca-se o tratamento dado aos recortes de jornais pelo cuidado com sua disponibilização e conservação. As informações sobre suas produções ou sobre temas e pessoas que lhe interessavam foram selecionadas, recortadas e coladas, em geral, em papel ofício, no qual constava, em sua maioria: nome do jornal, data completa, indicação de seção, autor e página.<sup>[4]</sup> Em alguns casos, quando se tratava de publicações sobre uma mesma obra,

---

[4] Em alguns casos, utilizou-se carimbo com nomes dos jornais e contendo apenas as entradas data e assunto.

estas eram reunidas e coladas num mesmo papel. Diferentemente do tratamento dado, esses materiais, os manuscritos de Ariovaldo Matos, encontravam-se armazenados em uma única caixa, sem ordenamento aparente. Apresentam-se, em geral, fragmentários e não identificados.

Para Ulpiano Bezerra de Meneses (1998), os objetos que constituem arquivos e coleções, refletem a subjetividade do colecionador e, por esse motivo, informam para além de suas propriedades físicas, alcançando a vida, a obra e o tempo em que o colecionador viveu. Desse modo, as estratégias de organização utilizadas por Ariovaldo Matos facultam imaginar uma lógica própria que torna possível entrever sua relação com seus “guardados”, pondo em destaque o valor funcional ou utilitário dos mesmos, ou seja, a serventia destes.<sup>[5]</sup> Isso é percebido no APAM por meio de alguns recortes de jornais guardados sobre o nascimento dos netos, que remetem para o aspecto afetivo do arquivamento, em que o escritor preserva parte da memória familiar; bem como de documentos encontrados em envelope pardo, com inscrição manuscrita em tinta azul, “O Momento”, no qual constam dois números do jornal *O Momento*,<sup>[6]</sup> jornal do Partido Comunista Baiano: o primeiro, do ano 1950, traz artigo do autor, na coluna “Mural da cidade”, intitulado “Enquanto segunda-feira não vem”; o segundo exemplar, de 1988, edição comemorativa que buscou resgatar a experiência e a herança deixada pelo Partido Comunista na Bahia, traz o artigo “Fracasso numa missão em Itabuna”, assinado por Ariovaldo Matos. Esses itens são representativos da ativa atuação de Ariovaldo Matos, como jornalista ligado ao Partido Comunista.

Chamam a atenção também no APAM alguns documentos que mostram a rede de relações estabelecidas entre Ariovaldo Matos e escritores que viveram sob as mesmas condições políticas, econômicas, culturais e artísticas que ele. Das relações estabelecidas pelo escritor baiano, cita-se sua amizade com o escritor Jorge Amado, com quem comungara, ainda, a militância política. Consta no arquivo do autor uma

---

[5] Benjamin (1995, p. 228) afirma que a criação de uma coleção está sujeita a uma relação do colecionador com suas coisas que, muitas vezes, “não põem em destaque o seu valor funcional ou utilitário, a sua serventia”. Por esse motivo, há a necessidade de relacionar os objetos colecionados com informações sobre a vida do colecionador para se tentar perceber o valor de uso dado a esses elementos.

[6] Foram encontrados nos números do jornal *O Momento*, além de artigos de Ariovaldo Matos, artigos assinados por Jorge Amado, Guido Guerra e Levi Vasconcelos.

carta enviada por Jorge Amado – escritor já consagrado pela crítica nacional –, quando da censura à peça *O Ringue*, em 1975. Nesta, o já reconhecido escritor baiano se mostra solidário aos protestos de Ariovaldo Matos, pela liberdade de expressão e direito de criação, contra o abuso imposto pelos órgãos de censura ao escritor “cuja obra, nascida da realidade de vida baiana, aumenta de importância a cada dia”. (AMADO, 1975)

A percepção desse indivíduo, construído também a partir das redes sociais em que esteve envolvido encontram eco em Pierre Bordieu (2006, p. 185)

não podemos compreender uma trajetória [...] sem que tenhamos previamente construído os estados sucessivos do campo no qual ela se desenrolou e, logo, o conjunto das relações objetivas que uniram o agente considerado [...] ao conjunto dos outros agentes envolvidos no mesmo campo e confrontados com o mesmo espaço dos possíveis.

A massa documental armazenada pelo escritor permite ler as diferentes atividades exercidas em sua vida e a necessidade de mantê-las interligadas num mesmo espaço. O APAM caracteriza-se, em maior número, por documentos que ressaltam as atividades profissionais e empresariais empreendidas por Ariovaldo Matos ao longo de sua vida. Trata-se de duas caixas, conteúdo pastas e envelopes, dentre os quais se destaca uma pasta contendo 56 documentos referentes às atividades exercidas pelo autor na *Associação de Dirigentes de Empresas do Mercado Imobiliário da Bahia (ADEMI)*. Trata-se de cópias de anteprojetos de leis, boletins da Câmara Brasileira da Indústria da Construção, relatórios de reuniões realizadas na empresa, cópia de nota oficial do Sindicato da Indústria de Construção de Estradas, relatórios do Banco Nacional para o Desenvolvimento Econômico (BNDE), pautas de trabalho do XXV Encontro Nacional da Câmara Brasileira da Indústria da Construção (CBIC), circulares do Sindicato da Indústria da Construção Civil do Município do Rio de Janeiro, pronunciamentos de engenheiros acerca dos trabalhos desenvolvidos no Encontro Nacional da Câmara Brasileira da Construção, realizado em 1980, em Salvador. Há, ainda, recortes de jornais que trazem informações referentes à construção civil, desenvolvimento urbano e economia, temas estes ligados as atividades desenvolvidas pela ADEMI, da qual o escritor foi membro.

Em *A auto/biografia como (mal de) arquivo*, Leonor Arfuch (2009), a partir de Derrida (2001), reelabora o conceito de arquivo conciliando alguns de seus aspectos singulares – como a possibilidade de reunir elementos variados e uma temporalidade disjuntiva –, com o “desejo do biógrafo”, que se manifesta na narrativa da própria vivência. Tal pensamento encontra eco em Phillipe Artières (1998, p. 31), para quem “o arquivamento do eu é uma prática plural e incessante”.

Para Arfuch, a coleção das memórias em espaços físicos se assemelham, em maior ou menor grau, a outras formas narrativas que tem como especificidade um eu que se anuncia via escrita. A correlação entre arquivo ou coleção e narrativas auto/biográficas somente é possível devido a uma disposição de forma e de sentido que “depende exclusivamente da trama [...] não repõe uma ordem prévia da vida, já que se trata de uma ordem construída performaticamente, no próprio trabalho da narração”. (ARFUCH, 2009, p. 373)

É possível, então, pensar o APAM enquanto narrativa auto/biográfica, uma vez que muitos dos registros armazenados permitem reconstruir parte da história de vida de Ariovaldo Matos. Esses documentos, por sua vez, não permitem encerrar uma cronologia harmônica dos fatos que compõem a trajetória de vida do escritor baiano, nem determinam uma sucessão linear de eventos ou manifestam uma coerência entre estes. O arquivo, enquanto narrativa de (re)construção de si, expressa o tempo e a vida em que foi erigido, atendendo às regras fixadas pelas circunstâncias do momento e do contexto em que o sujeito arquivante se encontra inserido. Como a narração, o arquivo é um construto social.<sup>[7]</sup>

Leonor Arfuch (2009) ainda esclarece que a demarcação dos eventos que compõem uma narrativa, tanto num relato autobiográfico como num arquivo pessoal literário, é entrecortada pelo esquecimento e por silêncios, denunciando que “os rastros são frequentemente fragmentários e a parte somente adquirem sentido frente a uma totalidade hipotética, ainda que inalcançável”. (ARFUCH, 2009, p. 374) Acerca do APAM, mesmo contendo informações de eventos variados, ainda assim, não se consegue abarcar a vida de Ariovaldo Matos em sua totalidade. Tal fato pode ser comprovado pela lacuna existente acerca de sua

---

[7] De acordo com Marques (2000, p. 35), faz-se necessário desnaturalizar e desconstruir “a intenção que totalizou um arquivo, e desvelando seu caráter de universo fragmentário, de artifício, de construção social, numa atitude típica da pós-modernidade, que desconfia do que se presume natural, da verdade absoluta”.

produção dramaturgica, representada no arquivo por apenas dois fragmentos de textos.

Um aspecto relevante acerca dos documentos de arquivo diz respeito ao caráter real ou fictício dos registros. Diferentemente da maioria das narrativas auto/biográficas, o arquivo, apesar de sustentar-se em algumas técnicas e procedimentos próprios das narrativas de vida, evidencia sua especificidade: as informações disponibilizadas nesses espaços têm o caráter de prova, permitindo, muitas vezes, autenticar a veracidade dos inúmeros registros. No APAM, encontram-se, em geral, elementos que permeiam a existência de Ariovaldo Matos, como comprovantes de sua atuação em diferentes âmbitos. Contudo, esse espaço não se estabelece como réplica de sua vida, mas como fragmentos que, apesar de constituí-la, necessitam ser relacionados para que esta seja melhor compreendida.

Para refletir acerca da veracidade e da autenticidade dos registros encontrados no APAM, recorre-se às categorias propostas por Le Goff (2003): documento e monumento. O primeiro funciona como prova, como confirmação; enquanto o segundo tem a função de legar, de transmitir a memória, de ampliar-lhe o alcance, de imortalizá-la. No entanto, “o documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias”. (LE GOFF, 2003, p. 538) Nessa esteira, acredita-se que muitos dos registros encontrados no APAM estão aptos a serem enquadrados na categoria “documento-monumento”, na medida em que compõem o legado de Ariovaldo Matos, que se esforçou para guardar uma imagem duradoura de si, a partir do lugar único que ocupou no mundo.

Contudo, há riscos implícitos em acreditar que todos os registros preservados em arquivos são provas fidedignas, principalmente quando há manipulação do arquivo por terceiros, como no caso do APAM. Le Goff (2003, p. 537-538) nos diz que:

[...] O documento não é inócuo. É, antes de mais nada, o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziam, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio.

A forma como o documento é disposto no arquivo não é aleatória, casual, expõe o comportamento ético e político de quem o organiza. (MOREIRA, 2008) Ao tratar da “experiência biográfica”, Jacques Revel (1998, p. 38) salienta que uma biografia, assim como um arquivo pessoal,

pode ser relida [o] como um conjunto de tentativas, de escolhas, de tomadas de posição diante da incerteza. Ela não é mais pensável apenas sob a forma da necessidade [...], mas como um campo de possibilidades entre as quais o ator histórico teve que escolher.

Torna-se inevitável, nesse prisma, uma referência ao arquivo enquanto “morada da censura”: lugar cuja construção é perpassada pelo poder de uma autoridade que convive simultaneamente com o desejo de conservação e de destruição. Essa pulsão de destruição é denominada por Jacques Derrida (2001) de “pulsão de morte”. Impulsionado pelo “mal de arquivo”, aquele que se arquivava trabalha contra seu próprio arquivamento, rasurando-o. Daí, o caráter inacabado e lacunar do arquivo, que torna impossível a recuperação da memória do indivíduo em sua totalidade, conforme também ponderou Ângela de Castro Gomes (1998), em *Nas malhas do feitiço: o historiador e os encantos dos arquivos privados*. Para a autora, o arquivo nem sempre pode revelar seu produtor de forma “verdadeira”, uma vez que ele não reflete um sujeito completo e real, mas fragmentos de um “eu”.

Além da pulsão interna que institui e configura um arquivo, este é perpassado também por pressões externas que, muitas vezes, fazem com que a escolha dos documentos a serem arquivados não pertença apenas ao instituidor do arquivo. No APAM, observa-se que muitos documentos estão dispersos nas mãos de familiares, amigos, editores, encenadores e em algumas instituições. Tal situação remete à problemática da interpretação discutida por Antoine Compagnon (2010, p. 81), em *O Demônio da Teoria*, para quem toda “interpretação é contextual”:

A obra vive a sua vida. Aliás, a significação total de uma obra não pode ser definida simplesmente nos termos de sua significação para o autor e seus contemporâneos (a primeira recepção), mas deve, de preferência, ser descrita como o produto de uma acumulação, isto é, a história de suas interpretações pelos leitores, até o presente.

Pensando no APAM e nas possibilidades de interpretações do mesmo, percebe-se que o sentido dado à narrativa de vida proposta por Ariovaldo Matos, ali representada, supera os limites temporais e espaciais. A cada leitura, a cada descoberta de relações entre os documentos, a construção do arquivo pode ser ressignificada e atualizada permitindo uma “fusão de horizontes [...] que preserva o passado no presente”. (COMPAGNON, 2010, p. 63)

## Considerações finais

Seguindo os vestígios deixados por Ariovaldo Matos, tem-se buscado ler o seu arquivo, tomando como base o que propõe Fausto Colombo (1991): o arquivo como itinerário. Desse modo, o estudo do arquivo privado do escritor baiano parte, primeiramente, do itinerário criado pelo escritor na organização do arquivo, passando ao traçado de um novo percurso de leitura, criado a partir da inserção de outras narrativas, de outros vestígios arqueológicos buscados em outros arquivos.

A leitura do arquivo ora apresentada foi perpassada pelos anseios do pesquisador filólogo, editor crítico, que olha para o arquivo privado do autor não apenas como uma “representação de sua personalidade”, mas como uma fonte inesgotável de elementos que possibilitam analisar o processo de produção, transmissão e recepção dos textos, tarefas fundamentais para a proposição de projetos de edição da obra de Ariovaldo Matos.

Através dos documentos reunidos no APAM, torna-se possível a constituição de dossiês, no sentido que lhes atribui Almuth Grésillon (2007, p. 150): “conjunto constituído pelos documentos escritos que podem ser atribuídos a posteriori a um projeto de escritura determinado, cujo fato de resultar ou não num texto publicado importa pouco”. A constituição de dossiês que reúnam documentação textual e paratextual, como o dossiê do texto teatral *A Escolha* ou *O Desembestado*, que possibilita “interrogar as práticas de escrita e o seu fazer intertextual ou interdiscursivo, exibindo a relação [...] entre o texto do escritor em processo e as coisas lidas, sabidas, ouvidas, vistas e entendidas de uma cultura de época”. (BALDWIN, 2010, p. 8-9) O APAM, portanto, oferece uma heterogeneidade de materiais, abrindo espaço para o diálogo,

em que cada documento chama o outro, onde as séries interagem através de ligações infinitas.

## Referências

- AMADO, J. *Carta a Ariovaldo Matos*, 12 jun. 1975.
- ARFUCH, L. A auto/biografia como (mal de) Arquivo. In: SOUZA, E. M. de; MARQUES, R. (Org.). *Modernidades alternativas na América Latina*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.
- ARTIÉRES, P. Arquivar a própria vida. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 9-32, 1998.
- BALDWIN, E. A crítica genética, a história cultural e a edição. *Estudos Linguísticos e Literários*, Salvador, n. 2, jul. dez. 2010.
- BELLOTTO, H. L. *Arquivos permanentes: tratamento documental*. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2004.
- BENJAMIN, W. *Obras escolhidas II: rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- BORDIEU, P. A ilusão biográfica. In: AMADO, J.; FERREIRA, M. de M. *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2006.
- COLOMBO, F. *Os arquivos imperfeitos*. memória social e cultura eletrônica. São Paulo: Perspectiva, 1991. (Coleção Debates Comunicação).
- COMPAGNON, A. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.
- COOK, T. Arquivos pessoais e arquivos institucionais: para um entendimento arquivístico comum da formação da memória em um mundo pós-moderno. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 129-149, 1998.
- DERRIDA, J. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- GOMES, Â. de C. Nas malhas do feitiço: o historiador e os encantos dos arquivos privados. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 121-127, 1998.
- GRÉSILLON, A. *Elementos de crítica genética: ler os manuscritos modernos*. Porto Alegre: UFRGS, 2007.
- HEYMANN, L. Q. De “arquivo pessoal” a “patrimônio nacional”: reflexões acerca da produção de “legado”. In: SEMINÁRIO PRONEX DIREITOS E

- CIDADANIA, 1., 2005, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, 2005.
- LE GOFF, J. *História e memória*. Tradução Bernardo Leitão; Irene Ferreira. 4. ed. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 2003.
- LOPEZ, A. P. A. Arquivos pessoais e as fronteiras da arquivologia. *Gragoatá*, Niterói, n. 154, p. 1-140, 2003.
- MARQUES, R. O Arquivamento do escritor. In: SOUZA, E. M. de; MIRANDA, W. M. (Org.). *Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. p. 141-156.
- MARQUES, R. Acervos literários e imaginação histórica: o trânsito entre os saberes. *Ipotesi: Revista de estudos literários*, Juiz de Fora, MG, v. 4 n. 2, p. 29-37, 2000.
- MENESES, U. T. B. de. Memória e Cultura Material: documentos pessoais no espaço público. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 89-103, 1998.
- MATOS, F. *Sobre meu pai* [mensagem pessoal]. E-mail recebido por Mabel Mota em 11 nov. 2010.
- MOREIRA, P. R. M. Espólio de Paulo Leminski: Literatura Contemporânea? Patrimônio Cultural? In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, ENECULT, 4., 2008, Salvador. *Anais eletrônicos...* Salvador: FACOM/UFBA, 2008. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/enecult2008/14358.pdf>>. Acesso em: 10 ago. 2010.
- MOTA, M. M. *Da trama do arquivo à trama detetivesca de Irani ou As Interrogações, de Ariovaldo Matos: leitura filológica do arquivo e edição do texto*. 2012. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador.
- MATOS, A. M. *Anjos caídos*. Salvador: Acadêmica Baiana de Letras/ Assembleia Legislativa do Estado da Bahia, 2006.
- NORA, P. Entrememória e história: a problemática dos lugares. *Revista Projeto História*. São Paulo, n. 10, p. 7-28, dez. 1993. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/projetohistoria/downloads/revista/PHistoria10.pdf>>. Acesso em: 2 maio 2011.
- REIS, C. A oficina do escritor e a construção da memória: problemas éticos e responsabilidade cultural. *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*, Porto Alegre, v. 4, n. 1, p. 10-16, out. 1998.
- REVEL, J. *Jogos de escalas: experiência da microanálise*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1998.
- RICOUER, P. *Tempo e narrativa: tomo III*. Tradução Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Papirus, 1997.



# ***Cenas de uma vida na província: a quase biografia de John Coetzee***

Catarina Cristina Labouré da Silva  
Maria Ângela de Araujo Resende

No conto “O envelope azul”, de Silviano Santiago, o narrador alerta-nos que se deve desconfiar das histórias mal contadas. Estas seriam as que “receberam melhor tratamento por parte do narrador”. (SANTIAGO, 2005, p. 11) Tal afirmativa nos faz perceber a importância da simulação e da mentira na construção narrativa. Esse jogo com a verdade, o ato de fingir para o leitor é o motriz de *Verão: cenas de uma vida na província*, última parte da trilogia autobiográfica do sul-africano John Coetzee.

Depois de *Infância e juventude*, *Verão* narra a história de Coetzee adulto, entre os anos de 1972 e 1977 – período em que John volta do estrangeiro para morar com o pai e que escreve dois livros: *Dusklands* e *In the heart of the country*. (BORDINI, 2010)

Este artigo tem por objetivo analisar a obra *Verão*, descrevendo como se constrói a personagem (auto)biográfica/ficcional. Utilizando os conceitos de autobiografia, biografia e autoficção, pretende-se discutir os limites tênues entre os gêneros referenciais e a ficção, procurando responder como esta suspenderia as relações factuais na obra.

Em *Verão* acompanhamos a tentativa de Vincent de biografar John Coetzee. O livro é construído de fragmentos dos cadernos de Coetzee e de entrevistas feitas por Vincent com cinco pessoas que ele acredita terem sido importantes para o escritor.

Na primeira parte da obra, há trechos datados dos cadernos de Coetzee. Além disso, esses fragmentos possuem notas do próprio autor,

sugerindo que um Coetzee mais maduro utilizaria esses cadernos na escrita de sua autobiografia. Em seguida, há cinco entrevistas feitas por Vincent: quatro com mulheres que o biógrafo acredita que o escritor tivera algum envolvimento emocional e uma com um professor universitário, que havia sido colega de trabalho de Coetzee. As entrevistas não estão em ordem cronológica. Por último, há mais alguns fragmentos dos cadernos do escritor, porém sem datas.

Desse modo, são dados biográficos (os cadernos e as entrevistas) que compõem a obra, aparentemente sem nenhuma unidade narrativa, uma biografia inacabada.

Essa incompletude biográfica se faz presente na escrita contemporânea. A narrativa fragmentária de si reflete um “eu” deslocado, plural e caótico. O conceito de antibiografia, de Arfuch, ajuda a “pensar a singularidade de certas formas”. A autora afirma que dentro do espaço biográfico atual há um “território de experimentação artística”, em que diversos modos de enunciação biográfica surgem a todo tempo. (ARFUCH, 2010b) Ao produzir um relato inacabado, explorando e questionando o fazer biográfico, Coetzee rompe totalmente com a escrita de si tradicional. Nesse sentido, *Verão* seria antibiográfico.

Não se trata, contudo, de uma simples tentativa de biografia, uma vez que o nome do autor na capa do livro é John Coetzee, assim como o biografado na obra. Poderíamos, a partir disso, salientar que se trata, sobretudo, de uma autobiografia não convencional. Isso porque a identidade entre autor, protagonista e narrador (através dos cadernos) sustentaria o pacto autobiográfico proposto por Lejeune. Esse pacto é um contrato de leitura em que a relação identitária entre autor, narrador e protagonista é obrigatória e se estabelece através do nome próprio comum a todos. Caberá ao autor deixar marcas na capa do livro, no título, em uma nota para que o leitor saiba que se trata de uma autobiografia.

Wander Melo Miranda, em seu texto “A ilusão biográfica”, interpreta essa posição de Lejeune:

A questão da autobiografia não se coloca, para Lejeune, como uma relação estabelecida entre eventos extratextuais e sua transcrição ‘verídica’ pelo texto, nem pela análise interna do funcionamento deste, mas sim a partir de uma análise, no nível global da publicação, do contrato implícito ou explícito do autor com o leitor, o qual determina o modo de leitura do texto e

engendra os efeitos que atribuídos a ele, parecem defini-lo como autobiografia. (MIRANDA, 2009, p. 29-30)

Desse modo, a principal crítica ao trabalho de Lejeune é sua exclusão do interior do texto em seu conceito, porém não se pode negar a importância de suas considerações como um ponto de partida nos estudos referentes a esse gênero.

Arfuch também questiona essas postulações de Lejeune, pois acredita que a identidade não pode ser representada apenas a partir de um contrato baseado no nome próprio. Isso porque há um distanciamento temporal entre o eu-narrador e o eu-personagem. A pesquisadora afirma da impossibilidade do narrador de hoje assumir alguma responsabilidade por esse outro – a personagem. Além disso, explica que a autobiografia compreende esses conflitos em que o eu tem de lidar com o que é e o que “chegou a ser”; numa narração o eu seria a “construção imaginária de si mesmo como outro”. (ARFUCH, 2010a, p. 55)

Lejeune, na tentativa de distinguir biografia de autobiografia, utiliza da noção de “identidade” e “semelhança”. Primeiramente, ele atenta para o fato de que os dois gêneros são referenciais. Ambos se propõem a dizer a verdade e podem ser submetidos a uma verificação. Dessa assertiva, o crítico fala sobre a “semelhança” – relação entre o modelo (extratexto) e a personagem biografada. A semelhança está ligada à fidelidade, à veracidade do fato narrado com o vivido.

Na biografia há uma relação de identidade entre o modelo e a personagem guiada pela semelhança entre ambos. É ela que vai “fundamentar a identidade” do protagonista com seu modelo real.

Em contraponto, na autobiografia, seguindo a linha de pensamento de Lejeune, não é a semelhança que vai definir o gênero, mas sim a relação identitária entre autor, narrador e personagem, selada pelo pacto. O crítico não exclui a semelhança, obviamente, pois se trata de um texto que remete a uma realidade, porém na autobiografia não seria obrigatório alcançar a semelhança em seu todo. A natureza referencial de busca da verdade aproxima os dois gêneros. Entretanto, na biografia o que vale, para Lejeune, é a semelhança ao passo que na autobiografia a identidade e o pacto são primordiais.

Essa noção de semelhança é questionada por Arfuch, que não acredita em uma completa referência com o modelo extratexto na biografia.

A pesquisadora atenta que o distanciamento temporal derruba a ideia de que o que está sendo dito sobre o biografado é, de fato, a representação “verdadeira” daquela pessoa.

Isso porque não se pode alcançar a verdade em seu todo, “toda história é apenas *uma história a mais* a ser contada sobre a personagem”. (ARFUCH, 2010a, p. 138) Além disso, a relação biógrafo/biografado tende a moldar a representação que se faz do outro.

A coincidência entre autor e narrador, contudo, não se faz presente em toda a narrativa de Coetzee, numa junção de relato biográfico e autobiográfico que o pacto não dá conta, além de diversos gêneros referenciais ocuparem o mesmo espaço.

A questão torna-se ainda mais complexa quando, no decorrer da leitura, descobrimos que Coetzee (o protagonista) está morto, diferentemente da vida real. A simulação de sua morte desfaz o pacto, colocando a verdade biográfica em suspenso e deixando espaço para a ficcionalização de si. É o que Eneida Maria de Souza chama de “a desestabilização do referencial”. (SOUZA, 2011, p. 23)

Ao dissertar sobre as mudanças no espaço biográfico atual, Arfuch argumenta que tentar ser fiel à realidade limitaria a narrativa. De acordo com a pesquisadora, aos gêneros canônicos cabe uma maior verossimilhança com o referente. Isso não se aplicaria aos diversos modos de escrita de si do contemporâneo que

Podem produzir um efeito altamente desestabilizador, talvez como ‘desforra’ diante de um excesso de referencialidade ‘testemunhal’: as que, sem renúncia à identificação de autor, se propõem jogar outro jogo, o de transtornar, dissolver a própria ideia de autobiografia, diluir seus umbrais, apostar no equívoco, na confusão identitária ou indicial [...] Deslizamentos sem fim, que podem assumir o nome de ‘autoficção’, na medida em que postulam explicitamente um relato de si consciente de seu caráter ficcional e desligado, portanto, do ‘pacto’ de referencialidade biográfica. (ARFUCH, 2010, p. 127)

O conceito de autoficção, criado por Doubrovsk, dá conta das narrativas que estão entre a autobiografia e o romance, que o autor define como “ficção de acontecimentos e de fatos estritamente reais”. (DOUBROVSKY apud KLINGER, 2007, p. 47) A ficção de si acontece, então, discursivamente, uma vez que o extratexto é apenas matéria para a “invenção e a estetização da memória”. (SOUZA, 2011, p. 23)

Desse modo, a autoficção hoje se dá muito a partir de um jogo em que o escritor brinca com a própria identidade, ficção de si, tem a simulação como parte da construção narrativa. O autor pode utilizar o mesmo nome do protagonista e do narrador e isso “não interferir no grau de fidelidade/infidelidade da narrativa”. (KLINGER, 2007, p. 61)

Nessa ficcionalização de si, a personagem é apresentada de forma fragmentária. Nos cadernos datados, o narrador refere-se a Coetzee como “ele”, num distanciamento temporal que permite não apenas visão crítica de um “eu-outro”, mas também a possibilidade de engendrar esse outro. Nesses trechos, Coetzee é um homem solitário, com uma relação tensa com o pai e o próprio país.

Ao longo das entrevistas, transcritas com as perguntas e respostas, as opiniões sobre Coetzee vão revelando traços de uma pessoa deslocada de seu meio. Não se sente inglês, nem totalmente africâner; está à margem até de sua família e não consegue se relacionar profundamente com nenhuma mulher.

Todas essas características, contudo, são soltas para que o leitor faça sua própria montagem a respeito da personagem biografada. Tarefa difícil, já que essa obra pauta-se pela construção fragmentária de si através do olhar ficcional do outro – os entrevistados, o biógrafo, o próprio Coetzee em seus cadernos. Construção esta que se dá no discurso num jogo entre a verdade e a simulação.

A questão do olhar do outro é muito importante para entender como a ficção, nesse caso, suspende as relações factuais da biografia. Primeiro porque as pessoas entrevistadas poderiam ter contas a ajustar com Coetzee. O depoimento de Júlia, por exemplo, é de um homem impessoal e que não a satisfazia plenamente, “sem presença sexual”. Ela parecia, na verdade, buscar em John a expiação de sua frustração matrimonial – queria vingar-se das traições do marido com a secretária.

Talvez seja a entrevista de Adriana a mais clara nesse sentido, posto que a entrevistada nitidamente emite juízos contrários ao escritor. A brasileira, exilada na África do Sul, sugere que Coetzee tentou seduzir sua filha menor no período em que fora seu professor de inglês. Depois disso, ele teria se apaixonado pela mãe da aluna e a atormentado com cartas e idas inconvenientes ao seu trabalho. Mas a brasileira nunca se interessou por ele e declara que era um “estorvo”. Adriana, por fim, deixa a entender que associava Coetzee a uma época difícil de sua vida

num país estrangeiro, com duas filhas pra criar depois do falecimento do marido.

Dessa forma, percebe-se que a verdade biográfica é posta em dúvida por esses depoimentos. Além disso, num recurso de metalinguagem, a obra questiona a si mesma. Martin, o único homem entrevistado, argumenta com o biógrafo a respeito da escolha das fontes

E as fontes que o senhor selecionou não tinham contas a ajustar, não tinham suas próprias ambições de pronunciar um juízo final sobre Coetzee? [...] O senhor não devia pensar nisso? Não vai obter inevitavelmente um relato que tende para o pessoal e o íntimo às custas do real valor do sujeito enquanto escritor? Não vai acabar obtendo nada mais que – desculpe colocar dessa forma – nada mais que intriga feminina? (COETZEE, 2010, p. 225-226)

O nome de Coetzee na capa do livro reafirma que a verdade autobiográfica serve como matéria para a ficcionalização de si. Tudo não passa de um jogo em que ele traz à tona personagens lançando um olhar irônico sobre sua própria figura.

A obra vai além à medida que o biógrafo Vincent é indagado por seus entrevistados a respeito da sua perseguição à verdade. Júlia aborda a questão da memória falha, do esquecimento. Por isso, confessa que inventa os diálogos que teve com Coetzee e justifica-se com o fato de estar falando de um escritor. A ficção seria, dessa forma, uma premissa. Nessa entrevista percebe-se que a desconfiança deve estar presente a todo tempo. É um jogo não apenas com o leitor, mas uma forma de ironizar com a ideia de relato verdadeiro.

A entrevista com Margot, prima e paixão de Coetzee na infância, também apresenta uma reflexão sobre o fazer do biógrafo que vai desmontar a noção de verdade. Isso porque Vincent já havia feito uma entrevista e agora voltara para ler o que escreveu a Margot. O biógrafo a deixa à vontade para contestá-lo, já que a narrativa era um resultado de suas conversas com ela. Ele admite que dramatizou “aqui e ali”. Margot o refuta algumas vezes, dizendo não se lembrar de ter contado certas histórias; assusta-se com sua própria indiscrição ao ouvi-lo narrar coisas íntimas; por fim, afirma que ele terá de cortar partes do texto. Em certo momento, a entrevistada irrita-se com a leitura equivocada de Vincent, porém ele se defende:

Agora eu tenho de protestar. O senhor realmente está indo longe demais. Eu não disse nada nem de longe parecido com isso aí. Está pondo suas palavras na minha boca. Desculpe, acho que me deixei levar. Eu conserto isso. Abrando o tom. (COETZEE, 2010, p. 127, grifo do autor)

A ilusão de que o texto é uma imitação da vida, desse modo, se desfaz a partir dessas questões levantadas pelos entrevistados.

Com Adriana, a indagação parte do fato de que há uma intérprete mediando a entrevista. A tradução, nesse caso, serve para, mais uma vez, questionar a noção de verdade do discurso.

Ao entrevistar Sophie, professora universitária que teve um relacionamento com o escritor, a discussão a respeito das fontes também traça uma interessante crítica à ideia de verdade biográfica. Sophie acredita que Vincent deveria aprofundar-se nos diários e cadernos de Coetzee, ao passo que o biógrafo prefere enfatizar as entrevistas. Ele argumenta que Coetzee não é confiável, uma vez que se trata de um ficcionista. Para Vincent, o escritor poderia ter preparado seus escritos íntimos “para a posteridade”. A resposta de Sophie sintetiza toda discussão feita até aqui no que tange à narrativa (auto)biográfica/ficcional que Coetzee constrói muito bem: “Mas e se formos todos ficcionistas, como o senhor chama Coetzee? E se nós inventamos continuamente histórias sobre nossas vidas?”. (COETZEE, 2010, p. 234)

Bordini, em seu artigo “O verão de nossa desimportância”, aborda a inútil tentativa de classificar essa obra de Coetzee, pois acredita que o escritor esforça-se para confundir o leitor. Ao longo de seu raciocínio, a autora elenca diferentes gêneros para nomear a obra: romance, romance biográfico/autobiográfico, biografia ficcional etc.

A construção de si feita no livro, realmente, leva a crer que se trata de um relato pessoal consciente de sua ficcionalização. O modo como a personagem vai sendo apresentada – passeando por diferentes gêneros do espaço biográfico, zombando do “pacto de referencialidade” – a partir de perspectivas diversas e sem uma identidade definida sugere que Coetzee deixa ao leitor a tarefa de construí-lo.

Não há uma história de vida de acordo com o acontecido. Há uma personagem que se produz ao longo da narração. A referencialidade é abandonada para que o sujeito ganhe vida “através de” e “na” escrita. Ampliando o conceito de autoficção, Diana Klinger (2007) fala de um sujeito-autor que retornou performático, cômico de ser uma pessoa

múltipla e complexa que se “exibe ‘ao vivo’ no momento mesmo de construção do discurso, ao mesmo tempo indagando sobre a subjetividade e posicionando-se de forma crítica perante os seus modos de representação”. (KLINGER, 2007, p. 62)

Pensando em *Verão* dessa perspectiva, outras considerações de Klinger são importantes na tentativa de compreender como o sujeito se engendraria na escrita. Segundo a pesquisadora, após o *boom* do estruturalismo, há um retorno da figura do autor que reflete nossa sociedade marcada pelo espetáculo e a perda do abismo entre público e privado. Espaço propício para o narcisismo, Klinger defende que, no entanto, o autor que retorna não se associa a sua figura real, a uma verdade sobre si, mas volta “apenas como provocação, na forma de um jogo que brinca com a noção de sujeito real”. (KLINGER, 2007, p. 44) Até porque a epistemologia moderna não define o sujeito como uma unidade que poderia ser representada por completo.

É isso que faz Coetzee ao dar voz a personagens que teriam feito parte de sua vida, num projeto de biografia que apenas deixa rastros de uma personalidade, a partir de marcas deixadas pelo autor através das entrevistas e dos cadernos.

Mas esses rastros não são confiáveis. Segundo Klinger, a autoficção apropria-se do conceito de verdade da psicanálise, não uma verdade verificável, autobiográfica, mas construída na narrativa, verdade enquanto ficção de si.

Diante dessas artimanhas do autor, percebemos como a ficção apropria-se do discurso autobiográfico para romper com a trajetória linear de uma vida. A ideia de relato retrospectivo não se sustenta, posto que a personagem é constituída no ato da leitura. Isso porque é uma vida inacabada, que não busca narrar a si mesma como forma de expiação ou transformação – característica da autobiografia tradicional.

Lejeune, ao perceber que sua ideia de pacto não dava conta de todas as formas de escrita de si que foram surgindo, propõe um espaço autobiográfico que abrangeria as diversas narrativas autobiográficas. Na esteira do crítico francês, Arfuch reformula essa definição para “espaço biográfico” na tentativa de abarcar as variadas narrativas de si do momento biográfico contemporâneo. A pesquisadora amplia o pensamento de Lejeune ao inscrever nesse espaço não apenas os gêneros em si, mas seus desdobramentos, hibridizações, incluindo então a noção

de “interdisciplinaridade” e “interdiscursividade”. O espaço biográfico atual se configura ainda a partir da narração de uma vida para além da escrita: filmes, entrevistas, os *reality shows*, nas artes visuais etc. (ARFUCH, 2010b, p. 59)

Ademais, Arfuch atenta para a transformação da ideia de sujeito, do retorno do autor e, com consequência, do surgimento de narrativas em que “os jogos identitários de mascaramentos múltiplos”, como a autoficção, são constantes. (ARFUCH, 2010b, p. 62) Por essa razão, inscrevemos *Verão* dentro desse espaço biográfico, pois há o cruzamento de alguns gêneros, tornado sua classificação infrutífera. O interessante aqui é perceber como Coetzee trabalha com o “horizonte de expectativas” do leitor. Ele, na verdade, desconstrói esse horizonte de expectativas ao colocar-se como personagem morta, desestabilizando o referente.

John M. Coetzee é uma figura enigmática, um autor discreto que tenta se preservar da devoração da mídia, mas que ao mesmo tempo – com sua obra – chama a atenção para si. *Verão* confunde o leitor, numa performance em que o autor não vai, através da escrita, mascarar um sujeito real e pleno. Seus textos e sua vida pública acabam se complementando. Assim, o leitor vislumbra, através desse espaço autobiográfico, o jogo entre o referencial e a ficção.

Em certo momento de “Envelope azul”, o narrador lança a pergunta em tom irônico e confessional: “Serei mentiroso nato?” Coetzee joga com a mentira, simula, brinca, portanto, com o leitor, quebrando com o referente e produzindo uma biografia ficcional de si incompleta – uma história mal contada.

## Referências

ARFUCH, L. A vida como narração. In: ARFUCH, L. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2010a. p. 111-150.

ARFUCH, L. *¿Antibiografía?* Nuevas experiencias em los limites. In: COLÓQUIO DE CRÍTICA DE LA CULTURA, 1., 2010, São João del-Rei. *Anais...* São João del-Rei: UFSJ, 2010b.

BORDINI, M. da G. O verão de nossa desimportância. *Revista Philia & Filia*, Porto Alegre, v. 1, n. 2, p. 82-110, jul./dez. 2010.

COETZEE, J. M. *Verão, cenas da vida na província*. Tradução José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

KLINGER, D. I. A escrita de si: o retorno do autor. In: KLINGER, D. I. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007. p. 19-62.

LEJEUNE, P. O pacto autobiográfico. In: LEJEUNE, P. *O pacto autobiográfico, de Rousseau à Internet*. Tradução Jovita Maria Gerhein Noronha; Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008. p. 70-85.

MIRANDA, W. M. A ilusão autobiográfica. In: MIRANDA, W. M. *Corpos escritos*. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2009. p. 25-41.

SANTIAGO, S. O envelope azul. In: SANTIAGO, S. *Histórias mal contadas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005. p. 11-36.

SOUZA, E. M. de. A crítica biográfica. In: SOUZA, E. M. de. *Janelas Indiscretas: ensaios de crítica biográfica*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011. p. 17-25.

# Jurema Penna e as encenações de si nos textos jornalísticos

Isabela Santos de Almeida  
Rosa Borges dos Santos

## Primeiras palavras

No âmbito da divulgação de uma produção literária ou artística, o acesso à mídia pode se constituir como uma importante estratégia para a disseminação de posicionamentos ideológicos, bem como de uma imagem sobre quem é o responsável por ela, comumente identificadas aos processos de autoria. No contexto da produção teatral da década de 1970, na Bahia, os diversos gêneros jornalísticos eram os principais responsáveis por essas informações, haja vista o espaço dedicado às questões culturais nos jornais baianos do período.

Interessa-nos, nesse contexto, destacar a posição de Jurema Penna (1927-2001), atriz e dramaturga baiana, que percorreu, durante seus 52 anos de carreira, as diversas esferas das artes cênicas na Bahia e no Brasil, realizando importantes intervenções nessa cena artística, a despeito do preconceito contra as mulheres no teatro durante as ditaduras (a de Getúlio e a militar de 1964), além da falta de apoio dos órgãos oficiais e do descrédito recebido de seus pares.

Encontramos nos textos de jornais um espaço para que Jurema Penna construa uma narrativa de si. Nestes, ao se estabelecer como primeira pessoa do discurso, a dramaturga dá a conhecer uma série de representações e encenações sobre sua vida no teatro, suas expectativas e frustrações com a carreira, bem como suas percepções como intelectual sobre os acontecimentos do seu tempo. Investido de um sentido de verdade, o discurso jornalístico busca evidenciar uma imagem estável e unívoca de um sujeito, construída não somente pelo discurso deste,

mas também por outros elementos que o compõem, como fotografias, título, *leads* etc.

Não obstante, ao se tomar as diversas reportagens e entrevistas veiculadas ao longo da carreira de Jurema Penna, percebemos progressivas mudanças em posicionamentos e atitudes que ela pretende disseminar, encontrando múltiplas possibilidades de reinventar-se ao longo de sua carreira. Dessa forma, interessa-nos investigar de que maneira Jurema Penna se encena nos textos jornalísticos como atriz, dramaturga e intelectual, construindo uma narrativa de si e, portanto, privilegiando, a cada momento de sua carreira, certos aspectos, em detrimento de outros. Para tanto, tomamos reportagens e entrevistas em que a dramaturga apareça como primeira voz do discurso, publicadas em jornais locais e nacionais no período de 1960 a 2001. Esse extenso período de tempo permitirá verificar as diversas facetas assumidas, assim como as vicissitudes de sua carreira. Acredita-se que com essa leitura será possível evidenciar como se constitui o projeto de mulher das artes cênicas que Jurema constrói e encena ao longo de uma carreira dedicada ao desenvolvimento das artes cênicas na Bahia.

## Algumas especificidades dos textos jornalísticos

Ao se tomar os textos jornalísticos como documentos de conhecimento que descortinam os fatos importantes e as notícias de uma época, faz-se necessário problematizar o tipo de conhecimento que os diferentes gêneros jornalísticos proporcionam, a função que estes ocupam em um dado período, bem como os fatos que condicionaram essa escrita.

Trata-se de textos que se autoinvestem de um sentido de real, calcados no objetivo de apresentá-lo de forma neutra. Nesse sentido, desconsidera-se que, conforme Compagnon (2001), o texto referencial corresponde apenas a uma ilusão ou um desejo de querer sê-lo, haja vista que não há uma realidade prévia ao discurso, ao contrário, a realidade se organiza na medida em que o discurso se constrói. Dalmonte afirma que,

*À narrativa jornalística compete a busca de uma representação clara daquilo que é reportado, permitindo que o fato apresentado esteja o mais próximo*

possível do real. [...] O relato jornalístico, quanto mais tenta se aproximar do real, simula este real, na medida em que é capaz de oferecer as provas do real retratado. Além do testemunho de quem relata, a fotografia permitiu avanços nesta seara. (DALMONTE, 2009, p. 110)

Nesses termos, o alto nível de verossimilhança conseguido nas reportagens jornalísticas, somado ao uso da fotografia, assevera a ideia de real transmitida nesses textos; no entanto, constituem-se como mais um elemento na simulação do real, visto que a fotografia também coaduna com o discurso, a perspectiva e as ideologias que a matéria de jornal apresenta. É possível, assim, entrever a ideologia dos autores, o papel social que os jornais ocupavam em certo período, dentre outros elementos em jogo no processo de circulação desses textos em determinado âmbito social.

Os principais gêneros jornalísticos que fazem referência à vida de Jurema Penna são: as notícias, em que se anuncia a estreia de um espetáculo ou fatos relacionados a ele; as entrevistas, em que se marcam os sujeitos e se evidenciam os seus posicionamentos, dotando-os de marcas de enunciação; as colunas de crítica teatral, que além de fazer uma apreciação do espetáculo, também o divulgava.

O texto jornalístico caracteriza-se pelo imediatismo e pela velocidade entre o acontecimento de um fato e a sua escrita, o que resulta em um forte vínculo entre texto e contexto. Para a escrita de uma reportagem, por exemplo, parte-se do princípio que o público leitor compartilha conhecimentos de mundo relativos ao contexto que não precisam ser esclarecidos. Isso traz algumas consequências para os leitores de épocas posteriores, que englobam desde a necessidade de se esclarecer detalhes a que certa reportagem faz referência até o estilo de escrita de certos jornais.

Por outro lado, ao se tomar o texto jornalístico como objeto de estudo, o recorte estabelecido pelo pesquisador implicará em um ordenamento e interpretação do conhecimento produzido pelo jornalismo que, conforme Meditsch (1997), é um “conhecimento sobre”, em que as informações presentes não são simplesmente transferidas, mas re-conhecidas por seus leitores.

Meditsch (1997, p. 10) ainda afirma que,

Como toda outra forma de conhecimento, aquela que é produzida pelo Jornalismo será sempre condicionada histórica e culturalmente por seu contexto e subjetivamente por aqueles que participam desta produção. Estará também condicionada pela maneira particular como é produzida.

Nesse contexto, ao tomar os textos jornalísticos de tempos pretéritos, o pesquisador necessariamente interpreta-os, reconhecendo categorizações, memórias discursivas e posicionamentos retóricos que talvez fossem invisíveis aos leitores contemporâneos à notícia, mas que, na rede das informações levantadas pelo pesquisador, permite verificar as nuances ideológicas da época. Dessa forma,

Inúmeras mediações condicionam o modo como o Jornalismo cria e processa a informação sobre a realidade, desde o *schemata* profissional (MÉRÓ, 1990) – o modo particular como os jornalistas veem o mundo, passando pelos objetivos, a estrutura e a rotina das organizações onde trabalham, as condições técnicas e econômicas para a realização de suas tarefas e, finalmente, o jogo de poder e os conflitos de interesses que estão inextricavelmente implicados na circulação social desta informação (MESQUITA apud MEDITSCH, 1997, p. 10)

Disso resulta que, ao tomarmos os textos jornalísticos como fonte, é fundamental estabelecer relações entre os textos e as vinculações ideológicas de seus jornais, haja vista que tudo o que neles é publicado coaduna com a perspectiva política do jornal. Fato que termina por limitar o que pode ser dito e quando pode ser dito. Luca acrescenta que

O pesquisador dos jornais e revistas trabalha com o que se tornou notícia, o que por si só já abarca um espectro de questões, pois será preciso dar conta das motivações que levaram à decisão de dar publicidade a alguma coisa. Entretanto, ter sido publicado implica atentar para o destaque conferido ao acontecimento, assim como para o local em que se deu a publicação: é muito diverso o peso do que figura na capa de uma revista semanal ou na principal manchete de um grande matutino e o que fica relegado às páginas internas. (LUCA, 2005, p. 16)

Deve-se, então, considerar que o texto jornalístico envolve também uma construção coletiva, conforme elucida Luca:

[...] jornais e revistas não são, no mais das vezes, obras solitárias, mas empreendimentos que reúnem um conjunto de indivíduos, o que os torna projetos coletivos, por agregarem pessoas em torno de ideias, crenças e valores que se pretende difundir a partir da palavra escrita. Por isso Sirinelli os

caracteriza como um ‘ponto de encontro de itinerários individuais unidos em torno de um credo comum’. Daí a importância de se identificar cuidadosamente o grupo responsável pela linha editorial, estabelecer os colaboradores mais assíduos, atentar para a escolha do título e para os textos pragmáticos que dão conta de intenções e expectativas, além de fornecer pistas a respeito da leitura de passado e de futuro compartilhada por seus propugnadores. [...] Ou seja, à análise da materialidade e do conteúdo é preciso acrescentar aspectos nem sempre imediatos e necessariamente patentes nas páginas desses impressos. (LUCA, 2005, p. 140)

Trata-se, portanto, de considerar o tipo de conhecimento produzido pelo jornalismo em sua especificidade e vinculado aos seus condicionantes. Como não é possível aceder àquilo que foi omitido e/ou excluído, o pesquisador deverá voltar o seu olhar para aquilo que foi incluído e evidenciado do fato relatado, é por esse caminho que se poderá compreender que

um dos principais problemas do Jornalismo como modo de conhecimento é a falta de transparência destes condicionantes. A notícia é apresentada ao público como sendo a realidade e, mesmo que o público perceba que se trata apenas de uma versão da realidade, dificilmente terá acesso aos critérios de decisão que orientaram a equipe de jornalistas para construí-la, e muito menos ao que foi relegado e omitido por estes critérios, profissionais ou não. (MESQUITA apud MEDITSCH, 1997, p. 10)

Vale também pontuar que as formas de circulação desses textos impressos também devem ser consideradas na produção do seu sentido. Luca destaca alguns desses aspectos, afirmando que

a forma como os impressos chegaram às mãos dos leitores, sua aparência física (formato, tipo de papel, qualidade da impressão, capa, presença/ausência de ilustrações), a estruturação e divisão do conteúdo, as relações que manteve ou não com o mercado, a publicidade, o público a que visava atingir, os objetivos propostos. Condições materiais e técnicas em si dotadas de historicidade, mas que se engatam a contextos socioculturais específicos, que devem permitir localizar a fonte escolhida numa série, uma vez que esta não se constitui em um objeto único e isolado. Noutros tempos, o conteúdo em si não pode ser dissociado do lugar ocupado pela publicação na história da imprensa, tarefa primeira e passo essencial da pesquisa com fontes periódicas. (LUCA, 2005, p. 138-139)

Cumprido observar, então, de que forma essa crítica teatral estava presente nos jornais baianos. A título de ilustração, cita-se o estudo de

Jussilene Santana (2010), que salienta a diferença expressa de perspectivas dos jornais que circulavam na Bahia entre 1956 e 1961, período crucial da instalação da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. A pesquisadora chama a atenção para o fato de na época não haver uma profissão de jornalista delimitada, tampouco formação específica. O resultado disso são poucas iniciativas inovadoras de fazer constar o teatro no espaço do jornal.

Destaca a perspectiva do *A Tarde*, que não problematiza os novos elementos da cena teatral baiana engendrados pelo advento da Escola de Teatro. O teatro ocupa, ali, um espaço limitado, resumindo-se a notas, artigos e pequenos comentários opinativos. *O Diário de Notícias*, por sua vez, apresenta-se como mais inventivo, trazendo novos cadernos e suplementos, com destaque para a coluna “Diário de Notícias-Teatro”: “A DN-Teatro intencionava publicar apenas críticas, mas, devido ao irregular número de estreias, imprime notas com agenda dos grupos e textos que discutem a própria função da crítica.” (SANTANA, 2010, p. 5) *O Jornal da Bahia* já se caracteriza por enfatizar, em suas notícias, os acontecimentos relativos ao teatro, trazendo reportagens e entrevistas.

A autora conclui apontando para a necessidade de se tomar as diferenças entre os jornais de maneira crítica. Ao se notar as vinculações ideológicas de cada uma das fontes, é preciso pôr em relevo que estas influenciam na percepção dos seus leitores sobre os fatos relatados, podendo interferir (ou não) na adesão do público a determinados eventos ou artistas, por outras questões políticas que não necessariamente as artísticas. (SANTANA, 2010)

## Jurema Penna em cena nos jornais

Orlando Senna (1963),<sup>[1]</sup> em reportagem para o jornal *Estado da Bahia*, traça um perfil de Jurema Penna:

Esta é a Jurema conhecida. Existe ainda a Jurema doutora: advogada e alta funcionária. Existe a Jurema caseira [...] Existe a Jurema do amor: onde entra o príncipe Jaques Kaubourian. Existe a Jurema escritora [...] Existe a

---

[1] Os textos jornalísticos citados neste artigo encontram-se na Pasta Jurema Penna, depositada no Acervo do Espaço Xisto Bahia, Biblioteca Pública do Estado da Bahia. Não especificamos a página de onde cada excerto foi destacado, pois trata-se de recortes de jornais que, frequentemente, não trazem número de página.

Jurema snob [...] Ou a política que discute exaltada a situação da política nacional. Vocês não imaginam quantas Juremas existem.

O caráter multifacetado de Jurema Penna se deixa entrever a partir da análise de seus textos e da leitura de sua carreira, sob a perspectiva do jornalista Orlando Sena. A imagem de Jurema Penna como uma mulher múltipla é corroborada na reportagem pela enumeração das suas diversas esferas de atuação, mas também por alguns dados biográficos que tentam deslindar a personalidade da artista. A atriz, dramaturga, diretora, advogada, intelectual, que estreou no teatro em 1949, após haver concluído o curso de bacharelado em direito, em 1963 (mesmo ano da reportagem), atinge um momento de auge na sua carreira com o convite para atuar nas novelas da Rede Globo.

Jurema Penna dedicou sua vida ao desenvolvimento das artes cênicas na Bahia, acreditando na capacidade transformadora e combativa do teatro. Dona de um discurso afiado e engajado, a dramaturga encontrou na imprensa espaço para veicular sua percepção sobre teatro, articulando-o com a realidade vivenciada, conforme afirma em entrevista a Francolins Neto (1966): “[...] o teatro moderno atende às exigências do povo. Não apenas como mensagem, porém, sobretudo, como gritos de revolta pelos sofrimentos.”

Em 1966, encena *Cocteau' 66*, espetáculo composto por dois textos de Jean Cocteau: *Voz humana* e *Belo indiferente*, sucesso que marca a despedida de Jurema Penna dos palcos baianos, que só voltariam a revê-la em 1973. Não satisfeita em apenas representar textos de outrem, Jurema Penna parte para o Rio de Janeiro com sua primeira montagem autoral: *Pé de vento*, marcando seu desejo por levar para o palco suas próprias ideias: “Tenho outras peças já esquematizadas, até porque estou cansada de interpretar o pensamento alheio. Penso em escrever para o teatro sem com isso abandonar minha carreira de atriz de teatro e de cinema”. (FRANCOLINS NETO, 1966) A própria seleção lexical feita pela dramaturga denota o desejo de construir para si uma certa imagem de intelectual, que encontra no palco uma forma de defender sua visão de mundo, haja vista o exagero presente em “estou cansada de interpretar o pensamento alheio”, afirmação que, no entanto, é prontamente desarticulada com a perspectiva de dar seguimento a carreira de atriz.

Sua ida para o Rio de Janeiro foi marcada por grandes desafios. Antes de atingir o sucesso, Jurema Penna relata as suas dificuldades para se adaptar à “Cidade Maravilhosa”:

Foram difíceis os meus primeiros anos nesta cidade, não pelo Rio em si, mas pelos problemas inteiramente pessoais, de ordem sentimental, pela sua força, pelo grau de coisa íntima e profunda, que os caracterizava, deixei-me ser por eles absorvida. [...] Para vencer, para entrar na minha, comecei, aí então, a assumir compromissos comigo mesma, entrei na minha atitude, que é Jurema Penna antes do nada e depois de tudo [...]. O meu signo é simbolizado pelo centauro e, sob a influência de Júpiter, adquiere um poder ainda maior, possibilitando-me assim, a força de leão para combater as dificuldades e construir a senda que me levaria de volta ao meu verdadeiro caminho: a arte. (NEVES, 1970)

Vale notar, mais uma vez, a imagem que Jurema Penna constrói de si. A partir de uma definição redundante sobre sua atitude, “Jurema Penna é Jurema Penna”, a dramaturga evoca uma série de representações previamente construídas acerca de si própria, como a coragem, a força e a capacidade de construir seu caminho apesar das dificuldades. Tais características são asseveradas pela imagem do centauro, de Júpiter e do leão, símbolos de destemor e valentia.

Talento e dedicação fizeram Jurema Penna alcançar um dos lugares mais cobiçados pelos atores brasileiros: um espaço na TV Globo. Destaca-se sua participação nas novelas: *Verão vermelho* (1969), de Dias Gomes; *A rosa rebelde* (1969), *Irmãos Coragem* (1971), *Selva de Pedra* (1972), de Janete Clair; nas minisséries *A tenda dos milagres* (1985), de Jorge Amado; *O pagador de promessas* (1988), de Dias Gomes. Nos longas-metragens, destacam-se: *Mandacaru vermelho* (1961), de Nelson Pereira dos Santos; *O Pagador de promessas* (1961), de Anselmo Duarte; *Tocaia no asfalto* (1961), de R. Chindler; *Seara vermelha* (1963), de Alberto D’Aversa; *Os pastores da noite (Odília da Bahia)* (1975), de Marcel Camus; *Tenda dos milagres* (1977), de Nelson Pereira dos Santos, dentre muitos outros.

No auge do sucesso em âmbito nacional, decide voltar para a Bahia em um desejo de retornar às suas raízes e atuar no teatro baiano no sentido de promover o acesso às artes cênicas, conforme entrevista concedida, em 1973, ao jornal *A Tarde* (A VOLTA..., 1973): “No momento em que minha vida engrenou, no Rio de Janeiro, larguei tudo e vim

me dedicar a isto de levar o teatro para o povo que tem dificuldade de acesso a essa manifestação de arte.” Nesse depoimento, o principal fator para o retorno é o desejo de fazer da arte uma forma de libertação cultural para as classes populares.

Por sua vez, em 1980, quando questionada sobre o motivo de não ter ficado no Rio de Janeiro, Jurema Penna, já afastada temporalmente do fato, fala com clareza de sua percepção sobre o papel do ator na TV Globo:

O ator na Globo é uma peça mínima dentro de toda aquela engrenagem. É uma coisa, como direi, impessoal, é isso. Os mangangões da Globo são inacessíveis, vivem numa espécie de redoma de cristal, sabe? É tudo um clima de desespero, de insegurança, de sufoco total. Depois achei que tinha um compromisso de cultura com as minhas raízes, aqui na Bahia. Isso eu considero bem mais importante do que ser atriz da Globo. [...] A minha descoberta na Bahia como educadora é muito mais gratificante do que aparecer no vídeo global. (VIEIRA NETO, 1980)

Sua volta, em 1973, foi bastante celebrada pela crítica. Retornou estreando a peça *Negro amor de rendas brancas*, de sua própria autoria, em que contracenava com Mário Gusmão, parceria antiga e sempre bem-sucedida, como em *O Auto da compadecida* e *A Respeitosa*. Invertendo o procedimento normalmente adotado pelas companhias de teatro, a peça estreou primeiro em Juazeiro e depois em Salvador, no teatro do SESC. Para Jurema Penna, era prioritário, em seu retorno à Bahia, lutar pela descentralização das produções teatrais. Em 1977, ao assumir a diretoria da Divisão do Folclore de Salvador, Jurema Penna conseguiu implantar, de 1983 a 1986, os projetos Colméia e Penitenciária, em Salvador, e o Projeto Chapéu de Palha, em 45 municípios baianos.

A aliança de Jurema Penna com os poderes oficiais rendeu-lhe diversas críticas por parte de atores e grupos teatrais baianos, sobretudo os mais jovens e vinculados à esquerda política. Em entrevista a Vieira Neto (1980), fala sobre a decepção com a atitude da atual cena teatral baiana: “Sinto-me desapontada ao ver certos jovens que estão pintando agora no movimento teatral, a nos agredir gratuitamente, sem nenhum respeito para os que foram os primeiros na luta pela implantação de um teatro baiano.” A reportagem deixa clara a amargura de Jurema Penna, a pergunta “Será que valeu a pena?” traz o descontentamento e a dúvida de quem não é reconhecido pelos esforços dedicados a uma causa.

A fotografia escolhida mostra a dramaturga com a cabeça reclinada, o olhar distante, elementos que compõe o tom da reportagem (Cf. Figura 1). Mesmo com o pesar, ainda não há uma decisão sobre como valorar os 30 anos de carreira mediante o novo contexto das artes cênicas baianas.

Figura 1: Reportagem de Vieira Neto (1980)



Fonte: Vieira Neto (1980).

Ainda sobre o tema, Jurema Penna afirma a Cíntia Campos (1986, p. 30):

Eu lutei muito, levei jato d’água e bomba de gás da ditadura de Getúlio, lutando contra a censura. Dediquei tudo o que eu tinha ao teatro, enfrentei esta última ditadura, e agora, porque trabalho num órgão oficial (a Fundação Cultural do Estado da Bahia), vêm uns meninos que passaram todo o tempo da barra pesada no colo da mãe, me chamar de *direita*.

Nesse sentido, seis anos mais tarde, o discurso sobre a sua carreira já se apresenta mais incisivo e duro. A postura apresentada por Jurema Penna é diferente da vista na reportagem de 1980. Nesse momento, já não há dúvidas, a consciência sobre a importância do seu trabalho é clara e se converte em uma afirmação: “exijo respeito”. A matéria é ainda acompanhada de uma série de imagens da dramaturga falando e gesticulando (Cf. Figura 2), de modo que já não se trata de receber o reconhecimento, mas de reivindicá-lo.

Figura 2: Reportagem de Cíntia Campos (1986)



Fonte: Campos (1986).

Em 1990, Jurema Penna desabafa:

Não sei o que me sustentou a continuar fiel a minha carreira, apesar da marginalização violenta que sofríamos na Bahia, sobretudo no final dos anos 40 e 50: se a ira santa dos que nos desafiavam ou o amor sagrado dos colegas que nos davam força. (VIEIRA, 1990)

Aos 40 anos de carreira, o que importava para Jurema Penna era manter-se fiel ao seu chamado para as artes cênicas, todo o processo de marginalização e rejeição fazia, agora, parte de um passado. Jurema Penna aparece, então, sorridente em um abraço com Grande Otelo (Cf. Figura 3). As avaliações que faz de sua carreira sempre oscilam entre a satisfação por estar no palco, ou por dividir suas experiências com seus alunos, além da tristeza pelas dificuldades de se fazer teatro na Bahia. No fim da sua carreira, sentiu-se preterida pelos diretores baianos, visto que suas poucas oportunidades de atuar eram por meio de convites de diretores do Rio de Janeiro e São Paulo: “Por que não volto aos palcos como atriz? Muito simples: nenhum diretor baiano me convida. O único que me convidava era Eduardo Cabús, mas foi para o Rio de Janeiro, onde continua o seu trabalho. Seria uma maravilha voltar.” (SPENCER, 1995) Sua despedida oficial se deu com o espetáculo *Os fuzis da senhora Carrar*, de Berthold Brecht, em 2000, no teatro ICBA, sob a direção de Cecília Raiffer.

A leitura das reportagens comemorativas pelos anos de teatro mostra uma progressiva mudança de atitude em relação à forma de encarar

os problemas, assim Jurema Penna foi se interrogando, ponderando, refletindo sobre a validade de suas escolhas, resistindo às dificuldades, agruras, isolamento e até desrespeitos sofridos por quem escolhe viver para o teatro.

Figura 3: Reportagem de Hamilton Vieira (1990)



Fonte: Hamilton Vieira (1990).

## Considerações finais

Observa-se, diante do exposto, que Jurema Penna possuía um amplo acesso à mídia impressa e que os fatos importantes de sua carreira artística eram tema de matérias jornalísticas. A dramaturga, por sua vez, utilizava esse espaço na mídia para construir uma narrativa de si, bem como expor sua ideologia e seus projetos. Encontra-se, nos estudos autobiográficos, uma possibilidade de entendê-la como representação e narrativa, alguém que se encena e se constrói na relação com as suas produções e, para tanto, se utiliza de espaço como os textos jornalísticos para divulgá-las.

Vale pontuar que o presente estudo se destaca de uma proposta de edição da dramaturgia de Jurema Penna, conforme os pressupostos teóricos da filologia como crítica textual. O estabelecimento de uma interface entre a crítica biográfica e a crítica textual mostra-se necessária,

haja vista que é preciso rever o *status* do autor em uma proposta editorial. Já não interessa pensar o texto como vontade final do autor, tampouco resulta produtora excluí-lo do processo de leitura e interpretação do texto, já que este se constitui como um dos tantos elementos que constroem o sentido do texto. Dessa forma, acreditamos na possibilidade de se entender Jurema Penna na construção da sua autoimagem como intelectual, dramaturga e atriz, e que se faz representar nas publicações periódicas, contribuindo para a elaboração do seu projeto de mulher das artes cênicas.

## Referências

- BARRETO, Â. O dia feliz de Jurema Penna: o dos 30 anos de carreira. *Tribuna da Bahia*, Salvador, 1980.
- CAMPOS, C. Jurema Penna: Tenho 37 anos de teatro e exijo respeito. *Tribuna da Bahia*, Salvador, 10 nov. 1986. p. 30.
- COMPAGNON, A. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- DALMONTE, E. F. *Pensar o discurso no webjornalismo: temporalidade, paratexto e comunidades de experiência*. Salvador: EDUFBA, 2009.
- FRANCOLINS NETO. Jurema Penna em doze perguntas e meia. *Diário da Tarde*, Ilhéus, 18 jun. 1966.
- LUCA, T. R. de. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, C. B. (Org.). *Fontes históricas*. São Paulo. Contexto, 2005. p. 111-153.
- MEDITSCH, E. *O jornalismo como forma de conhecimento?* Conferência proferida nos cursos da Arrábida, Universidade de Verão, Portugal, set. 1997. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/meditsch-eduardo-jornalismo-conhecimento.pdf>>. Acesso em: 20 ago. 2013.
- NEVES, M. H. F. das. Teatro e [sic] o primeiro e grande caminho para o ator. *A Tarde*, Salvador, 12 set. 1970. p. 9.
- SANTANA, J. O jornal como fonte de pesquisa para o teatro na Bahia entre 1956 e 1961: análise dos jornais *A Tarde*, *Diário de Notícias* e *Jornal da Bahia*. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E POS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 6., 2010, São Paulo. *Anais...* São Paulo: ABRACE, 2010.
- SENNA, O. Jornal dos espetáculos. *Estado da Bahia*, Salvador, 6 mar. 1963.

SPENCER, N. Autores ausentes do palco. *A Tarde*, Salvador, 15 dez. 1995. Crítica.

VIEIRA NETO. Após 30 anos de atividades, Jurema questiona: “Será que valeu a pena?” *A Tarde*, Salvador, 20 fev. 1980. Caderno 2.

VIEIRA, H. Jurema Penna: 40 anos de arte. *A Tarde*, Salvador, 19 set. 1990. Caderno 2.

(A)VOLTA de Jurema. *A Tarde*, Salvador, 1 dez. 1973.

# Modulações autorais em Manoel de Barros: o espaço biográfico

José Rosa dos Santos Júnior  
Lígia Guimarães Telles

Não sou biografável. Ou, talvez seja. Em três linhas.

1. Nasci na beira do rio Cuiabá.
2. Passei a vida fazendo coisas inúteis.
3. Aguardo um recolhimento de conchas. (E que seja sem dor, em algum banco de praça, espantando da cara as moscas mais brilhantes). Manoel de Barros

O presente trabalho objetiva recompor, por meio do *corpus* literário, o espaço biográfico na obra poética de Manoel de Barros. Manoel Wenceslau Leite de Barros (1916) nasceu em Cuiabá, Mato Grosso. Filho de capataz de fazenda que se tornou fazendeiro, deixando-lhe como herança terras no Pantanal de Corumbá, Manoel de Barros sai do Rio de Janeiro, depois de 1949, para enfrentar o Pantanal, transformando-se em fazendeiro.

As vivências, no pantanal do Mato Grosso, do cidadão Manoel, substanciam e matizam, de maneira incisiva, a obra literária do poeta. Tais informações nos permitem afirmar que a obra poética de Manoel de Barros possui um caráter autobiográfico que o singulariza exatamente por se manifestar por meio de suas “memórias inventadas”.

Nessa perspectiva, uma das maneiras de se entender a obra literária é vê-la como resultado de uma combinação das diferentes séries com as quais ela mantém contato. Isso leva Antonio Candido a ponderar que o julgamento estético de um texto literário não ignora os fatores externos à literatura, pois estes também a influenciam – sendo eles a realidade humana, psíquica e social do escritor (CANDIDO, 2000, p. 33) –, o que legitima a ideia de que a “literatura está profunda e inequivocamente

enraizada na realidade e na vida humanas”. (VILLANUEVA, 1991, p. 97)

Outra questão que entra em pauta para debate nos meios literários é a busca pelo reconhecimento, dentro do código de escrita literária, de obras que circulavam na periferia do que eram considerados os grandes gêneros. Escritos que antes estavam relegados a rotulações que os reduzi- am a “meros depoimentos pessoais” (SOUZA, 2002, p. 13), como es- critas memorialísticas, diários e autobiografias, são agora reanalisados na busca de índices que possam qualificá-los como criações literárias, o que os faria extrapolar seu valor unicamente referencial e empírico.

Andrea Regina Fernandes Linhares, em sua dissertação de mes- trado intitulada *Memórias inventadas: figurações do sujeito na escrita autobio- gráfica de Manoel de Barros* (2006), nos diz que é necessário estabelecer critérios norteadores e estruturais que circunscrevam, dentro de um paradigma reconhecível, as escritas que recebem o rótulo de autobio- gráficas. Entre os estudiosos que se voltaram para tal empreendimento, o francês Philippe Lejeune estipula características formais que, segun- do ele, presidiriam e caracterizariam a escrita autobiográfica: esta seria uma “[...] narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando atribui importância a sua vida indivi- dual, em particular sobre a história de sua personalidade”. (LEJEUNE, 2008, p. 14) Desdobrando essa definição, surgem quatro subitens:

- I. Uma forma de linguagem: a) narração b) em prosa;
- II. Um tema: a vida individual, a história de uma personalidade;
- III. A situação do autor: identidade do autor enquanto pessoa real como narrador e discurso;
- IV. A posição do narrador: a) identificação do mesmo com o per- sonagem principal b) perspectiva retrospectiva do relato.

Na tessitura de *Memórias* pode-se encontrar plasmada a maioria dos parâmetros estabelecidos por Lejeune para a delimitação da escrita autobiográfica; contudo, Barros rompe com o princípio da presidência da prosa como forma e elege a prosa poética como meio expressivo. Ao fazê-lo, trilha um caminho já percorrido por outros autores que, através da prática, redimensionam conceitos teóricos.

Evocamos, para subsidiar nossa pesquisa, os pressupostos teóricos postulados por Leonor Arfuch (2010), pois como a autora, acreditamos

que toda biografia e autobiografia são, mais que um relato objetivo, construções discursivas; mais que uma identidade essencialista, uma “identidade narrativa”;<sup>[1]</sup> e mais que um olhar afastado do outro e do eu, é o encontro de muitas vozes, dialogicamente construído, como podemos notar no poema que se segue:

#### Fontes

Três personagens me ajudaram a compor estas memórias. Quero dar ciência delas. Uma, a criança; dois, os passarinhos; três, os andarilhos. A criança me deu a semente da palavra. Os passarinhos me deram desprendimento das coisas da terra. E os andarilhos, a presciência das coisas de Deus. Quero falar primeiro dos andarilhos, do uso em primeiro lugar que eles fazem da ignorância. Sempre eles sabem tudo sobre o nada. E ainda multiplicavam o nada por zero – o que lhes dava uma linguagem de chão. Para nunca saber onde chegavam. E para chegar sempre de surpresa. Eles não afundavam estradas, mas inventavam caminhos. Essa a pré-ciência que sempre vi nos andarilhos. Eles me ensinaram a amar a natureza. Bem que eu pude prever que os que fogem da natureza um dia voltam para ela. Aprendi com os passarinhos a liberdade. Eles dominam o mais leve sem precisar ter motor nas costas. E são livres para pousar em qualquer tempo nos lírios ou nas pedras – sem se machucarem. E aprendi com eles ser disponível para sonhar. O outro parceiro de sempre foi a criança que me escreve. Os pássaros, os andarilhos e a criança em mim são meus colaboradores destas memórias inventadas e doadores de suas fontes. (BARROS, 2008, p. 127)

Arfuch afirma que a vida não é a que a gente viveu e sim a que a gente recorda (e como recorda para contá-la). No poema “Fontes”, encontrado no livro *Memórias inventadas: as infâncias de Manoel de Barros*, podemos notar que o poeta recorda sua vida para contá-la a partir de três personagens: a criança, os passarinhos e os andarilhos. Por esse motivo é que podemos assegurar que o espaço biográfico é sempre plural e transversal por avatares intervenientes com experiências e memórias múltiplas. Assim, não há nada “dado” em uma vida; e, nela, várias histórias e vários sentidos são imagináveis, “armados” em pactos

---

[1] Ao encontro dessa afirmativa, Luciene Azevedo, na disciplina “Crítica e poéticas modernas e contemporâneas”, ministrada no semestre 2012.2, nos diz: “não existe o núcleo duro do real. A realidade é um construto da linguagem, a realidade é narratividade”.

e identidades narrativas, num trânsito constante entre o reinventado e o vivido.<sup>[2]</sup>

Narrativa centrada no sujeito que a institui, concomitantemente ponto de partida e objeto da escritura, a autobiografia parece ser a atualização do “sujeito contemporâneo” no espaço da literatura. É como se, ao lado da poesia, do romance, da peça teatral, da crônica, enfim, se resguardasse àquele indivíduo, a suas reflexões e experiências particulares, um “gênero” literário peculiar que permitisse a expressão de sua unidade e autonomia.

Por outro lado, é certo que, tanto com o estruturalismo como com o formalismo russo, a crítica literária alijou-se da figura autoral, detendo-se exclusivamente à escritura. Mas mesmo Foucault (1992) reconheceu que o espaço deixado pelo autor carecia de preenchimento e propôs a função autor como sua substituta. Roland Barthes, mesmo defendendo a morte de determinada categoria de autoria, reconhece a presença do autor “[...] nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas dos periódicos, e na própria consciência dos literatos, ciosos por juntar, graças ao seu diário íntimo, a pessoa e a obra.” (BARTHES, 1988, p. 66)

É certo que a autobiografia, ao falar do sujeito em sua dimensão íntima, também “dá notícia”, como o “romance”, “da profunda desorientação de quem vive”. (BENJAMIN, 1980, p. 60) De outro lado, contudo, ela também difunde e exemplifica a experiência do autor, a partir de seu ponto de vista singular e, nesse sentido, tal qual a “narração”, aconselha e ensina o “ouvinte”. Paradoxalmente, portanto, a autobiografia, nascida e legitimada no contexto da modernidade, atualiza uma modalidade discursiva que, segundo Benjamin, estaria retrocedendo para o arcaico. E se, antes, a “narração” explicava a “tradição” e os acontecimentos do ponto de vista da comunidade (função que lhe foi tomada pela imprensa), agora lhe cabe difundir um novo valor paulatinamente construído na/pela modernidade: não mais a *universitas* e sim o “indivíduo” em sua dimensão única e autônoma.

Assim, torna-se quase impossível acreditar que o autor está morto, posto que temos acesso a sua figura, a sua pessoa. Situar o autor no século XXI, isto é, no contexto da cultura midiática, equivale a dizer que

---

[2] Por conta dos limites imprecisos entre o biográfico e o ficcional, entre a apresentação e a representação.

[...] ao lermos um texto, não temos apenas o nome do autor como referência, mas sua voz, seu corpo, sua imagem [...]. A obsessão contemporânea pela presença nos afasta da concepção barthesiana desse autor como ‘um ser de papel. (VIEGAS, 2007, p. 18)

O que alimenta a poética autobiográfica em Manoel de Barros, sem sombra de dúvidas, é a memória, ainda que esta seja mera invenção ou, utilizando as palavras do autor: “Só dez por cento é mentira e noventa é invenção”. Assim, na obra poética de Manoel de Barros há a recorrência de muitos poemas fincados no solo da “recordação”.<sup>[3]</sup> A busca de um tempo perdido parece guardar, a princípio, estreitos laços com o eterno sentimento de impotência do ser humano diante da efemeridade da vida. Mas esse movimento em direção ao remoto está ligado também à fratura que se opera entre o artista moderno e sua época. Por não se ajustar às engrenagens da sociedade burguesa e sem lugar na cidade modernizada, mas consciente de sua situação e nutrindo uma forte descrença no mito do progresso social, científico e tecnológico, o artista/poeta experimenta os efeitos da exclusão e engendra, por meio de um processo criativo, um período anterior à ruptura que se estabeleceu entre ele e o mundo.<sup>[4]</sup> Observemos:

A poesia, diz Heidegger, nasce do ‘fervor pensante da recordação’. Sendo *Mnemosýne*, a memória, a mãe das Musas, a palavra poética retrocede ao manancial, escavando nos vocábulos o que precisa ser lembrado. A lembrança cria a proximidade com as coisas, chamando-as à presença, desvelando-as na linguagem.<sup>[5]</sup> O canto se torna então um *apresentar* e, como tal, uma temporalização da temporalidade autêntica, que, ao dirigir-se às coisas, mostra-as, de cada vez, no instante único do intercurso dialógico em ato por ele mesmo suscitado. (NUNES, 1992, p. 275)

De acordo com o filósofo Henri Bergson, todos possuem dois tipos de memória: a voluntária e a espontânea. A voluntária se manifesta através de hábitos (tocar um instrumento musical, desempenho de tarefas), o que a tornaria uma memória de caráter utilitário. A memória

---

[3] “Voltada para o que é *preciso pensar*, a memória é a fonte da poesia”. (HEIDEGGER apud NUNES, 1992, p. 282)

[4] Não se trata necessariamente de uma recordação de fatos. O poeta quer a recordação de ser, a lembrança de ser. Trata-se de reexperimentar a “unidade primordial” que tem paralelo no mundo infantil.

[5] É o lembrar de ser, no sentido de acordar, despertar, instaurar o eterno presente, que é o tempo da poesia.

espontânea, por sua vez, seria a “memória pura”, aquela cuja raiz seria o registro de acontecimentos e cuja manifestação seria a evocação desses acontecimentos através de imagens. Trata-se de ato involuntário<sup>[6]</sup>, à medida que não possui um caráter utilitarista, já que “para recuperar o passado em forma de imagem (tal como faz Manoel de Barros), é preciso poder abstrair-se da ação presente, é preciso saber dar valor ao inútil, é preciso querer sonhar”. (BERGSON, 1999, p. 62)

Evelina Hoisel, em *Figurações da memória: ficções de Silviano Santiago* (2011), define, baseada em Silviano Santiago, a memória enquanto “máquina de arquivamento” e a literatura como memória e possibilidade de registro de uma multiplicidade de versões da história individual e coletiva. A autora, em outras reflexões acerca do biográfico em Castro Alves, ainda nos diz:

O escritor deixa seus rastros (as marcas que traçam o seu estilo) no significante-texto. A escrita literária é, então, por excelência, vida grafada dramaticamente no palco da linguagem. Experimentação agônica, e até trágica, dos limites do sujeito e da linguagem, a escrita literária se apropria dos referenciais, reencenando-os no ato da produção, fazendo-os aparecer na opacidade do desempenho linguístico de cada palavra. A escrita representa, portanto, um pacto biográfico, ou autobiográfico, independente de explicitar os vínculos que afirmam a identidade entre autor-narrador-personagem, como quer Philippe Lejeune, em seu consagrado livro *O pacto autobiográfico*. (HOISEL, 2011, p. 11)

Amparados, ainda, na trama teórica tecida por Evelina Hoisel, podemos afirmar que, ampliando os limites desse pacto autobiográfico (e procurando recuperá-lo pela sua fecundidade enquanto expressão terminológica), é possível dizer que ele sustenta a produção da escrita literária e da leitura poética e prescinde de qualquer identidade aparente – como a do nome próprio – entre autor, narrador e personagem. Essa identidade se estabelece a partir de um vínculo subjacente à produção dos signos que articulam a escrita e autenticam uma relação inseparável

---

[6] De acordo com Staiger (1993, p. 171), o poeta lírico nem torna presente algo passado, nem também o que acontece agora. Ambos estão igualmente próximos dele; mais próximos que qualquer presente. Recordar deve ser o termo para a falta de distância entre sujeito e objeto, para o um-no-outro lírico. E acrescenta: “a recordação lírica é uma volta ao seio materno, no sentido de que tudo ressurgiu naquele estado pretérito do qual emergimos [...]. Isso não é apenas teoria, comprova-o o sentimento de ‘afundar-se’ nas origens, que sobrevém ao que recorda, mesmo quando ele recorda algo futuro”.

entre o sujeito e a linguagem, o sujeito e a palavra: ou seja, o sujeito tornado signo.

Na poética em questão, esse debruçar-se sobre a memória é feito, muitas vezes, pela via da ruptura, do fragmento e da ironia. É Octavio Paz (1984) quem sugere que a analogia e a ironia – procedimentos distintos de que o poeta lança mão para contestar e/ou retratar a modernidade – seriam os pilares sobre os quais se estruturaria a lírica moderna. Para o crítico, a ironia, em sua necessária intencionalidade, constituiria a representação da fratura que se opera entre o artista e a época moderna; a analogia, por sua vez, apareceria como a busca de um mundo anterior a essa fratura. Na poesia de Manoel de Barros, a presença do *logos* (o que, por si só, indica a existência de um traço irônico) reforça, no entanto, o poder da analogia. Nela, a malícia e a desconfiança típicas da atitude irônica ficam em segundo plano, quando comparadas à confiança e à efetivação das correspondências, características próprias da analogia, fundamentais na instauração do estado lírico por excelência.

A memória, por sua vez, é faculdade individual que, na sua essência, não pode ser compartilhada com mais ninguém. Assim, as memórias são contadas sob o único foco possível: o daquele que lembra, de forma que, ao se saber de algo que não prefigura na memória, tal imagem só se torna viva através de própria faculdade memorial de quem ouve; a subjetividade intervém remodelando o relato, configurando uma outra memória criada a partir da narração, sendo similar à narrada, mas não idêntica. Isso leva Ecléa Bosi (2004, p. 411) a afirmar, ao analisar a memória coletiva e a individual, que “por muito que se deva à memória coletiva é o indivíduo que recorda”.

Segundo Octavio Paz (1982), todo poema traça uma linha divisória que separa o instante privilegiado da corrente temporal.

Nesse aqui e nesse agora principia algo: um amor, um ato heróico, [...], um assombro momentâneo diante daquela árvore, [...]. Esse instante é unguído com uma luz especial: foi consagrado pela poesia, no melhor sentido da palavra consagração. (PAZ, 1982, p. 227)

Os instantes consagrados pela poesia de Manoel de Barros quase sempre são as memórias e reminiscências da infância que resultam, não em um regresso às fontes e às origens perdidas, mas em um regresso

das fontes e das origens, como se o poeta constantemente tomasse posse delas e as fizesse renascer no tempo presente da poesia:

#### Achadouros

Acho que o quintal onde a gente brincou é maior do que a cidade. A gente só descobre isso depois de grande. A gente descobre que o tamanho das coisas há que ser medido pela intimidade que temos com as coisas. Há de ser como acontece com o amor. Assim, as pedrinhas do nosso quintal são sempre maiores do que as outras pedras do mundo. Justo pelo motivo de intimidade. Mas o que eu queria dizer sobre o nosso quintal é outra coisa. Aquilo que a negra Pombada, remanescente de escravos do Recife, nos contava. Pombada contava aos meninos de Corumbá sobre achadouros. Que eram buracos que os holandeses, na fuga apressada do Brasil, faziam nos seus quintais para esconder suas moedas de ouro, dentro de grandes baús de couro. Os baús ficavam cheios de moedas dentro daqueles buracos. Mas eu estava a pensar em achadouros de infâncias. Se a gente cavar um buraco ao pé da goiabeira do quintal, lá estará um guri ensaiando subir na goiabeira. Se a gente cavar um buraco ao pé do galinheiro, lá estará um guri tentando agarrar no rabo de uma lagartixa. Sou hoje um caçador de achadouros de infância. Vou meio dementado e enxada às costas a cavar no meu quintal vestígios dos meninos que fomos. Hoje encontrei um baú cheio de punhetas. (BARROS, 2008, p. 59)

Nesse poema, Manoel de Barros utiliza uma linguagem adulta (declaradamente), mas combinada com um tom “inocente”. Portanto, trata-se da fala de um menino-adulto, ou vice-versa. Percebemos claramente o tom de oralidade e o rigor da escrita muito bem entrelaçados. Um outro recurso que o poeta utiliza é o modelo textual do relato objetivo, mas submetido aos ditames da fantasia. Podemos encontrar ainda, nesse poema, o entrelaçamento de pureza, destroços, inutilidades e infância. Tudo isso na voz de um adulto que mantém em sua linguagem, por meio da obra literária, a “disposição anímica”, o “clima afetivo” do mundo infantil, reatualizado/ritualizado através da memória rememorante. Assim, o poeta realiza o que Octavio Paz diz da poesia moderna: a “crítica apaixonada” e a “paixão crítica”. Nessa poética, a atividade do *logos* se submete aos “climas afetivos” instaurados pela voz lírica, que confirma que a poesia “tem a função de pregar a prática da infância entre os homens”. (BARROS, 1990, p. 311)

Apesar de a memória constituir-se enquanto um processo fundamentalmente subjetivo, remete ao mesmo tempo a aspectos sociais e

arquétipos culturais. Em outros termos, a reminiscência abrange dois planos concomitantemente: um singular e outro social. O caráter social e cultural da memória é decorrência da influência mútua entre sujeito e meio social, não obstante, a apreensão das experiências sensíveis através da ação de rememorar é unicamente pessoal. Por isso, a existência de afinidades, distinções ou mesmo incongruências em relatos e testemunhos acerca de um acontecimento específico não se assinala como fato peculiar para o estudo da memória; pelo contrário, seu caráter individual antepara a possibilidade da existência de memórias precisamente iguais:

A essencialidade do indivíduo é salientada pelo fato da História Oral dizer respeito a versões do passado, ou seja, à memória. Ainda que esta seja sempre moldada de diversas formas pelo meio social, em última análise, o ato e a arte de lembrar jamais deixam de ser profundamente pessoais. A memória pode existir em elaborações socialmente estruturadas, mas apenas os seres humanos são capazes de guardar lembranças. Se considerarmos a memória um processo, e não um depósito de dados, poderemos constatar que, à semelhança da linguagem, a memória é social, tornando-se concreta apenas quando mentalizada ou verbalizada pelas pessoas. A memória é um processo individual, que ocorre em um meio social dinâmico, valendo-se de instrumentos socialmente criados e compartilhados. Em vista disso, as recordações podem ser semelhantes, contraditórias ou sobrepostas. Porém, em hipótese alguma, as lembranças de duas pessoas são – assim como as impressões digitais, ou, bem da verdade, como as vozes – exatamente iguais. (PORTELLI, 1997, p. 16)

É interessante lembrar que a valorização da oralidade e dos recursos da memória era bastante presente, especialmente nas sociedades tradicionais – principalmente no que tange aos povos sem escrita – enquanto projeções sociais e fonte de poder e ensinamento. Assim, engendrada pela memória, mas nem fiel a um real biográfico, nem totalmente ficcional, é possível pensar a poética de Manoel de Barros pelo viés performático, pois “é na própria exibição que o sujeito se constitui. Daí o caráter performativo [...] isto é, como em outros atos performativos de linguagem, o significado coincide com o ato do seu proferimento.” (KLINGER, 2013, p. 231)

Evocando Klinger (2013), podemos firmar que o espaço biográfico aliado aos recursos da memória, em Manoel de Barros, não pode ser totalmente deslindado da “cultura narcisista” contemporânea e até

da fetichização voyeurística da intimidade da cultura midiática, o que poderia claramente comprometer seu potencial de resistência se não fosse o projeto estético-literário do autor que, em detrimento de certo narcisismo, dialoga e se circunscreve na tradição da poesia ocidental. Vejamos:

#### Sobre Sucatas

Isto porque a gente foi criada em lugar onde não tinha brinquedo fabricado. Isto porque a gente havia que fabricar os nossos brinquedos: eram boizinhos de osso, bolas de meia, automóveis de lata. Também a gente fazia de conta que sapo é boi de cela e viajava de sapo. Outra era ouvir nas conchas as origens do mundo. Estranhei muito quando, mais tarde, precisei de morar na cidade. Na cidade, um dia, contei para minha mãe que vira na Praça um homem montado no cavalo de pedra a mostrar uma faca comprida para o alto. Minha mãe corrigiu que não era uma faca, era uma espada. E que o homem era um herói da nossa história. Claro que eu não tinha educação de cidade para saber que herói era um homem sentado num cavalo de pedra. Eles eram pessoas antigas da história que algum dia defenderam a nossa Pátria. Para mim aqueles homens em cima da pedra eram sucata. Seriam sucata da história. Porque eu achava que uma vez no vento esses homens seriam como trastes, como qualquer pedaço de camisa nos ventos. Eu me lembrava dos espantalhos vestidos com as minhas camisas. O mundo era um pedaço complicado para o menino que viera da roça. Não vi nenhuma coisa mais bonita na cidade do que um passarinho. Vi que tudo que o homem fabrica vira sucata: bicicleta, avião, automóvel. Só o que não vira sucata é ave, árvore, rã, pedra. Até nave espacial vira sucata. Agora eu penso uma garça branca de brejo ser mais linda que uma nave espacial. Peço desculpas por cometer essa verdade. (BARROS, 2008, p. 63)

Ecoando no mundo contemporâneo, sua fala poética parece indicar-nos um caminho de busca pela resignificação das coisas, objetos e sentimentos com que convivemos sem dar muita importância. No poema citado acima, seu olhar selvagem e natural quer instigar-nos a indagar sobre a realidade fabricada que nos cerca, na qual a poesia vai incrustando figuras de garças, sapos, pedras: fantasmáticas e estranhas para nossa mentalidade acostumada a simulacros.

Vislumbramos, por meio do texto de Manoel de Barros, que o menino, recém-saído do campo, deslocado para a cidade, olha os objetos com estranhamento, tal qual o poeta. Seu olhar ilumina o que não vemos,

submersos que estamos em nossa cultura: o menino<sup>[7]</sup> não percebe o significado social dos objetos. Afinal, o objeto, em nossa sociedade, tem uma característica passiva, mas, ao mesmo tempo, de coisa fabricada. É um produto de uma civilização industrial a que o menino-poeta não está acostumado. Experiência singular tal como num rito de passagem, mediado por um quase-momento epifânico.

No poema a seguir, Manoel de Barros parte do presente para ponderar como se deu a notícia da sua “escolha profissional” aos pais e da reação que eles tiveram. Barros revela minúcias com a familiaridade de quem os vivenciou, tecendo um circuito de analogias que o liga ao poeta que passa a existir aos 13, fundindo-os na mesma pessoa que, hoje, tem 85 anos e escreve sua trajetória pessoal. Vejamos:

Hoje eu completei oitenta e cinco anos. O poeta nasceu de treze. Naquela ocasião escrevi uma carta aos meus pais, que moravam na fazenda, contando que eu já decidira o que queria ser no meu futuro. Que eu não queria ser doutor. Nem doutor de curar nem doutor de fazer casa nem doutor de medir terras. Que eu queria era ser fraseador. Meu pai ficou meio vago depois de ler a carta. Minha mãe inclinou a cabeça. Eu queria ser fraseador e não doutor. Então, o meu irmão mais velho perguntou: Mas esse tal fraseador bota mantimento em casa? Eu não queria ser doutor, eu só queria ser fraseador. Meu irmão insistiu: Mas se fraseador não bota mantimento em casa, nós temos que botar uma enxada na mão desse menino pra ele deixar de variar. A mãe baixou a cabeça um pouco mais. O pai continuou meio vago. Mas não botou enxada. (BARROS, 2008, p. 12)

Esse eu que relata reenvia ao nome do autor, inscrito na página de rosto do livro, pela sustentação de dados notórios de sua vida como a idade e sua origem campesina. Isso avigora o circuito comutativo, no qual se instituem os contornos do autor, representado pelo nome da capa, do narrador, dito com a voz do autor dentro do texto, e do protagonista que, por retomar o narrador, restaura imediatamente o autor. O próprio contorno de apresentação do livro, uma modesta caixinha na qual se encontram ligados por uma fita de cetim 15 pequenos textos, dirige o leitor a crer que diante dele está um pequeno diário em que

---

[7] Trata-se do menino/eu-lírico/cidadão Manoel afinal, por se tratar do que denominamos aqui de autobiografia, não nos restam subsídios para separar o “dentro” e o “fora”. O seu valor está na representação da “possível” factualidade. Por outro lado, a própria poesia, em sua “natureza congênita”, problematiza o estetizar da experiência.

encontrará relatada a trajetória de um sujeito, e que, pela aparência de diário, só pode ter sido escrito pelo próprio narrador dos fatos.

O paratexto também colabora na concretização do pacto, ao informar, antecipadamente, que no interior da pequena caixa-diário serão encontradas revelações sobre a infância de Manoel de Barros, o que prognostica que a instância narradora, o Eu que conta, apresenta equivalência com o nome impresso na capa. Essa relação é corroborada, mais tarde, pela crítica que rotula o livro como “uma arqueologia pessoal do autor”. (ALVES, 2003, p. 10) Dessa forma, fecha-se o círculo a partir do qual o leitor passa a entender a correlação entre o autor, o narrador e o protagonista das ações narradas.

## Referências

- ALVES, E. N. Construtor de mitos. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 28 nov. 2003. Folha Ilustrada.
- ARFUCH, L. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução Paloma Vida. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2010.
- BARROS, M. de. *Gramática expositiva do chão: poesia quase toda*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1990.
- BARROS, M. de. *Memórias inventadas: as infâncias de Manoel de Barros*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2008.
- BARTHES, R. A morte do autor e da obra ao texto. In: BARTHES, R. *O rumor da língua*. Campinas: Brasiliense: Ed. Unicamp, 1988.
- BENJAMIN, W. O narrador: observações sobre a obra de Nikolai Leskow. In: BENJAMIN, W. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- BÉRGSON, H. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BOSI, E. *Memória e sociedade, lembrança de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.
- FOUCAULT, M. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens, 1992.
- HOISEL, E. Figurações da memória: ficções de Silviano Santiago. *Revista de Literatura, História e Memória*, Cascavel. v. 7, n. 10. 2011.

HOISEL, E. A poesia de Castro Alves: uma construção biográfica? *Revista da Academia de Letras da Bahia*, Salvador, n. 50 p. 11-24, set. 2011.

KLINGER, D. “H” ou o maldito contentamento de escrever. In: WEINHARDT, M. et al. (Org.). *Ética e estética nos estudos literários*. 1. ed. Curitiba: Ed. UFPR, 2013. v. 1. p. 231-244.

LEJEUNE, P. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

LINHARES, A. R. F. *Memórias inventadas: figurações do sujeito na escrita autobiográfica de Manoel de Barros*. 2006. 102 f. Dissertação (Mestrado em História da Literatura) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Rio Grande, 2006.

NUNES, B. *Passagem para o poético: filosofia e poesia em Heidegger*. São Paulo: Ática, 1992.

PAZ, O. A consagração do instante. In: PAZ, O. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PAZ, O. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PORTELLI, A. Tentando aprender um pouquinho: algumas reflexões sobre a ética na História Oral. *Projeto História*, São Paulo, v. 15, abr. 1997.

SOUZA, R. R. *Boitempo: a poesia autobiográfica de Drummond*. Rio Grande: Ed. FURG, 2002.

STAIGER, E. *Conceitos fundamentais da poética*. Tradução Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993.

VIEGAS, A. C. O “retorno do autor”: relatos de e sobre escritores contemporâneos. In: VALLADARES, H. do C. P. (Org.). *Paisagens ficcionais: perspectivas entre o eu e o outro*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

VILLANUEVA, D. *El pólen das ideias*. Barcelona: PPU, 1991.



# Autobiografia e confissão: a morte na obra de Karl Ove Knausgard

Liliane Heynemann

Agora eu via somente a ausência de vida. E já não havia diferença entre aquilo que um dia fora meu pai e a mesa onde jazia... e a morte, que eu sempre considerara a maior dimensão da vida, escura, imperiosa, não era mais que um cano que vaza, um galho que se quebra ao vento, um casaco que escorrega do cabide e cai no chão`Knausgard

Diante desse corpo, origem sem origem, que conduziu *A morte do pai*, primeira parte de sua monumental autobiografia, o escritor/personagem Karl Ove Knausgard reflete sobre a indiferenciação; seres e coisas passam a existir em outro regime perceptivo, em um *continuum* que desorganiza todas as categorias estáveis: “Pois os seres humanos são apenas formas em meio a outras formas”. (KNAUSGARD, 2013, p. 511) Há, nesse sentido, uma insinuação de desmoronamento daquilo que até aqui foi elaborado, a dimensão identitária presentificada nas autobiografias. Ou, dito de outro modo, há uma pergunta sobre o que significa essa tentativa em tudo impossível de escrever sobre sua vida, tão impossível como a narrativa do que é informe, do que se repete, do que não pode se inscrever no tempo histórico.

É assim que, desde o início, estamos diante de um duplo movimento: a figura do pai assume contornos cada vez mais complexos, ambivalentes, tendendo para a decadência. Uma onipresença vai se constituindo, mais nítida à medida que, no movimento mesmo do texto, o pai se separa da família, se ausenta, assume uma outra e insuspeitada personalidade. É nesse espaço narrativo engendrado pelo autor, espaço totalizador, sufocante, que a suposta vida de Karl Ove se desenrola. Não como na habitual relação entre pais e filhos, com seus espectros

de semelhança e diferenciação, mas nessa não diferença que ele aponta, entre “aquilo que tem vida e aquilo que não tem, desenhado na areia, na pedra e na água”. (KNAUSGARD, 2013, p. 511)

Blanchot nos fala sobre o Deus morto em Kafka, que encontraria em sua obra uma espécie de “revanche impressionante”, uma vez que sua morte não o privaria de seu poder, nem da sua autoridade infinita, nem mesmo de sua infabilidade: morto ele é ainda mais terrível, mais infalível, num combate em que não há mais a possibilidade de vencê-lo. Trata-se, diz Blanchot, em uma formulação tão aguda, de uma transcendência morta, uma ambiguidade do negativo, que tornaria a morte impossível. (BLANCHOT, 1987, p. 83-159)

A imagem do pai morto em Karl Owe, momento que assinala, como indicamos, a passagem do que é narrado para o campo do indiscernível – que se confunde com a história de todas as formas, essas que de acordo com o autor “o mundo não cessa de reproduzir” – possui correspondências com o Deus morto, cujo poder torna-se insuperável na obra de Kafka. “Era como se ele tivesse me dominado completamente, como se controlasse tudo dentro de mim”, escreve Karl Owe. (KNAUSGARD, 2013, p. 160)

Para Knausgard, a morte “se divide em dois sistemas distintos”, um associado ao ocultamento, o outro à abertura. Se, aqui, o que podemos chamar de encenação autobiográfica é elaborada pelo viés da morte, podemos supor que uma parte da vida, que é sempre experienciada como narrativa, escapa ao próprio autor. Supomos, ainda, que é esse ocultamento que constitui o romance de Knausgard, a despeito do autor ter reproduzido nomes e fatos “reais” de forma tão radical que parte da família procurou impedir a publicação. Corroborando a ideia de estarmos diante de uma autobiografia que busca obsessivamente atualizar um dado “real” em seus menores detalhes, mas que é fundada no desconhecimento, temos a atmosfera de investigação que se acentua ao final de *A morte do pai*.

Poderíamos pensar, aqui, em correspondências com a obra do escritor alemão Sebald (2009) e suas recorrentes fotos que “ilustram” uma narrativa (constituída por memórias?) de forma tão exata que recusamos seu caráter de documento. O autor, por vezes, indica até mesmo quem são as pessoas que aparecem nessas desconcertantes fotos. As imagens visuais de Sebald, associadas ao texto, acabam por sugerir

que a narrativa foi criada a partir das fotografias e que estas são fruto do acaso. Em outras palavras, a extrema adequação engendra a sensação oposta.

Assim, para Karl Ove, sua face parece uma máscara, não consegue associá-la a si mesmo quando se depara com ela refletida numa vitrine. Ele diz: “quando escrevo isso, já se passaram mais de trinta anos. Na janela diante de mim mal posso divisar o reflexo do meu rosto. O que ficou gravado nele?” (KNAUSGARD, 2013, p. 32)

Como pensar esse estranhamento que uma específica escrita sublinha? “Eu é um outro”, adverte Rimbaud, ou, “escrevo para apagar meu nome”, na conhecida fórmula de Bataille. Ou, finalmente, diríamos com Blanchot (1987, p. 149), é para poder morrer que se escreve, para que a escrita seja possibilidade de invisibilidade, “o ponto vazio onde o impessoal se afirma”.

O impessoal, o neutro. É possível rastrear a tradição que os instaura, seu processo. Sabemos que o apagamento do sujeito ou o autor que desaparece, – que Foucault (1992), referindo-se a Mallarmé, chamará de “ócio daquele que nomeia, subjetividade quebrantada” –, marca o corpo do poema moderno e nos traz à experiência atestar essa imagem ausente, organizando desse modo sua falta, tornando-a histórica pela via do sensível.

A imagem dessa morte que, “tendo se fixado numa linguagem é seu permanente e próprio processo de morrer” (BLANCHOT, 1987, p. 149), nós a partilharíamos ao nos constituirmos como sujeitos nessa ausência reflexiva: “ele é eu”, o imperativo de Blanchot para olhar o corpo morto em sua coincidência absoluta com a própria imagem, nos diz também que aquilo com o que se parece é nada e que a morte é a condição da semelhança: o que é vivo, ensina o autor, difere de si, é sem semelhança.

Essas três categorias – semelhança, desaparecimento, exterioridade – são da ordem de uma dada experiência da morte que se integra à atividade literária e converte-se num próprio desta. Os três conceitos enunciados reúnem-se, por sua vez, na noção de *dehors*, conjugando os pensamentos de Foucault e Blanchot e formulando uma ideia de obra. Pensar a escrita como ausência, adverte Foucault (1990, p. 45), traz como correlata a ideia da manutenção da obra “para além da morte e de seu excesso enigmático”. No entanto, desaparecer (na obra, na autoria)

é da ordem de uma morte, no sentido formulado por Blanchot. Morte como evento incomparável, puro assemelhar-se a si mesmo: “tudo desapareceu, aparece”, diz Blanchot (1987).<sup>[1]</sup>

Estranhamento dado pela excessiva proximidade, impessoalidade, destituição de um sujeito exaurido ou suplantado pela linguagem. Que deslocamentos essas instâncias sofrem? Para Giorgio Agamben (2013), as identidades na contemporaneidade só podem ser efetivadas por uma espécie de afastamento temporal, um presente propriamente anacrônico que supõe uma distância histórica e subjetiva.

Sugerimos que a escrita de Knausgard se instala na fronteira entre o que Foucault nomeia como “cortar os laços com o sujeito”, movimento que marca a tradição moderna e, vertentes da literatura contemporânea, nas quais esses “laços” são atualizados em sua radicalidade. Há aqui identidades violentamente positivadas que se dissipam e retornam, sem que seja possível apreendê-las.

É importante dizer, nesse sentido, que no *bildungsroman* confessional de Knausgard, trajetória minuciosa do que o autor denomina “seus dias repletos de significado”, em contraste com a vida “abstrata” do pai, cada vez menos conhecemos Karl Ove, ainda que o romance descreva a cidade, o tumulto da adolescência e dos anos de 1980, a relação com a família, posições políticas e religiosas, a sexualidade e a arte. Assim como ele, precisamos saber mais, falta uma imagem, tal como a que na infância julgou ver nas imagens mostradas na televisão, do naufrágio de um barco pesqueiro no norte da Noruega. O barco desaparece com todos os membros da tripulação e ali, na superfície do mar, “emerge o contorno de um rosto”.

Espectro de um rosto sem identidade, no mar, alucinação de uma criança, por alguns segundos, em imagens de TV: presença fantasmática, relacionada aos que desapareceram e que define uma morte específica, sem corpo, sem lugar. Que imagem é essa da face do desconhecido morto, imaterial, dono de um corpo que talvez jamais seja reencontrado? Poderíamos recorrer à noção de uma “representação a que falta o conceito do objeto representado”, como pensará José Gil (2005, p. 123) ao refletir, no âmbito da estética de Kant, sobre a ideia de imagem-nua. Uma forma pura, indeterminada, “como se, deixando de ser subsumida

---

[1] Blanchot trata desse desaparecimento referido à noção do ser que falta, de inspiração heideggeriana, como parte de sua reflexão sobre a solidão da obra.

pelo conceito, a multiplicidade sensível, intensificando suas qualidades, ganhasse uma pregnância perceptiva formal”. [2] (GIL, 2005, p. 122)

A “ausência de sentido dessas formas”, nas palavras do filósofo, intensifica, portanto, uma outra percepção, a de suas formas sensíveis, percepção que busca suprir essa falta de conceito, momento intermediário, sem a memória daquilo para que serve ou daquilo que é. Entre a imagem-nua, isenta de conceito, prenhe, do rosto nas águas, e a memória insuficiente, dá-se a narrativa que, em seu trabalho incansável de mapeamento, procura atribuir sentido ao que aconteceu. Fatos. “Um dia meu pai resolveu mudar de vida”. Percepções. Imagem dupla do pai, assustador, aos olhos do menino de oito anos ou, na visão do adulto, um igual, já que também ele, Karl Ove, possui um tempo de vida que se consome. “Trazer as coisas para a dimensão de nossos sentidos” para fixá-las e assim obter conhecimento, dirá o autor. É preciso, assim, ampliar, valorar, discernir o peso que têm aqueles dias, que ora são inúmeros, ora tão poucos e, mais do que isso, capturar suas rupturas, seus grandes momentos. Teremos desse modo, uma versão, um passado que se inventa.

Pasolini afirmou que a morte organiza um plano-sequência da vida, sem *raccords*, sem montagem. Deveria o autor, nesse sentido, colocar-se desde sempre do ponto de observação do que morre? Deveria ser, em sua escrita, em vasto sentido, não o pai, mas o pai morto? Confundir-se, pois, com a morte do pai, uma vez que, tal como vemos em Kristeva (1989), “a escrita é amorosa” e “a imaginação é melancólica”, narcísica, atirando-nos ao lugar – de outro modo inacessível – de uma beleza ilimitada. A estratégia de Knausgard assemelha-se a essa perspectiva impossível, tende a aproximar-se desse ponto de vista. Uma entonação evocativa e nostálgica marca fortemente a narrativa, em contraste com o presumível presente, esse presente com sua felicidade “quase um êxtase”, inútil, uma vez que ele não deseja a felicidade, não é, jamais foi seu objetivo: “para que vou querê-la?” Felicidade, talvez, que constituiu tudo que rejeitara na adolescência, esse mundo “respeitável, acolhedor, burguês”, combatido nas letras de música de sua banda punk: “eu distorço o *feedback* de minha alma/toco meu coração nu/Vejo você

---

[2] Em Jacques Rancière (2012, p. 32), a noção de imagem-nua, que se distingue do que chama “imagem ostensiva”, refere-se a uma imagem contemporânea que “não faz arte”, “pois o que ela nos mostra exclui os prestígios da dessemelhança e a retórica das exegeses”.

e imagino: /somos um só na minha solidão. (KNAUSGARD, 2013, p. 320)

É interessante apontar que na passagem em que fala sobre os filhos e a vida em família, o autor inventa, ironicamente, epitáfios para si: “aqui jaz alguém que em tudo se via, sua vida, por isso, foi quase vazia”. Ou “aqui jaz um escritor, que estranhamente sorria, sem ter conhecido a alegria, tinha palavras na mente, hoje tem terra entre os dentes, venham larvas, venham vermes, sirvam-se à vontade: estes olhos não têm mais necessidade”. E, finalmente, “não deixaram rastros, estas são apenas cinzas recolhidas no pasto”. (KNAUSGARD, 2013, p. 187)

É desse modo que, ainda uma vez, o autor explicita sua crítica ao narcisismo contemporâneo, “alguém que em tudo se via” e, em contrapartida, como consequência desse movimento que faz a libido refluir do mundo externo para o eu, a inexistência de rastros, a perda do mundo, sua vida “quase vazia”. Narcisismo que associa a si mesmo, conjugado à morte no epitáfio/síntese. Essas últimas palavras sobre quem foi o personagem Karl Ove, escritas pelo autor, que destaca a falta de sentido e a narrativa interrompida, embaralham a ideia de autoria pelo viés de sua impotência. É por ser narrativa de si que a autobiografia joga o escritor na mortalidade, na indefinição da figura, em uma vida que é puro artifício e que remete assim à arte.

Knausgard oscila, portanto, entre a experiência do desaparecimento, através do uso excessivo do nome próprio, e o risco indicado por Foucault de engendrar “sob a aparência de um exterior imaginado” aquilo que identifica como “a velha trama da interioridade”. (FOUCAULT, 1990, p. 28)

O estilo de *A morte do pai*, em seu detalhismo, possui conexões com o diário, esse outro da obra, quando essa é “ficcional”, no sentido corrente desse termo ambíguo, mas que aqui existe no interior do próprio relato. Não nos referimos, nesse aspecto, à clivagem estabelecida por Antônio Cândido, que considera como habitual romancistas e poetas que teriam “necessidade de revelar-se diretamente, escrevendo confissões que completam e esclarecem a obra de criação. (SOUZA, 1999, p. 70)

Ao contrário, portanto, do que ocorre em Kafka, com seus diários simultâneos à construção/destruição da obra, temos aqui esses “duplos” da obra cujas conexões caberia ao leitor articular; uma convivência

desconcertante entre relato cotidiano e biografia (convivência que se estende à noção de história), um reconhecimento implícito da mobilidade imanente a essas instâncias.

Elias Canetti (1990, p. 63) irá falar da distinção entre “o diário falsificado e o genuíno”, no ensaio “Diálogo com o interlocutor cruel” afirmando, por exemplo, que nos diários falsificados, o que está em jogo é o talento do falsário, enquanto que no diário genuíno existiria um caráter inequivocamente dialógico, uma vigília de duas figuras que mudam constantemente de papel.

Nesse sentido, as definições de Blanchot para o “empreendimento de salvação” que o diário perpetra, definições que o nomeiam como “falso diálogo, confissão sem confessor, equívoco de que devemos conhecer-nos a nós próprios”, mantêm interfaces com a distinção em Canetti entre “diário falsificado” e “diário genuíno”.

No romance de Knausgard, temos uma memória quase simultânea ao decorrer dos dias, concorrendo com a memória do que cada vez mais se afasta. Ou, talvez, precisemos indagar: o que é essa memória e de que lugar ela nos fala? Memória de uma criança a quem dizem ser sua fantasia visual o rosto do deus cristão. Ou memória em declínio da avó que enlouquece na casa/túmulo, entre dejetos, secreções, móveis depredados e documentos, única testemunha dos últimos dias e do momento em que morre o pai. De qualquer forma, memórias que traem, inventam, constróem temporalidades impossíveis, próximas demais do início e do fim da vida.

Para Deleuze e Guattari (1983, p. 223), em “Percepto, afecto e conceito”, a “fabulação criadora nada tem a ver com uma lembrança mesmo amplificada, nem com um fantasma”, pois, na arte, o romancista, por exemplo, iria muito além daquilo que o filósofo nomeia como “os estados perceptivos e as passagens afetivas do vivido”. O escritor seria dotado de uma memória do intolerável e, desse modo, construiria perceptos que “não têm mais outro objeto nem sujeito senão eles mesmos”. (DELEUZE; GUATTARI, 1983, p. 221)

Os perceptos, para Deleuze, que se remete à Cézanne (“O homem ausente, mas inteiro na paisagem”), são anteriores ao homem, existem em sua ausência. É nessa radical destituição do sujeito que opera a fabulação, essa que faz do romancista um “vidente”, ainda que seja sua vida o objeto. Não é, afirmam ainda Deleuze e Guattari (1983, p. 223),

com a memória ou com o que nos lembramos da infância, mas com o que denomina “blocos de infância, devires-criança” do presente que se escreve. O que está em jogo, dirá o autor, para além do que considera a fonte de um mal-entendido da arte do romance (a ideia que um romance pode ser escrito apenas com as percepções, afecções, lembranças) ou com o personagem interessante do próprio autor é responder à questão “como tornar um momento do mundo durável ou fazê-lo existir por si?”

Em uma significativa passagem de *A morte do pai*, Karl Ove reflete sobre os olhos como a “única coisa que não envelhece”, que mantêm o mesmo brilho, do nascimento à morte. E descreve, nessa mesma direção, o impacto que um autorretrato de Rembrandt velho teria sobre ele. Um quadro que teria sido pintado “mais próximo da realidade”, em um realismo clássico que possibilitaria ver todos os detalhes, todas as marcas profundas da vida, poupando somente, em seus olhos, o que não pode ser devastado pelo tempo, uma certa origem intocada. O autorretrato de Rembrandt produziria dessa forma um estranho e paradoxal efeito, de ruína, distância e perda irrecuperável, mas também de proximidade e vigor.

O que existe entre essa vitalidade originária, que nada pode modificar, e a destruição do rosto que Rembrandt imprime em seu inspirador autorretrato? A segunda parte do romance de Knausgard é dedicada ao encontro com a morte do pai, o testemunho dado por ele mesmo e por seu irmão, mas, sobretudo, pela avó, que sobreviveu na casa vazia e destruída, que foi também o abrigo do pai quando sucumbiu à bebida, às privações, a si mesmo. Uma longa peregrinação – e investigação – ao lugar da morte, à limpeza da casa quase soterrada sob os escombros, à convivência com a avó que delira, que se torna suspeita em vários sentidos, invade os espaços da narrativa.

Entre a morte como representação, como pensamento e imagem e a “que pertence ao corpo” e que é geralmente oculta, existe algo “muito real”, diz o autor. É esse “último grande além” que o autor persegue, em seu projeto ambíguo de penetrar na morte real do corpo e ter que se servir, para tanto e inevitavelmente, da linguagem e do pensamento. Sombras da história emergem desse longo discurso final, como confissões incompletas que não chegam a esclarecer o bastante: o passado colaboracionista dos avós na Segunda Guerra emerge em meio às garrafas

vazias, aos restos de vômito, comida deteriorada, dejetos. Morte e abjeção em sua complexa relação com o sublime. Em Kristeva, é o cadáver que atualiza o abjeto, que seria o mais primitivo, “anterior ao surgimento do eu”, como dirá Márcio Selligman-Silva (2005, p. 39), em sua leitura do par sublime/abjeto em Julia Kristeva.

Como se retornasse ao início da narrativa, quando descreve longamente o asco que sentia ao ter que ingerir um peixe, Knausgard instala a memória que vacila da avó; a morte do pai com a conseqüente visão do cadáver, suas lembranças pessoais e da Noruega no caos desse território invadido pelo que é mais degradante, no processo de decomposição da casa: “Não havia misericórdia naquilo, o pior já acontecera, tinha passado”, ele diz.

Para Kristeva (1982), a abjeção seria reconhecimento da falta em que se funda todo desejo, a forma culminante de uma experiência do sujeito a quem é revelado que todos os seus objetos são baseados na perda inaugural. Assim, a morte do pai na narrativa autobiográfica de Knausgard. Caminho para o encontro de uma origem que é perda e falta e só a partir dessa ausência é possível narrar exaustivamente, uma vez que, como na reflexão do autor sobre Munch e a arte contemporânea,

as fronteiras daquilo que não nos diz nada, o impenetrável, foram eliminadas, tudo se tornou espírito, até mesmo o corpo é ideia de corpo, algo que se encontra no paraíso de imagens e representações dentro de nós e sobre nós, onde uma parte cada vez maior da nossa vida é vivida. (KNAUSGARD, 2013, p. 424)

## Referências

AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Chapecó, SC: Argos, 2009.

BLANCHOT, M. “A obra e o espaço da morte”. In: BLANCHOT, M. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

CANETTI, E. “Diálogo com o interlocutor cruel”. In: CANETTI, E. *A consciência das palavras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1983.

FOUCAULT, M. *O que é um autor?* Lisboa: Vega, 1992.

- FOUCAULT, M. *O pensamento do exterior*. São Paulo: Princípio, 1990.
- GIL, J. *A imagem-nua e as pequenas percepções*. Lisboa: Relógio d'água, 2005.
- KNAUSGARD, K. O. *A morte do pai*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- KRISTEVA, J. *Sol negro: depressão e melancolia*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- KRISTEVA, J. *Powers of horror: an essay on abjection*. New York: Columbia University Press, 1982.
- RANCIÈRE, J. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- SEBALD, W. G. *Os emigrantes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- SELLIGMAN-SILVA, M. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2005.
- SOUZA, A. C. M. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1999.

# O feminino de ninguém: Llansol, Clarice, Duras

Lucia Castello Branco

Em *Fragmentos de um discurso amoroso*, no verbete “O Ausente”, Barthes (1984, p. 28) escreve:

Historicamente, o discurso da ausência é sustentado pela Mulher. A Mulher é sedentária, o Homem é caçador, viajante; a Mulher é fiel, o homem é conquistador (navega e aborda). É a mulher que dá forma à ausência: ela tece e ela canta [...] De onde resulta que todo homem que fala a ausência do outro *feminino* se declara: esse homem que espera e sofre está milagrosamente feminizado. Um homem não é feminizado por ser invertido sexualmente, mas por estar apaixonado.

Interessa-nos aqui tomar essa citação de um livro publicado na França, em 1977, para tecer, com base na psicanálise, a noção de feminino, buscando avançar em direção ao que propõe Maria Gabriela Llansol com o “feminino de ninguém”.

Tal formulação encontra consonância no que parece ser anunciado por Lacan, em seu último seminário, em 1979, *A topologia e o tempo*, quando ele sugere a existência de um terceiro sexo, para além do masculino e do feminino: “O terceiro sexo não pode subsistir em presença dos outros dois” – ele afirma, de maneira um tanto enigmática. (LACAN, 1979, p. 107) Parece-nos que, ao fim de seu ensino, Lacan começava a desenvolver alguma coisa próxima do que é enunciado por Llansol com sua formulação acerca de um “feminino de ninguém”.

O texto llansoliano, composto de figuras – e não exatamente de personagens – constrói-se através do que poderíamos chamar, com

Barthes, de “método biografemático”. Resistindo à ficção, na mesma medida em que resiste à biografia, ou, mais exatamente, à autobiografia, ao propor que as figuras advêm não de seu passado, mas de seu futuro autobiográfico, Llansol buscará, no biografema, o seu método de composição das figuras que, extraídas da vida – ou, melhor dizendo, do vivo –, afirmam não exatamente sua realidade, como no romance realista, mas sua existência. Assim, as figuras funcionam como uma espécie de excedente, ou de resto dos corpos que um dia habitaram, com a condição de trazerem de volta esses corpos metamorfoseados para o campo da textualidade. Lembremo-nos de como Roland Barthes (2005, p. XVI-XVII) definirá o biografema:

Porque se é necessário que, por uma dialética arreesada, haja no Texto, destruidor de todo sujeito, um sujeito para amar, esse sujeito é disperso, um pouco como as cinzas que se atiram ao vento após da morte [...] se eu fosse escritor, já morto, como gostaria que a minha vida se reduzisse, pelos cuidados de algum biógrafo amigo e desenvolto, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: biografemas, cuja distinção e mobilidade poderiam viajar fora de qualquer destino e vir tocar, à maneira dos átomos epicurianos, algum corpo futuro, prometido à mesma dispersão [...].

O biografema, então, é capaz de tocar um corpo futuro – o do leitor ou, em linguagem llansoliana, o do legente –, através do próprio movimento de dispersão e de metamorfose do corpo que o gerou, que o transformou em letra. Assim, por uma composição biografemática, Fernando Pessoa, na obra de Llansol, passa a ser o falcão Aossê (antes Aossepe, anagrama perfeito de Pessoa) que, na perda de uma letra – justamente o “p” de Pessoa, entra no pulso da escritora para habitar o mundo figural da textualidade llansoliana.

O “feminino de ninguém”, por sua vez, é uma figura que surge na obra llansoliana no livro *Lisboaleipzig 2: o ensaio de música*, como um feminino de Pessoa, aquele que, tendo gerado mais de 70 heterônimos e centenas de poemas, não se deteve, em sua obra, nem na figura do feminino, nem na temática do amor, como é comum na poesia ocidental. Como observa Octavio Paz, o amor e o feminino são temas que ocupam a obra de Pessoa por negatividade, como ausência:

O *Cancioneiro*: mundo de poucos seres e muitas sombras. Falta a mulher, o Sol central. Sem mulher, o universo sensível desvanece-se, não há nem terra firme, nem água, nem encarnação do impalpável. Faltam os prazeres

terríveis. Falta a paixão, este amor que é desejo de um ser único, qualquer que seja. (PAZ, 1992, p. 38-39)

Assim, a Pessoa-Personne, essa “máscara de ninguém”, como sugere Leyla Perrone-Moisés (2001),<sup>[1]</sup> corresponderá, na obra de Llansol, a um “feminino de ninguém”, não referido ao masculino, mas antes a uma ausência de masculino, ou mesmo de pessoa (agora com minúsculas), a um para além do humano, talvez. Vejamos como isso se dá em *Lisboaleipzig*:

Passeava-se distraidamente por Lisboa quando passou por ele uma mulher nova. Sentiu-lhe os seios baterem livres contra a camisa, as pernas e o garbo da garupa (não tinha palavra melhor) caminharem sem entraves como luzes fátuas vistas na luz translúcida de um balão veneziano. *Aquele* movimento era um misto de substância viva, aragem firme, e luz trémula. *Passou* por mim foi o que pensou mais tarde, e guardou como expressão exacta um *porte altivo* e *um vestido ao vento*.

Não é correcto dizer que Aossê nunca a viu. Vira-a, mas sem o rosto. Normalmente, é verdade que o verbo *ver alguém* supõe um rosto, conhecido ou a conhecer. Não vira ninguém é correcto, mas vira ninguém não é menos próprio: um rosto sem rosto. Fora-lhe mostrado – dir-se-ia – à medida das suas posses [...]

Deram-lhe um *feminino de ninguém* a ver. Viva, veloz, livre, altiva. (LLANSOL, 1994, p. 37)

Os que conhecem a obra de Llansol sabem que esse “feminino de ninguém” como um “vestido ao vento” vai, de certa forma, reaparecer em outra figura: a da rapariga desmemoriada. Essa figura, que vamos encontrar no livro *O Jogo da liberdade da alma*, de 2003, essa rapariga que não se lembra nem de seu próprio nome, é também, ao final desse livro, reduzida a um vestido, um vestido sem corpo, mas absolutamente sensual. E esse vestido sem corpo, esse “feminino de ninguém”, renuncia, enfim, ao homem. O que esse livro propõe radicalmente é algo que já vinha sendo construído nos textos de Llansol: a constituição de um feminino para além da referência ao falo, como lemos na citação a seguir: “o homem tem de renunciar ao poder, e a mulher ao homem”.

---

[1] No primeiro capítulo desse livro, “Pessoa Ninguém?”, texto escrito originalmente em francês, Leyla Perrone Moisés faz uma leitura que persegue o seguinte deslizamento de significantes: *pessoa- personne-máscara-ninguém*. Assim, conclui que a máscara heteronímica em Pessoa não recobre um rosto consistente, mas uma ausência. Um ninguém.

(LLANSOL, 2003, p. 30) É importante salientar que essa renúncia ocorre, finalmente, no livro, justo no momento em que se dá uma sutil mudança em um diálogo que se repete por quatro vezes na narrativa. O diálogo, entre a rapariga e Teresa, repete-se, por três vezes, da seguinte maneira:

– Sim, diz-me ela, pousando as mãos nos meus joelhos: – Desejo encontrar alguém que me ame com bondade, e que seja um homem.

– Alguém que queira ressuscitar para ti?

– Sim. Alguém que tenha para comigo essa memória. (LLANSOL, 2003, p. 28)

Na quarta vez em que esse diálogo ocorre, dá-se esta sutil e importantíssima mudança:

– Sim, digo-te, pousando as mãos nos teus joelhos: – Desejo encontrar alguém que me ame com bondade, e saiba ler.

– Alguém que queira ressuscitar para ti?

– Sim, alguém que tenha para comigo essa memória. (LLANSOL, 2003, p. 80)

Interessante assinalar, nesse trecho, que a rapariga já não se dirige à outra, mas a um tu que, no contexto da narrativa, passa a ser o leitor – melhor dizendo: o legente – e a rapariga já não precisa encontrar alguém que a ame com bondade e que seja um homem, mas tão somente alguém que a ame com bondade e que saiba ler. E o que significa saber ler, no campo da textualidade llansoliana? Quem souber ler esse texto será

alguém que deixe espaços entre as palavras para evitar que a última se agarre a próxima que vou escrever

alguém que admita que a cartografia dos animais e da pontuação não está ainda estabelecida

alguém que eu possa ler diferentemente depois de me ler. (LLANSOL, 2003, p. 80)

Essa leitura, que exige do legente que tenha para com o texto “essa memória”, como a da rapariga desmemoriada, ousou dizer que ela só poderá se dar se o legente ocupar a posição feminina, mas de um feminino que renuncia ao homem, sem referência ao masculino, portanto, um “feminino de ninguém”.

Esse feminino talvez possa ser aproximado do que Llansol denominará de “terceiro sexo”: a paisagem. Em “A boa nova anunciada à natureza”, leremos:

Tudo participa das diversas partes: a boca, a copa frondosa, o cogumelo, a falésia, o mar, a erva rasteira, a leve aragem, os corpos dos amantes. Os três sexos que movimentam a dança do vivo: o homem, a mulher, a paisagem.

Esta é a novidade: a paisagem é o terceiro sexo.

A paisagem não tem um sexo simples. Nem o homem, nem a mulher. (LLANSOL, 2000, p. 44)

Se “tudo participa das diversas partes” e, se a paisagem é o terceiro sexo, então o feminino, fora da lógica binária, não é mais referido ao masculino e pode, afinal, se expandir em direção ao cogumelo, à falésia, ao mar, à erva rasteira, como um feminino de Pessoa-Personne, como um “feminino de ninguém”.

O pensamento de Lacan, no *O seminário: livro 20*, mais, ainda de 1985, ao dizer, a partir de sua investigação acerca do gozo feminino, que “Não há Mulher”,<sup>[2]</sup> apontando para a lógica do não todo e também para a ausência, pode ser aproximado do que Llansol denominará de “existente-não-real”: aquilo que existe sem correspondente na realidade, aquilo que, não podendo ser generalizado, não se “realiza” como linguagem, no campo do simbólico.<sup>[3]</sup>

Mas parece-me que é em seu último seminário, *A topologia e o tempo*, que Lacan avançará, ainda que de maneira bastante enigmática, em direção ao que podemos denominar, a partir de Llansol, de “feminino de ninguém”. Pois aí já não se trata apenas da singularidade do gozo

[2] Nesse seminário, Lacan investigará a questão do gozo feminino, articulando-a ao gozo místico e à lógica do não todo. A esse respeito, ver sobretudo a lição “Deus e o gozo d’ a mulher”.

[3] Na obra de Llansol, encontramos duas figuras que, ora se opõem, ora se tangenciam: o “real-não-existente” e o “existente-não-real”. Pode-se dizer, muito rapidamente, que o “real-não-existente” de certa maneira corresponderia à lógica realista, da verossimilhança: o que tem realidade, mas, de fato, não existe. Já o “existente-não-real” corresponde à lógica do fulgor: existe, ex-siste, sem possuir, necessariamente, um correspondente na realidade factual.

feminino, mas da existência de um terceiro sexo, que não poderia subsistir diante dos outros dois. Ou, nas palavras de Lacan,

Não há relação sexual, é o que tenho enunciado. O que é recolocado ali? dado que todos os que se entendem por gente, ou seja, os seres humanos, fazem o amor. Há para isso uma explicação: a possibilidade -- notemos que o possível é o que definimos como o que cessa de se escrever -- a possibilidade de um terceiro sexo. Por outro lado, porque é que há dois? Isso se explica mal.

[...]

A linguagem tem suas leis das quais a universalidade é o modelo, a particularidade não o é menos. O que o imaginário faz é imaginar o Real: é uma reflexão. Uma reflexão tem a ver com o espelho, é, pois, no espelho que exerce uma função. O espelho é o mais simples dos aparatos. É uma função de alguma maneira totalmente natural. (LACAN, 1979, p. 103)

Ora, se estamos fora da lógica do espelho, estamos fora do binarismo, fora de uma função “totalmente natural” e talvez até mesmo fora de uma lógica do humano, como propõe Llansol através da inserção de um terceiro: a paisagem como o terceiro sexo. Cabe, então, indagarmos se esse terceiro sexo proposto por Llansol – e talvez intuído por Lacan – não compreenderia uma outra lógica – uma topologia, talvez – que, fora da lógica dual, conceberia um feminino não referido ao masculino, um “feminino de ninguém”.

É também em direção a um *feminino de ninguém* que veremos a questão do feminino avançar, na obra de Clarice Lispector, a partir da redução da vida a alguns “pormenores sutis”, a alguns biografemas. É assim, pelo menos, que ela descreve a passagem do *Objeto gritante*, um dos manuscritos que se preservaram de sua obra, ao livro que mais tarde se chamaria *Água viva*. E o que Clarice nos oferece como explicação para a eliminação das quase 100 páginas desse manuscrito refere-se ao excesso de detalhes excessivamente biográficos do original. Por isso, segundo ela, a necessidade de mudança do título: ao se eliminarem do livro os excessos biográficos, o título “Objeto gritante” passaria a não ter mais função.<sup>[4]</sup>

---

[4] A esse respeito, ver Andrade (2007).

Numa rápida leitura do conto “Amor”, de 1950, veremos que nele ainda a tentativa de garantir certa consistência ao feminino, a partir de sua referência ao falo, ao masculino. Esse conto, em que a protagonista, tão próxima da própria Clarice Lispector, vê o seu mundo ruir, a partir da visão de um cego mascando chicletes, verifica-se, ao final da narrativa, uma certa reconstituição dessa mulher, justamente na cena em que ela se olha no espelho e se reconhece a partir do apaziguamento que seu marido, ao chegar em casa, lhe traz de volta. Estamos, aí, no campo da “função do espelho”, “o mais simples dos aparatos”, segundo Lacan. “E, se atravessara o amor e o seu inferno, penteava-se agora diante do espelho, por um instante sem nenhum mundo no coração. Antes de se deitar, como se apagasse uma vela, soprou a pequena flama do dia”. (LISPECTOR, 1973, p. 30)

Já em *Água viva*, quando eliminados os aspectos nitidamente autobiográficos do manuscrito (como, por exemplo, várias referências à queimadura que Clarice sofrera, quando dormira com o cigarro aceso), restam apenas os biografemas, como cinzas lançadas ao vento, e o feminino que aí se escreve já não se refere ao masculino, mas abre-se ao campo de um terceiro sexo que, nesse livro, se constrói como o neutro:<sup>[5]</sup> o *it*, o “mistério do impessoal”, que já não se refere a um “eu” e menos ainda a um “ele” ou a um “ela”, mas à própria “vida vista pela vida”. Ou, em outras palavras da própria narrativa: “Não vou ser autobiográfica. Quero ser ‘bio’”. (LISPECTOR, 1973, p. 40)

Curiosamente, esse “bio”, que se aproxima do que Llansol chamaria “o vivo”, situa-se antes da diferença dos sexos, no mundo puramente orgânico da placenta. Por isso, a narradora declara: “Ainda não estou pronta para falar em ‘ele’ ou ‘ela’”; “Nasci há alguns instantes e estou ofuscada”. (LISPECTOR, 1973, p. 25) E, no entanto, é no feminino que a narrativa se escreve: trata-se de uma narradora, um feminino, mas é como “feminino de ninguém” – água viva – que esse feminino se inscreve. Ouçamo-lo: “Um novo personagem atravessa a planície deserta

---

[5] A respeito do neutro, lemos, em Blanchot (1987, p. 2): “Escrever é entregar-se à ausência de tempo. Neste ponto, estamos abordando, sem dúvida, a essência da solidão. A ausência de tempo não é um modo puramente negativo [...] Longe de ser um modo puramente negativo é, pelo contrário, um tempo sem negação, sem decisão, quando aqui é igualmente lugar nenhum, cada coisa retira-se em sua imagem e o ‘Eu’ que somos reconhece-se ao soçobrar na neutralidade de um ‘Ele’ sem rosto.”

e desaparece mancando. Ouve-se: psiu; psiu! E chama-se ninguém.” (LISPECTOR, 1973, p. 65)

De Marguerite Duras, podemos dizer também que em sua obra o feminino se inscreve, sim, mas também como um feminino mais além do falo, como um “feminino de ninguém”. E talvez o livro em que possamos encontrar o nascimento desse feminino seja aquele que primeiro nos dá a ver a personagem que vai se repetir em diversos de seus romances: Lol V. Stein. Sabemos que essa personagem se constrói sobretudo a partir de um dado biográfico: a louca que Duras vira, certa vez, em uma festa de Natal, num hospital psiquiátrico. E esse dado é reduzido a alguns biografemas: o corpo fisicamente intacto dessa louca, que, se por um lado era bela, por outro parecia um autômato. (DURAS, 1989, p. 10) Sobre o livro, Duras (1997, p. 17) afirmará que ele é um romance da “des-pessoa” (*dé-personne*, que podemos ler também como o des-ninguém), que ao mesmo tempo é a “im-personalidade”.

De Lol, sabemos que ela é fisgada pela cena do baile: cena em que seu noivo desaparece com outra mulher. A partir daí, Lol buscará retornar a cena, seguindo pela rua os casais para novamente se experimentar ausente da cena. Lol é então arrebatada por sua própria ausência e é por como ausência que sua posição feminina se localiza na narrativa: o “feminino de ninguém”: “Quando alguém no colégio tentava apreendê-la, ela escorria por entre os dedos das mãos, como água”. (DURAS, 1996, p. 24) Mas, curiosamente, segundo depoimento de Duras, é essa sua personagem “sem consistência” a mais popular, aquela que melhor “se vende”:

Imobilizada naquele baile de S. Thala. Ainda está lá. É o baile que cresce. Faz círculos concêntricos cada vez mais largos. Agora esse baile, os ruídos desse baile chegaram a Nova York. Agora Lol V Stein está à frente dos personagens de meus livros. Mesmo assim é estranho. É ela quem melhor ‘se vende’. Minha louquinha. (DURAS, 1999, p. 31)

Como é possível que seja ela, justamente a louca, aquela que sustenta o “feminino de ninguém”, a personagem que melhor “se vende”, que mais se dá a ler em sua existência não real? Talvez porque ela encarne o arrebatamento, em todos os seus sentidos: “arrancar, raptar, encantar, extasiar, enfurecer, conquistar”. (HOLCK, 2008, p. 59) Porque o arrebatamento, como observa Ana Lúcia Lutterbach, “é também

quando a não toda perde seus enlaces e, sem nó, perde o sentido, seu norte”. Ou “quando a mulher perde o amor de um homem, e este era o único nó que a enlaçava”. (HOLCK, 2008, p. 59)

“O amor dum homem? [...] Quando eu sonho o amor de um Deus!...” – escreveria aquela outra, Florbela Espanca (1978), que parece desde sempre ter percebido que o gozo da mulher se localiza mais além, mais além do falo. Mas além do falo é ter ainda o falo como referente. Outra é a experiência daquelas que sem nó, sem norte e sem sentido, vagam, como um “misto de substância viva, aragem e luz trêmula”. O que querem essas mulheres? Alguém que as ame com bondade e saiba ler. Alguém que elas possam ler diferentemente depois de serem lidas. Alguém que perceba que tudo participa das diversas partes: a boca, a erva rasteira, o cogumelo, a falésia, o mar. Alguém que, arrebatado, se deixe arrancar, raptar, encantar, extasiar, enfurecer e conquistar. Pois que um novo personagem atravessa a planície deserta e desaparece, mancando. Busquemos escutá-lo: Lol V, *love*, o amor em ponto de letra, essa “palavra-buraco”[6] de asas abertas, no aberto. (POMMIER, 1987)[7] E por isso se declara feminino – “Primeiro encontrei a imensidão indefinida da poesia da paisagem – depois o amor” (DURAS, 1988, p. 62) –, feminino de ninguém.

## Referências

ANDRADE, M. das G. F. *Da escrita de si à escrita fora de si: uma leitura de Objeto gritante e Água Viva*, de Clarice Lispector. 2007. 113 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2007.

BARTHES, R. *Fragmentos de um discurso amoroso*. 4. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984.

BARTHES, R. *Sade, Fourier, Loyola*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BLANCHOT, M. *O espaço Literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

---

[6] A “palavra-buraco” (*mot-trou*) é um termo da própria Duras, utilizado para falar de sua escrita e, não raro, da noção de “amor”. A esse respeito, ver Starling. (2009)

[7] No capítulo “O aberto, até onde as palavras podem nos transportar”, o autor faz uma interessante aproximação entre o feminino, a mística e a psicose, sugerindo que essas três posições se tangenciam por participarem, cada uma delas, do campo do “aberto”.

- BRANCO, L. C. A bruta flor do amor. In: COUTINHO, F.; MORAES, V. *Clarices: uma homenagem*. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2012. p. 195-206.
- DURAS, M. *Os olhos verdes*. Rio de Janeiro: Globo, 1988.
- DURAS, M. *A vida material*. Rio de Janeiro: Globo, 1989.
- DURAS, M. *O arrebatamento de Lol V Stein*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- DURAS, M. *Dits à la télévision: entretiens avec Pierre Dumayet*. Paris: EPEL, 1999.
- ESPANCA, F. *Sonetos*. Amadora: Bertrand, 1978.
- HOLCK, A. L. L. *Patu: a mulher abismada*. Rio de Janeiro: Subversos, 2008.
- LACAN, J. *O seminário: livro 20: mais, ainda*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- LACAN, J. *O seminário: livro 26; a topologia e o tempo*, 1979.
- LISPECTOR, C. Amor. In: LISPECTOR, C. *Laços de família*. 5. ed. Rio de Janeiro: Sabiá, 1973. p. 17-30.
- LISPECTOR, C. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1973.
- LISPECTOR, C. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LLANSOL, M. G. *Lisboaleipzig 2: o ensaio de música*. Lisboa: Rolim, 1994.
- LLANSOL, M. G. *Onde vais, Drama-Poesia?* Lisboa: Relógio D'Água, 2000.
- LLANSOL, M. G. *O Jogo da liberdade da alma*. Lisboa: Relógio D'Água, 2003.
- PAZ, O. *Fernando Pessoa, o desconhecido de si mesmo*. Lisboa: Veja, 1992.
- PERRONE-MOISÉS, L. *Fernando Pessoa: alguém do eu, além do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- POMMIER, G. *A exceção feminina*. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.
- QUEIROZ, F. A. *Fernando Pessoa e Maria Gabriela Llansol: o diálogo anônimo sobre o feminino de ninguém*, 2013.
- STARLING, D. *A palavra-buraco: bordaduras em torno da escrita de Marguerite Duras*. 2009. 104 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2009.

# Biografemas de um dicionário em construção

Vania Maria Baeta Andrade

Leio, com a janela aberta de par em par, a paisagem estendida pela copa das árvores, prometendo uma serra longínqua. Em meio ao silêncio sibilino acentuado por aqueles que sabem voar, leio o Diário III de Maria Gabriela Llansol (MGL): *Inquérito às quatro confidências* (1996).

Um diário, como se sabe, é marcado pelo transcurso dos dias. Sendo assim, o diário de MGL começa em “Finais de janeiro de 1994” e termina “Depois de 30 de abril de 1996”. O curioso é que entre essas duas datas – imprecisas –, que abrem e encerram o diário, o livro é datado de forma a obedecer a uma ordem cronológica precisa, por exemplo: 9 de outubro de 1995, 18 de outubro de 1995, 2 de novembro de 1995 etc.

Esse ínfimo detalhe nas datas (“Finais de janeiro de 1994” e “Depois de abril de 1996”), que abrem e encerram os dias do livro, permitiria já vislumbrar alguns extratos retirados do conceito de letra, formulados ao longo da obra do psicanalista Jacques Lacan, leitor atento da obra de Sigmund Freud. A letra, aí concebida, concede-nos uma direção (sentido) para a leitura do texto llansoliano, cujo método e fulgor têm fomentado a construção de um pequeno dicionário de citações de literatura e psicanálise, que se encontra em construção.<sup>[1]</sup>

---

[1] Esse dicionário de citações de literatura e psicanálise há de ser o fruto do projeto de pesquisa de pós-doutorado intitulado “Palavra em ponto de dicionário: a prática da letra em trabalho de citação”, que se encontra em andamento no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, com o apoio da CAPES-PNPD, da FAPEMIG e de mais de 35 colaboradores.

Esse ínfimo detalhe cifra (tal qual a letra, pois a letra cifra) o procedimento llansoliano, que implica uma precisão absoluta, sem anular a abertura móvel que a imprecisão possibilita. Ela nos faz pensar, por exemplo, que a tessitura llansoliana – sua malha aberta, um “xaile da mente” – deixa migrar, de um livro para outro, suas figuras (outra maneira de lidar com os personagens romanescos) e paisagens improváveis, enredando assim uma trama vibrante, profundamente imagética; enodando e desnodando um texto sem fim:

Na verdade, proponho uma emigração para um LOCUS/LOGOS, paisagem onde não há poder sobre os corpos, como, longinquamente, nos deve lembrar a experiência de Deus,

fora de todo o contexto religioso, ou até sagrado.

Apenas sentir, ao nosso lado, dentro e fora de nós, perto e longe, uma realidade inconfundível, incomunicável e inimaginável mas que é, como nós, à sua imagem, unicamente presença que nunca poderão falar, e que entre si trocarão um texto sem fim, feito de sinais, gatafunhos, que escrevem, mutuamente que as nossas presenças não nos fazem mal, nem medo.

Os meus livros contam que essa emigração já começou, e vem de longe. Mas nunca direi que é sua hora. Não sei. (LLANSOL, 1994, p. 121)

É claro que essa transferência de *habitat*, ou de habitar em uma determinada língua, desestabiliza saberes e formas de pensar: pensar a biografia, pensar o vivo, pensar a escrita. Em troca, trabalhando a dura materialidade da língua, ela nos oferece um abrigo inteiramente construído de letras, onde “as nossas presenças não nos façam mal, nem medo”. (LLANSOL, 1994, p. 121)

Pode parecer muito temerário afirmar que a escrita promete uma salvação – uma salvação do peso dos dias, da angústia, da morte. Principalmente quando se sabe que ela, a escrita, é um *pharmakon*. Mas nos diários llansolianos encontramos essa aposta, essa amostra: o desejo de encontrar as fontes da alegria. No entanto, estamos longe de qualquer promessa facilitadora, de eliminar a dor inexorável e o paradoxo de um pensamento, que admite sem nenhum problema, e para além do princípio da não contradição, o seu contrário: “Parece-me que é com os olhos que ouço sempre primeiro as palavras, com seu traço, cor, som, memória, melancolia. Hoje nada esperava escrever devido ao cansaço,

mas eis que escrever é um descanso tão profundo que[...]”. (LLANSOL, 2013, p. 35)

Fui confirmada na escrita [...] destituo-me da literatura portuguesa e passo para o lado da língua; abandonei o meu papel equívoco de mundanamente pedir reconhecimento, e constatei que, para lá do campo vigente, há o campo inundado da língua, sempre a evoluir na fenomenologia do tempo; não peço mais ser o que não poderei ser, pois tomei deliberadamente outro caminho em que escrever faz parte dos amores íntimos, intimamente [...] me sentei neste banco reflectindo que me devia perder da literatura, dos ‘podres’, ‘o melhor’, ‘o pior’, ‘o maior’, em que vivia obcecada, para contar de que maneira atravessasse a língua, desejando salvar-me através dela. (LLANSOL, 2013, p. 81-82)

O texto – a sua manipulação – irradia um carácter de *simplices*. Localizamos uma certa prática da letra, no que tange à cura e à loucura das palavras: “Uma relação em que eu até aí nunca pensara estabeleceu-se entre o nosso desejo intenso e eficaz de curar e a escrita. A escrita cura, disse, sem falar, simplesmente rumorejando”. (LLANSOL, 2013, p. 166) Em seguida, o pensamento se inverte e ganha outra amplitude, uma dobra a mais: “Mas a seguir arrisquei-me a ver que era o contrário, que era a cura de quem/de qualquer coisa que, não estando são, se aproximava de nós e imediatamente escrevia”. (LLANSOL, 2013, p. 166) Portanto, em um primeiro momento, a escrita cura; em um segundo momento, a cura escreve!

E como decifrar isso? Dissemos que a letra cifra. Pois uma das funções da letra, certamente proveniente de sua localização, é precisamente cifrar. A letra cifra e isso não deixa de se articular com o lugar precioso, preciso/impreciso apontado por Lacan: a letra como litoral, que demarca dois territórios distintos (como a terra e o mar), entre o Real e o Simbólico. Citamos: “Não é a letra... litoral, mais propriamente, ou seja, figurando que um campo inteiro serve de fronteira para o outro, por serem eles estrangeiros, a ponto de não serem recíprocos?”. (LACAN, 2003, p. 18)

A ideia de litoral, justamente, demarca a segunda trilogia de Maria Gabriela Llansol, intitulada “O litoral do mundo”, composta pelos livros: *Causa amante* (1984 e 1996); *Contos do mal errante* (1986 e 2004); *Da sebe ao ser* (1988). No litoral do mundo, a letra llansoliana: aqui – entre

tudo e nada – entre o mundo e o i-mundo – entre o Real e o Simbólico – entre traço e palavra – na margem da língua.

Importante salientar que a concepção de real em psicanálise não se confunde com a de realidade, mas com aquilo que, a cada vez, não se deixa capturar pelas malhas do simbólico, isto é, não é representável. A partir das quatro categorias modais de Aristóteles – o Possível, o Necessário, o Contingente e o Impossível –, Lacan opera uma leitura psicanalítica, situando o Real como Impossível, como “o que não cessa de não se escrever”. (LACAN, 1985, p. 127) No entanto, apesar disso e por isso, escreve-se.

Interessante também atentar para o fato de que o litoral é uma divisão absolutamente precisa, por demarcar zonas de natureza heterogêneas (mar/água e terra); mas absolutamente imprecisa por se tratar da “natureza”, daquilo que escaparia a uma certa arbitrariedade do simbólico. O desenho que o litoral configura é móvel; é vivo; é fluido; é selvagem, inconstante, inapreensível – é bruto. Portanto, não se deixa capturar por uma linha divisória fixa, que os humanos, politicamente, resolveram delimitar.

No limite da criação, entre o i-mundo e o mundo, entre o criado e o incriado, no estranho ponto de partida, a letra: letra luz, letra anjo, lettranjo.

A origem das letras é a luz, cuja fonte é a pena que se inscreve sobre a tábua do Grande Destino.

A origem das letras é uma luz que emana da ponta de uma pena, inscrevendo pela primeira vez traços na tábua do Grande Destino.

Cada letra é um Anjo criado para glorificar Allah.

A página percorre o texto ouvindo-o, e fá-lo dormir/descansar no silêncio das margens. (LLANSOL, 2013, p. 181)

No litoral do mundo, no silêncio das margens, a letra. Nessa perspectiva, abordamos a noção de biografema cunhada por Roland Barthes. Um biografema seria uma vida consumada até restar em ponto de letra. Em termos llansoliano, em ponto de traço, figura ou “cena fulgor”.<sup>[2]</sup>

---

[2] Ver a esse respeito “Gênese e significado das figuras” em LLANSOL. (1994, p. 130-131)

A hipótese aqui sustentada indagaria a afirmação de Silvina Rodrigues Lopes, elaborada em seu magnífico livro *Teoria da des-possessão: ensaio sobre textos de Maria Gabriela Llansol* (1988). Nele, a ensaísta propõe a biografia como método da escrita llansoliana. No entanto, levando em consideração a distância existente entre o texto de MGL e qualquer narrativa biográfica, mesmo que ficcionalizada, perguntamos: não seria, para além ou aquém da biografia, mais justamente a noção de biografema aquela que suportaria melhor seu modo de procedimento, ou seja, o método dessa escrita?<sup>[3]</sup>

Tal questão ganha relevância por considerarmos a escrita llansoliana – seu método “figural” ou “biografemático” –, como um norte no horizonte de nosso projeto de pesquisa “Palavra em ponto de dicionário: a prática da letra em trabalho de citação”.

Por outro lado, essa questão nos interessa, neste momento, pois ela parece contribuir também para apurar algo sobre a experiência suscitada pela elaboração do dicionário de citações de literatura e psicanálise, fruto desejável desta pesquisa. Ela busca tratar a citação como uma prática da letra e esta como um trabalho concernente ao campo literário (ou mais propriamente, seguindo o neologismo lacaniano, “lituraterrário”<sup>[4]</sup>), que converge com o uso do inconsciente.

Encontramos esse ponto de convergência entre a literatura e a psicanálise, em um texto intitulado “Homenagem a Marguerite Duras”, de Jacques Lacan: “Que a prática da letra converge com o uso do inconsciente é tudo que darei testemunho ao lhe prestar homenagem”. (LACAN, 2003, p. 201)

Este projeto, então, ambiciona operar um deslocamento nos conceitos e noções provenientes da psicanálise e da literatura, assim como “sujeitar-se” a tal deslocamento provocado pela incidência da palavra, da noção, do conceito – como uma dobra que recai. Deslocamento/des-loucamento, poderíamos dizer, se pensarmos que tanto a loucura quanto a des-loucura provêm da palavra. Com Llansol, gostaríamos de pensar assim nosso pequeno dicionário:

Pelo dicionário, quando eu o consulto ou manejo, passa, creio eu, uma espécie de mesma corrente que pelo livro de Fo Hi. As palavras reenviam-se

[3] Ver a esse respeito: Iannini (2008).

[4] Fazemos alusão aqui ao termo “lituraterra”, utilizado por Jacques Lacan para nomear um de seus escritos.

umas às outras, transformam-se, aparecem-me desconhecidas no já antigo conhecimento que eu tenho delas, e o texto toma um alcance de destino. (LLANSOL, 2013, p. 62)

\*\*\*\*\*

Faremos, a seguir, um breve, brevíssimo exercício de colocar lado a lado ou de sobreimprimir: 1) alguns traços da noção de biografema (barthesiana), que não deixam de ecoar a noção de letra (freudiana-lacaniana); 2) alguns traços da textualidade (llansoliana); 3) alguns rasgos de nossa prática do dicionário, que prevê definições em ponto de letra, em ponto de poesia ou em ponto de loucura, elaboradas pelos colaboradores (atualmente, mais de 35 profissionais da área), seguidas de um mosaico de citações extraídas de ambos os campos de saber, conforme mencionado.

Para abrir nosso exercício, escolheremos uma citação: aquela anunciada no início deste texto; aquela lida com a janela aberta de par em par, a paisagem estendida pela copa das árvores, prometendo uma serra longínqua. Em meio ao silêncio sibilino, lemos, no Diário III de Maria Gabriela Llansol, o seguinte trecho escrito no dia 2 de novembro de 1995:

levanto-me da cadeira para procurar um sinónimo no dicionário aberto na cama volto rapidamente as páginas com a consciência de todo o livro na mão de súbito, o dicionário tornou-se um livro-abismo onde dormem todas as possibilidades, uma espécie de sonho latente do há, massa inicial antes do big-bang não encontrei o sinónimo e, conseqüentemente, a etimologia da palavra que procurava [...] torno-me a sentar na cadeira de espaldar arqueado, e olho o *dicionário*, o meu já não tem capa, tinha uma capa vermelha que se deslocou, e não se perdeu, está entre os objetos preciosos que imagino e que, provavelmente, só existem na minha problemática. (LLANSOL, 1996, p. 129-130)

A procura da palavra, da palavra em ponto de dicionário, à maneira llansoliana, coloca em relevo menos o potencial ortopédico do dicionário que acondicionaria um uso normativo da palavra, seu significado socialmente partilhado pelos habitantes daquela língua, ou ainda uma utilização retórica da palavra. A palavra em ponto de dicionário, segundo Llansol, estaria mais em seu potencial abissal, iniciante e iniciador. Ela aí ganharia (e o livro também) consistência material, sem capa, nua,

corpórea. Anterior a um poder semântico ou, pelo menos, de significados preestabelecidos, a palavra procurada, em estado de latência, toca o umbigo do sonho. Por isso, ela é cicatriz.<sup>[5]</sup> Ela é, por um triz, letra pura. Encontramos: uma prática da letra, que converge com o uso do inconsciente. Fora de qualquer ortopedia, então:

há textos ‘ortopédicos’, lembro-me agora. Surgiu-me esta impressão no depósito de um *sonho*. Texto ortopédico é feito de uma procura da língua, de uma voz, de uma ária, de que modo evitar ou corrigir um texto que não é tal qual um texto, / mas uma simples descrição de um corpo visto do exterior. Texto não ortopédico seria o que eu procuro compreender e não entendo/ um sopro rápido que parte do há do dicionário, distorce as palavras e arranca as páginas, tornando sobrepostos os sentidos e a etimologia das palavras, que ficam sem apoio / e não devem necessitar de outros andaimes. (LLANSOL, 1996, p. 130)

Essa passagem, que nos remete a uma palavra sem apoio, foi encontrada em um dos diários de MGL. Na verdade, os três diários de Maria Gabriela Llansol – *Um falcão no punho* (1985), *Finita* (1987 e 2005) e *Inquérito às quatro confidências* (1996) –, publicados em vida, em pouco se distinguem do restante de sua obra, ou seja, dos livros classificados como “ficcionais”, apesar dessa palavra – “ficção” – não constar, provavelmente, no seu dicionário, “esse livro-abismo onde dormem todas as possibilidades”. Classificações dessa natureza não podem suportar a textualidade llansoliana que, talvez, até mesmo se esquive do conforto de ser rotulada como “híbrida”.

Sendo assim, um dos “legentes”,<sup>[6]</sup> Erick Gontijo Costa, colaborador de nossa pesquisa, traz em sua tese de doutorado (inédita) uma belíssima definição do verbo “escrever”, a partir da obra de MGL. Tal definição evidencia que a escrita é a escrita, nos diários, nos cadernos, nos livros ou no suporte que couber (mesmo até anterior a qualquer

---

[5] Caberia, aqui, apenas apontar para as articulações possíveis desse pensamento llansoliano com: 1) A noção psicanalítica de “*Lalangue*”, que surge inicialmente como um lapso de Lacan, justamente, um troço que coloca em jogo o nome de Lalande, autor de um reconhecido dicionário de filosofia, e Laplanche, autor de um reconhecido dicionário/vocabulário de psicanálise. O lapso acaba pondo em questão a (não)relação do dicionário com o inconsciente. Este, por sua vez, mais relacionado aí com a lógica (ver Lacan, 2011, p. 20). 2) A noção de “palavra iniciante” encontrada em “A besta de Lascaux”, texto de Maurice Blanchot. (2011, p. 47-69)

[6] Legente: termo utilizado pela escritora para nomear os leitores de sua obra. Esse termo foi cunhado após a utilização do termo “ledor”. Observe-se que, de um para outro, a dor caiu. Outra tentativa de cunhar o termo, ou procura da palavra justa, lê-se a seguir: “Talvez o leito de um rio, por mutação de leitor em leito”. (LLANSOL, 1998b, p. 131)

suporte, por ser, antes de tudo, uma operação). Relevando o caráter biografemático do texto llansoliano, e procurando formular a noção de “acurar-se da escrita”, ele nos diz:

Escrever é captar com palavras a tessitura poética das noites e dos dias. Agarrar o redemoinho que por vezes gira no centro da casa. É também, algumas vezes, agarrar-se às amarras da realidade, desfazê-las e então reatá-las, a seu modo. Raramente, em instantes intensos, é meter as mãos no nada, e tal qual o mendigo que suplica por comida, contornar com a concha das mãos o vazio que, de informe que fora, faz-se forma pelo lado de fora. (COSTA, 2014, p. 14)

Parece-nos que, ao captar com palavras a tessitura poética das noites e dos dias, aquela que escreve se deixa capturar, ela mesma, pelo movimento biografemático através do qual ela trata (no sentido mesmo de dar tratamento) as figuras do texto. Isto é, torna-se ela própria uma figura e, sendo assim, ela é tratada pela escrita.

Esqueço-me da figura  
que eu sou, suporte das figuras,  
e nem sequer sinto  
medo de, um dia,  
desse país, não poder regressar.  
(LLANSOL, 2013, p. 295)

Quem já leu algum livro de MGL sabe que ela não concebe personagens, mas figuras, que podem ser figuras humanas históricas (como Fernando Pessoa, Nietzsche, San Juan de la Cruz, Hadewijch d’Anvers, Copérnico, Bach, Teresa de Lisieux e tantas outras que fazem parte de uma linhagem, na qual ela mesma se inscreve) ou não (uma frase, uma árvore, um gato, outro gato, uma galinha, um objeto etc.). Por outro lado, quem já leu *Fragmentos de um discurso amoroso* sabe também que Roland Barthes trabalhava a matéria figural. E tanto um quanto o outro, cada um a seu modo, teve acesso ao que Barthes nomeou como biografema, pelo viés da letra, da dessubjetivação operada pela escrita ou, nas palavras de Silvina Rodrigues Lopes, da desposseção.

Em junho de 1971 (um mês depois da lição do seminário proferido por Jacques Lacan sobre “litraterre”, onde o psicanalista dá um passo fundamental na elaboração do conceito de letra), Barthes escreve o “Prefácio” de *Sade, Fourier, Loyola*, no qual propõe (após a suposta

morte do autor) uma “volta amigável do autor”, através da noção de “biografema”.

Em 15 de junho de 1980, ano da morte do escritor (a morte do autor Roland Barthes!), Maria Gabriela Llansol estava justamente lendo esse livro. Ela diz: “Estava a ler *Sade, Fourier, Loyola*, de Barthes. Lia Loyola no momento em que se falava dos *Exercícios* e do exercitando; julguei ter então acesso a uma outra origem da palavra, que se constitua numa abertura poderosa a atingir”. (LLANSOL, 2013, p. 297)

Biografema: uma operação e um milagre (sim, sem medo das palavras). Uma operação que resulta de um esvaziamento da consistência do eu, escrita/letra; e o milagre da ressurreição, já que o autor morto voltaria, amigavelmente. Esse milagre (a ressurreição dos corpos textuais ou *corpus*), deslocado de qualquer contexto religioso ou até sagrado, não é estranho à textualidade llansoliana. Em seu *Ardente texto Joshua*, confronta-se “a arte de viver [...] com a exigência da ressurreição dos corpos”. Essa seria a “última e definitiva aspiração do texto ardente”. (LLANSOL, 1998a)

Tomemos, pois, essa vida nova como uma re-volta que nos leva ao vivo, forjado pela escrita em ponto de letra: biografemas, que desautorizam qualquer leitura ou qualquer consistência institucional ou egoica, da história (com maiúscula ou minúscula), do ensino da literatura ou mesmo da filosofia e do discurso da igreja.

Quando me perguntam o nome dos autores destes livros, eu respondo: – Não sei. Não era limitá-los dizer que tinha sido eu quem os escrevera? E não era falso, porque eu tinha tido verdadeiros encontros convosco? E não era substituir-me à imanência do meio de escrever, que é nosso e de todos, como toda a água?

Lembrando-me de uma coisa, tenho de me esquecer de outra.

Os livros só são sagrados porque foram escritos sob uma tensão sagrada. O monge perde o nome. Eu perco o nome de autor. Quem perde o nome de autor, entra no Livro. (LLANSOL, 2013, p. 247-248)

É justamente isso o que o projeto llansoliano de escrita aspira e executa, ao abrir espaço, no mundo, para um outro mundo – figural –, em que a ideia de autoria e biografia não pode permanecer intacta. E isso, sim, coloca questões pertinentes a um dicionário costurado com citações, em um mundo que ainda pensa na autorização de biografias.

Criar um mundo dentro do mundo, porque o mundo aqui é sempre um mundo de palavras; criar um mundo dentro do mundo, agarrando as amarras da realidade, desfazendo-as e as reatando, a seu modo.

Para finalizar, precisaríamos soletrar algumas imagens – rasgos biografemático tão possíveis de serem verificados na obra llansoliana, quanto na prática da letra, que guia a composição futura de um pequeno dicionário:

b) O autor, o nome ou a palavra, que vai para dentro de nossa casa, não tem unidade: uma suposta consistência histórica, etimológica, conceitual – “o dicionário tornou-se um livro-abismo”, disse MGL; o dicionário tornou-se, para nós, um livro beira-abismo;

i) O autor, o nome ou a palavra, que vai para dentro de nossa casa, é um simples plural de encantos, “onde dormem todas as possibilidades, uma espécie de sonho latente do há”;

o) O autor, o nome ou a palavra, que vai para dentro de nossa casa, é o lugar de alguns pormenores tênues, que condensam enigmáticamente a essência de uma vida, uma história curada, depois de expurgado furor e sangue – a sobrevivência de um vagalume;

g) A sobrevivência de um vagalume torna-se, então, fonte de vivos lampejos romanescos: não se trata mais do romance familiar do neurótico;

r) As citações, roubadas de seus autores, são tomadas para compor, com rigor, um canto descontínuo de amabilidades, em que lemos apesar de tudo a morte com muito mais certeza do que na epopeia de um destino;

a) O roubo: fragmentar o texto antigo da cultura, da ciência, da literatura; disseminar-lhe os traços segundo fórmulas irreconhecíveis, da mesma maneira que se disfarça uma mercadoria roubada: uma carta roubada, uma carta de amor roubada, uma carta desviada, uma carta extraviada;

f) Não se trata mais de uma pessoa (civil, moral), mas de um corpo: um corpo textual, um corpo literal, um corpo de afetos, um corpo ressuscitado;

e) Se há algum sujeito, ele é/está disperso, pontualmente, tal qual um pirilampo, ou como as cinzas que se atiram ao vento após a morte;

m) Se há lembranças, elas são estilhaços, pequenas raízes ou apenas uma pedra dura ao luar, após a erosão que só deixa da vida passada alguns vincos;

a) Um sopro rápido que parte do há do dicionário, distorce as palavras e arranca as páginas, tornando sobrepostos os sentidos e a etimologia das palavras, que ficam sem apoio.

Nosso dicionário futuro, ainda em construção, para além ou aquém de qualquer apoio institucional, é sem apoio: não possui guarda-corpo para protegê-lo do abismo. Apenas uma letra e nada mais.

## Referências

BARTHES, R. *Sade, Fourier, Loyola*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BARTHES, R. *Fragmentos de um discurso amoroso*. 4. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984.

BLANCHOT, M. A besta de Lascaux. In: BLANCHOT, M. *Uma voz vinda de outro lugar*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

COSTA, E. G. *Acurar-se da escrita*: Maria Gabriela Llansol. 2014. 81 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

IANNINI, C. S. *Biografia como método*: a escrita da fuga em Maria Gabriela Llansol. Tese (Doutorado) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

LLANSOL, M. G. *Lisboaleipzig I*: o encontro inesperado do diverso. Lisboa: Rolim, 1994.

LLANSOL, M. G. *Inquérito às quatro confidências*. Lisboa: Relógio D'Água, 1996.

LLANSOL, M. G. *Ardente texto Joshua*. Lisboa: Relógio D'Água, 1998a.

- LLANSOL, M. G. *Um falcão no punho*. Lisboa: Relógio D'Água, 1998b.
- LLANSOL, M. G. *Numerosas linhas*: livro de horas III. Lisboa: Assírio & Alvim, 2013.
- LACAN, J. *Estou falando com as paredes*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- LACAN, J. *O seminário*: livro 20: mais, ainda. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- LACAN, J. Homenagem a Marguerite Duras. In: LACAN, J. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003. p. 198-205.
- LACAN, J. Lituraterra. In: LACAN, J. *Outros escritos*. RJ: Zahar, 2003. p. 15-25.
- LOPES, S. R. *Teoria da des-posseção*: ensaio sobre textos de Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Black Sun, 1988.

# Autorrepresentação e metamorfose na prosa de João Gilberto Noll: apontamentos sobre *Berkeley em Bellagio e Lorde*

Igor Ximenes Graciano

## Narrar a autodispersão

João Gilberto Noll estreou na literatura em 1980, com a coletânea de contos *O cego 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, especialmente em sua 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. (NOLL, 2003b, p. 24)

“Como se estivesse representando”, o personagem crônico de Noll alardeia sua aptidão à farsa, estabelecendo, assim, o pacto com o leitor, de maneira a não restar dúvidas acerca da natureza do território em que está se aventurando. 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, uma vez que não há como se fiar em quem se confessa mentiroso.

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 infundável de si.

Não raro, em Noll, 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 do romance *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 avaliar a minha perícia?. (NOLL, 2003c, p. 61)

O estereótipo do *outsider*, envolto em cenários cambiantes, sensíveis e soturnos, remete à estética decadentista do final do século XIX, e que reverberava o *spleen* romântico. (HELENA, 2010)<sup>[1]</sup> Com a leitura do manifesto simbolista, de Jean Moréas, publicado no *Le Figaro*, de 18 de setembro de 1886, escancara-se 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 conjeturas. Ele mesmo é uma máscara trágica ou um palhaço, de uma humanidade às vezes perfeita, se bem que racional. (MORÉAS, 1976, p. 65, grifos do autor)

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 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: “O quieto animal da esquina”. 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”. (NOLL, 2003c, p. 38) 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, ao invés de se reatar os laços de um eu fragmentado, “náufrago do tempo”, encena-se sua dispersão.

---

[1] Em seu livro, a professora identifica tais características da narrativa de Noll no capítulo intitulado “Sobre literatura e afeto: apontamentos”.

## 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 os 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”. (BORGES, 2000, p. 22-23)

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. 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”. (ABRAMS, 2010, p. 302)

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 (1999, p. 123), para quem “línguas diferentes nuançam diferentemente as cores, mas é sempre o mesmo arco-íris que todas recortam”.

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 aceção 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 deva ser fiel. Sabemos que, para além de seu uso convencional como produtor de semelhança, o espelho foi e continua sendo objeto indispensável à prestigitação. Na sala de espelhos, o corpo deforma-se ou multiplica-se de tal modo que o referente se 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.<sup>[2]</sup>

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. Em romances de matiz autobiográfico, a composição se dá de modo a reatar as pontas dos diferentes momentos na história do protagonista, mesmo que tais facetas 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 transcorrem as narrativas.

A diferença em relação aos narradores do típico romance autobiográfico – 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 de algum tipo de amnésia parcial, o que os faz viver um presente absoluto, em que narrar não pressupõe origem precisa nem término, mas um devir sem margens, 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. (NOLL, 2003c, 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

---

[2] 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...”. (STORTINI, 1990, p. 72)

ínterim prolongado que o escritor de *Lorde* se movimenta. Financiado por uma 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 ter o que fazer, inicia uma perambulação diária pelos museus e ruas do centro, “para preencher esse intervalo que na verdade não tinha fim”. (NOLL, 2003c, p. 45)

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. (NOLL, 2003c, p. 16-17)

A amnésia o exila 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”. (NOLL, 2003c, p. 24) No entanto, o rosto refletido não conforta, antes parece inapropriado:

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 despindo o meu próprio rosto. (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 (LEJEUNE, 2008) –, quando se descola a sombra do personagem do perfil biográfico do autor – 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*”. (NOLL, 2004, p. 27)

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.

Acerca da composição dos gêneros autobiográficos, Bakhtin (2003, p. 13) 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”. 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 em que 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. 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”. (NOLL, 2004, p. 27)

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, transformar-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, certo 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”. (LIMA, 2000, p. 143)

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 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, a realidade extratextual. 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,[3] 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.

---

[3] Conforme leitura do original em sala de aula pelo professor Fernando Muniz, logo no início de *Antígona*, de Sófocles, tendo por fundo o palácio real, a protagonista confia à irmã Ismene o plano de enterrar Polínicos. 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.

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”. (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 entrechoque 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. (NOLL, 2004, p. 109)

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”. (NOLL, 2004, p. 111) 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: 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”. (GENETTE, 1972, p. 30, grifo do autor) 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 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”. (GENETTE, 1972, p. 72)

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, francamente perplexa, de Wolfgang Iser (1996, p. 14): “Como pode existir algo que, embora existente, não possui o caráter de realidade?”.

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.

## Referências

- ABRAMS, M. H. *O espelho e a lâmpada: teoria romântica e tradição crítica*. Tradução Alzira Vieira Allegro. São Paulo: Ed. Unesp, 2010.
- BAKTHIN, M. *Estética da criação verbal*. Tradução Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BORGES, J. L. *O livro dos seres imaginários*. Tradução Carmen Vera Cirne Lima. 8. ed. São Paulo: Globo, 2000.
- COMPAGNON, A. “O mundo”. In: COMPAGNON, A. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

- GENETTE, G. *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- HELENA, L. Sobre literatura e afetos: apontamentos. In: HELENA, L. *Ficções do desassossego: fragmentos da solidão contemporânea*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2010.
- ISER, W. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Tradução Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1996.
- LEJEUNE, P. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.
- LIMA, L. C. *Mímesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- MORÉAS, J. Manifesto simbolista. In: TELES, G. M. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas metalinguísticos, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972*. Petrópolis: Vozes, 1976.
- NOLL, J. G. *Berkeley em Bellagio*. São Paulo: Francis, 2003a.
- NOLL, J. G. *Harmada*. São Paulo: Francis, 2003b.
- NOLL, J. G. *Lorde*. São Paulo: Francis, 2004.
- NOLL, J. G. *O quieto animal da esquina*. São Paulo: Francis, 2003c.
- STORTINI, C. R. *O dicionário de Borges*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

## **Sobre os autores**

### **Anderson Bastos Martins**

Doutor em literatura comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais. Professor de teoria literária e literaturas de língua inglesa do Departamento de Letras, Artes e Cultura (curso de letras) da Universidade Federal de São João del-Rei.

### **Bruna Raquel de Oliveira e Santos**

Jornalista e mestra em comunicação social pela Pontifícia Universidade Católica de Minas.

### **Catarina Cristina Labouré da Silva**

Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras: Teoria Literária e Crítica da Cultura, da Universidade Federal de São João del-Rei, na linha de pesquisa literatura e memória cultural. Bolsista da Capes de agosto de 2011 a julho de 2010.

### **Denise Carrascosa**

Professora de literaturas de língua inglesa no Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia (UFBA), com doutorado em teorias e crítica da literatura e da cultura pelo Programa de Pós-graduação em Letras e Línguística da UFBA.

## **Elizabeth Gonzaga de Lima**

Doutorado em teoria e história literária pela Universidade Estadual de Campinas (2005). Professora adjunta da Universidade do Estado da Bahia.

## **Igor Ximenes Graciano**

Mestre em literatura pela Universidade de Brasília (UnB) e doutor em literatura comparada pela Universidade Federal Fluminense. Atua, hoje, como pesquisador no Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea da UnB.

## **Isabela Santos de Almeida**

Professora assistente do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia. Doutora em Letras.

## **José Carlos Ribeiro**

Professor do Instituto de Psicologia da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e pesquisador associado aos Programas de Pós-graduação em Psicologia (UFBA) e em Comunicação e Cultura Contemporâneas (UFBA). É coordenador do Grupo de Pesquisa em Interações, Tecnologias Digitais e Sociedade e pesquisador associado ao Laboratório de Pesquisa em Mídia Digital, Redes e Espaço.

## **José Rosa dos Santos Júnior**

Graduado em letras pela Universidade Estadual de Santa Cruz, mestre em literatura e diversidade cultural pela Universidade Estadual de Feira de Santana e doutorando em literatura e cultura pela Universidade Federal da Bahia.

## **Leandro Pimentel**

Professor adjunto da Faculdade de Comunicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

## **Lígia Guimarães Telles**

Doutorado em letras pela Universidade Federal da Bahia (2000). Membro do GT de Literatura Comparada da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística, Brasil.

## **Liliane Heynemann**

É professora do Departamento de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC/RJ). É graduada em jornalismo, mestre e doutora em comunicação e cultura pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Foi professora visitante do Instituto de Artes da Universidade Estadual do Rio de Janeiro. É pesquisadora e crítica na área de cinema, literatura e arte contemporânea, com extensa produção de textos publicados. Titulação: pós-doutorado pela Universidade Federal Fluminense. Instituição de vínculo: PUC/RJ.

## **Lucia Castello Branco**

Professora titular em estudos literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Escritora e psicanalista, autora de diversos livros de literatura e psicanálise, além de romances, contos e literatura infanto-juvenil.

## **Mabel Meira Mota**

Licenciada em letras pela Universidade Católica do Salvador, mestre em literatura e cultura pelo Programa de Pós-graduação em Letras (PPGLL), da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Atualmente, é graduanda em arquivologia, na UFBA; e doutoranda, no PPGLL-UFBA.

## **Maria Ângela de Araujo Resende**

Professora associada I da Universidade Federal de São João Del-Rei, com doutorado em estudos literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (2005).

## **Mariza Martins Furquim Werneck**

Professora doutora do Departamento de Antropologia da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP), do Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais da PUC/SP e do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC/SP. Pós-doutorado na École des Hautes Études em Sciences Sociales, Paris. Publicou, entre outras coisas, *Sociologia das artes visuais no Brasil* (coletânea, São Paulo: Senac, 2012) e *Mito e magia* (coletânea, São Paulo: Unesp, 2011). Trabalha com teoria antropológica, teorias do imaginário e das representações estéticas, mito, arte, literatura. E-mail: <mariza-werneck@gmail.com>.

## **Mozahir Salomão Bruck**

Pós-doutorado pela Universidade Fernando Pessoa (Porto). Doutor em Literaturas de Língua Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica (PUC). Pesquisador do Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da PUC Minas.

## **Pablo Gobira**

Professor de curadoria e crítica de arte na Escola Guignard, da Universidade do Estado de Minas Gerais. É Doutor pela Universidade Federal de Minas Gerais e atua em área híbrida situada entre as artes, as ciências humanas e letras, no interstício entre arte, cultura e tecnologia. É pesquisador do Núcleo de Estudos dos Acervos de Escritores Mineiros, do Grupo Imaginário0: poéticas computacionais e do Labmídia: cinema, televisão, vídeo e novas tecnologias.

## **Rosa Borges dos Santos**

Professora adjunta do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia. Coordenadora do Grupo de Edição e Estudo de Textos e da Equipe Textos Teatrais Censurados. Doutora em Letras.

## **Vania Maria Baeta Andrade**

Psicanalista, doutora em literatura comparada pela Pós-Lit/da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (FALE/UFMG), com a tese *Luz preferida: a pulsão da escrita em Maria Gabriela Llansol e Thérèse de Lisieux*. Atualmente, desenvolve a pesquisa de pós-doutorado (CAPES-PNPD), na Pós-Graduação em Estudos Literários da FALE/UFMG, intitulada “Palavra em ponto de dicionário: a prática da Letra em trabalho de citação”. Publicou, em coautoria com Lucia Castello Branco, o *Livro de Asas: para Maria Gabriela Llansol* (2007).

# **Sobre os organizadores**

## **José Francisco Serafim**

Professor da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia (UFBA), professor e pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas (PósCom) da UFBA, pesquisador do Centro de Estudo das Migrações e das Relações Interculturais (CEMRI, UE de Lisboa). Doutorado em Cinema Documental na Université Paris Ouest Nanterre La Défense. Pós-doutorado na Universidade Aberta de Lisboa e na Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf (Potsdam, Alemanha). Coordenador do Laboratório de Análise Fílmica (PósCom/UFBa).

## **Rachel Esteves Lima**

Mestre em Letras e Doutora em Estudos Literários/Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. Professora de Literatura Brasileira na Universidade Federal da Bahia – UFBA . Pesquisadora com bolsa de produtividade do CNPq e docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da UFBA. Suas investigações giram em torno da crítica literária e da literatura brasileira contemporânea.

## **Sandra Straccialano Coelho**

Docente do Programa de pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia. Doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas (Póscom/UFBa), com bacharelado em Letras e mestrado em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas. Tem experiência nas áreas de Cinema e Literatura, com ênfase em Cinema documentário, Antropologia fílmica,

narrativas autobiográficas, interface entre Cinema e migrações, Autoria e Análise fílmica.

## **Ana Lúgia Leite e Aguiar**

Professora de Literatura Brasileira na Universidade Federal da Bahia. Pós-Doutora pela Escola de Comunicação da UFRJ, em Tecnologias da Comunicação e Estéticas. Doutora em Letras pela UFBA em 2010. Tem experiência em Literatura Brasileira, Crítica Biográfica, Literatura Comparada e Estudos da Imagem.

