

Eu só posso escrever sobre “mim” mesmo

Cláudia Chalita de Azevedo (UFSC)

Resumo

Este artigo tem o objetivo de refletir sobre narrativas que são um híbrido entre ficção e realidade, sendo impossível apontar onde se iniciam e se finalizam estas imbricações. Narrativas que recorrem a traços biográficos problematizam as estratégias de representação. O que parece apontar para uma confissão revela uma polifonia de inúmeras encenações de lugares e funções de personagens e sujeitos que refletem as estratégias de parte da literatura contemporânea.

Palavras-chave: Narrativas; Cruzamento; Ficção; Realidade.

Abstract

This article aims to reflect on narratives that are a hybrid between fiction and reality, being impossible to pinpoint where begins and ends this imbrications. Narratives that recur to biographical traits problematizes the strategies of representation. What seems to point to a confession reveals a polyphony of numerous staging of places and functions of characters and subjects that reflect the strategies of some contemporary literature.

Keywords: Narratives; Intersection; Fiction; Reality.

1. DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo*, 2001.

Para mim, o importante é compreender.
Para mim, escrever é uma questão de
procurar essa compreensão, parte do
processo de compreensão.

Hannah Arendt

O real precisa ser ficcionado para ser pensado.

Jacques Rancière

“Madame Bovary sou eu!”. Flaubert ao bradar esta frase, diante da censura e da polêmica da sua personagem, afirma que o eu e o outro se fundem na ficção, que a “verdade” e a ficção se entrecruzam. Consiste também em um exemplo emblemático de autor que recorreu a traços da própria história de vida para compor a sua ficção. O gesto do escritor, na frase “Madame Bovary sou eu”, é um misto de sinceridade e de artificialidade. O processo de criação ambivalente do escritor se nutre de uma relação próxima e distante com a realidade. Refletir sobre a realidade, a “verdade” é refletir sobre o arquivo.

Derrida, em *Mal de arquivo*¹, assinala que é ilusório pensar no arquivo como uma massa documental fixa e congelada, tendo no registro do passado a sua única referência temporal, sem os registros do presente e futuro. Na sua versão tradicional, seria um conjunto de documentos estabelecidos como positivities e o reflexo do que ocorreu de fato na experiência histórica. É como se de fato tudo o que se realizou de importante estivesse guardado sem rasuras, sem lacunas, sem esquecimento. A crítica de Derrida à preocupação com a arqueologia presente no discurso freudiano explicita a impossibilidade de captura da origem e da verdade material. Todo arquivo requer a necessidade de um guardião e um intérprete. É necessariamente lacunar e sintomático; isto é, descontínuo e perpassado pelo deslembramento. A sua constituição implica o apagamento e o esquecimento de seus traços, condição necessária para a sua renovação; e não se restringe ao registro da memória. Derrida rompe com a expectativa acalentada, por biógrafos, de resgate da verdade objetiva, única e plena. O mal de arquivo é o outro lado, é onde se realizam as trocas e as circulações discursivas.

O arquivo não quer ambiguidade. Assim como a verdade não quer dúvidas, lacunas. A ficção, ao contrário da verdade, quer ser ficção e consiste em um tratamento específico do mundo, mas não o único. Multiplica as possibilidades de tratamento ao dar o salto ao inverificável. O seu caráter duplo mescla o empírico e o imaginário. Quer a ambiguidade; não reivindica nem o falso e nem o verdadeiro, pois estes não são opostos que se excluem, e sim conceitos problemáticos e ambíguos. A sinceridade da verdade não passa também de um imaginário, além de ser uma condição impossível e inútil.

Em *O filho eterno*², de Cristovão Tezza, o personagem, um escritor, e o seu filho com síndrome de Down, possuem traços da biografia do autor e do seu primogênito. É esta transgressão do pacto ficcional de Lejeune, em textos como o do catarinense, mas que continuam sendo ficção, que chama a atenção para a seguinte reflexão: sendo ao mesmo tempo ficcional e referencial, *O filho eterno*, problematiza a relação entre vida e obra. A conjuração do fantasma na obra se dá parcialmente, porque há o predomínio da voz do personagem do pai. Para enfrentar o fantasma da síndrome de Down do filho Felipe, a narração é feita em terceira pessoa e por isso não pode ser enquadrada na categoria de autobiografia. O uso da primeira pessoa em relatos é garantia para se captar um sentido da experiência? Um narrador onisciente fala do e não pelo pai. Apenas o personagem do menino com síndrome de Down tem nome – Felipe. Todos os outros são referidos apenas por suas funções ou posições sociais – o pai, a mãe, a irmã. A construção do relato de Tezza, e não tanto a “verdade” do ocorrido, os modos de se nomear ou não no relato, o vaivém da lembrança, o olhar selecionado, o que se deixou na sombra em silêncio, ou seja, a história (qual delas?) narrada parece contar mais de si mesmo - o pai, o escritor - do que do outro - o filho. Ironicamente a história do filho que lhe consterna será a narrativa que proporcionará a Tezza o sucesso editorial.

O tempo na narrativa *O filho eterno* não é cronológico: em várias partes do texto, o narrador adverte que “o pai ainda não sabe”, mas o episódio o marcará fortemente e a família. O narrador tem a visão do presente, do passado e do futuro simultaneamente. O tempo do mundo, o tempo da vivência, o tempo do relato, o tempo da leitura. Há uma distância irreduzível que vai do acontecimento vivencial ao relato. O tempo físico do mundo é uniforme, contínuo; e o tempo psíquico dos indivíduos é variável, segundo as suas emoções e o seu mundo interior. É a narrativa que outorga forma ao que é informe. O tempo se torna humano na medida em que é articulado sobre um modo narrativo. A narração também funda uma temporalidade que a cada repetição e a cada variação torna a se atualizar. “Nunca recuperamos nossa infância, nem o ontem tão próximo, nem o instante que fugiu instantaneamente”³. O narrador de Tezza cria um sentido que vai desde a busca de si até a uma possível identificação. O pai começa o livro se referindo ao filho como pacote, coisa, criança horrível, simulacro e a si mesmo como pai sem filho, escritor sem obra, ou de um poema que é um arremedo de poesia, e o finaliza vislumbrando uma identificação possível entre os dois. “Nenhum dos dois tem a mínima ideia de como vai acabar, e isso é muito bom”⁴. Porém, a incomunicabilidade persiste entre pai e filho. Na relação entre pai e filho a palavra não tem sentido, pois

2. TEZZA, Cristovão. *O filho eterno*, 2010.

3. BENVENISTE, Emile. *Problemas de linguística geral II*, 1989, p. 73.

4. TEZZA, Cristovão, op. cit., p. 222.

5. KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro*, 2007, p. 22.

6. FOUCAULT, Michel. *A escrita de si*. In: *Ditos e escritos*. Vol V. *Ética, sexualidade e política*, 2004.

a narrativa só é possível pela parte do pai. O que existe entre pai e filho é um silêncio, além de uma afetividade construída ao longo do tempo. A literatura passa a ser para o progenitor, além de um sonho obsessivo a ser realizado, uma forma de escapar à frustração do cotidiano com o filho que não atende a suas expectativas de normalidade.

Na contemporaneidade, existe uma tendência, em muitas narrativas, às escritas de si ficcionalizadas, um híbrido entre ficção e realidade onde é impossível distinguir onde se inicia e se finaliza esta imbricação. A sociedade é marcada pela exibição e espetacularização do eu, à exploração da lógica da celebridade. Há uma proliferação das narrativas vivenciais, dos registros biográficos nas mídias, de *reality shows*, dos blogs, das redes sociais. A ficção e as mídias estão em diálogo. É importante se questionar qual a relação entre o narcisismo midiático e as ficções contemporâneas e quais são os valores exaltados na ficção contemporânea. O relato do eu, da experiência, nas mídias e nas ficções, são em parte expressão de uma época, uma classe, uma cultura. Não é possível se pensar um eu solitário, fora de uma interlocução: “eu não me separo valorativamente do mundo dos outros, senão que me percebo dentro de uma coletividade, uma família, uma nação, a humanidade cultural”⁵. Na questão da relação entre indivíduo e grupo, sabe-se que os procedimentos aplicados não são os mesmos. Em cada época tem-se um estilo próprio, mas há a margem de liberdade individual que é proveniente das incoerências sociais. Além da relação entre o retorno do autor e o exibicionismo da cultura midiática, é preciso situar o contexto discursivo da crítica filosófica do sujeito, que se produziu ao longo do século XX. A narrativa contemporânea não é apenas um reflexo da cultura das mídias e do seu narcisismo. O retorno do autor é também uma resposta à crítica filosófica do sujeito. Esta crítica se iniciou com a desconstrução da categoria do sujeito cartesiano feita por Nietzsche. Para se refletir sobre o retorno do autor é preciso pensar sobre a produção da subjetividade em relação à escrita.

Foucault⁶ demonstra que, desde a antiguidade clássica, a escrita de si não é apenas um registro do eu, mas também uma constituição do próprio sujeito, uma performance da noção de indivíduo. Para isto o filósofo parte de um dos mais antigos textos da antiguidade cristã, *Vita Antonii*, de Atanásio. A escrita enquanto exercício do eu apresenta-se, de acordo com os documentos da época, sob duas formas principais: a carta e o caderno de notas. Este era utilizado como guia de conduta, apresentava um caráter fragmentário e heterogêneo. A sua prática levava ao ato de constituir-se a si mesmo como sujeito de ação racional através da apropriação, da unificação e da subjetivação de um já dito fragmentário e escolhido. Na carta,

o eu apresentava-se a seu correspondente no desenrolar da vida cotidiana, visava a qualidade de modo de ser, e não a importância de uma atividade. Há nesta o exercício de fazer coincidir o olhar do outro e o olhar que se lança a si mesmo, no momento do relato. O que está em questão, tanto na carta quanto no caderno de notas abordados por Foucault, é a escrita do eu, da noção de indivíduo que será sedimentada posteriormente, nos tempos modernos. E é neste tempo que há um evidente relevo das discussões das relações entre o eu enquanto sujeito e como objeto de representação.

As práticas de escritas ancestrais, distantes de gêneros atuais, têm uma relevância na construção do imaginário da modernidade. É preciso citar as *Confissões* de Santo Agostinho que registram a conversão. Além disto, ao contar a história de uma vida se dá a sua existência. A aparição do eu está associada ao capitalismo e ao mundo burguês. É no século XVIII, a partir das *Confissões de Rousseau*, que se dá a construção narrativa do privado como esfera da intimidade. Para o filósofo, a sinceridade tinha que ser a máscara atrás da qual nada mais se poderia demonstrar. Costa Lima lembra que não ocorreu a Rousseau que a vontade de ser sincero pode ser algo anterior a ela, ou seja, que a vontade de destruir todas as máscaras pode alimentar outra máscara. Nietzsche inaugura uma nova concepção de sujeito e de verdade. A crítica do sujeito cartesiano se transforma em crítica da ‘vontade de verdade’. E por que sempre a verdade?, indagará Nietzsche na trajetória da desconstrução do sujeito. Posteriormente, Barthes em 1968 declara a morte do autor. “O nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do Autor.”⁷ Foucault, em seu texto “O que é um autor?”, faz uma análise do conceito de autor centrando-se na relação do texto com o sujeito da escrita, ou seja, no modo como o texto aponta para essa figura que é exterior e anterior a ele.

Ao compor o espaço biográfico, Leonor Arfuch fala sobre o retorno do autor que inclui um interesse em detalhes de sua vida, os bastidores de sua criação. Há uma multiplicação de entrevistas do ator social:

Assistimos a exercícios de “ego-história”, a um auge de autobiografias intelectuais, à narração autorreferente da experiência teórica e à autobiografia como matéria da própria pesquisa, sem contar a paixão pelos diários íntimos de filósofos, poetas, cientistas, intelectuais. E, é preciso dizê-lo, às vezes não há muitas diferenças de tom entre esses exercícios de intimidade e a intrusão nas vidas célebres ou comuns com as quais nos depara diariamente a televisão.⁸

Arfuch conclui que é impossível se distinguir com clareza a biografia, o romance e o romance biográfico. A questão se

7. BARTHES, Roland. A morte do autor, p. 6.

8. ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*, 2010, p. 61.

9. LEJEUNE, Phillippe.
*O pacto autobiográfico - de
Rousseau à internet*, 2008, p. 36.

desloca então para o espaço biográfico que é constituído pelo valor biográfico. A disseminação atual de gêneros discursivos que focalizam a narrativa vivencial leva à reconfiguração do espaço de entendimento de narrativas diversas, sem a perda das suas particularidades. A composição da área biográfica não visa equivalência de gêneros e formas dissimilares; assinala um aumento da narrativa vivencial que abarca todos os registros, em interações, hibridizações, empréstimos. Esta simultaneidade irreverente de espaço insiste aqui e ali, um 'já' e um 'ainda não', no lugar mais óbvio do discurso e no menos esperado, leva à reconfiguração da subjetividade contemporânea. O sujeito concebido por Arfuch é constitutivamente incompleto, aberto a identificações múltiplas, em tensão com o diferente. Neste 'ser' construído, operam o desejo e as determinações do social e ele está suscetível de autocriação. Nesta construção da narrativa da identidade se tece a experiência cotidiana, mas também um espetáculo, um efeito de realidade.

Quem fala na instância atual do relato de *O filho eterno*? Que vozes de outros tempos são caladas e quais se inscrevem no decurso da memória? Quem é o sujeito da história - histórias - de Tezza? Como foi feito o tratamento das fontes e do arquivo da memória? O relato da experiência ficcionalizada de Tezza tem condições de esquivar a contradição entre a firmeza do discurso e a mobilidade do vivido? A noção de experiência aparece como testemunho subjetivo. Se falo em experiência aqui é porque, mesmo *O filho eterno* sendo ficção, há traços da realidade. A obra do catarinense, assim como outras da contemporaneidade, nos faz questionar se é possível relembrar uma experiência, mesmo que seja para ficcionalizá-la. O que Tezza diz relembrar são apenas reminiscências previamente postas em discurso, e portanto, existe somente uma sucessão de relatos sem a possibilidade de recuperar o fato em si. A narração inscreve a experiência numa temporalidade que não é o seu acontecer, mas a sua lembrança. Não há verdade, mas uma máscara que afirma dizer a sua versão.

Problematizar sobre a relação entre a vida e a obra é complexo. Lejeune ao definir autobiografia exige como condição a tripla identidade nominal entre autor, narrador e personagem e determina como exemplo inaugural do gênero as *Confissões*, de Jean-Jacques Rousseau:

A identidade se define a partir de três termos: autor, narrador e personagem. Narrador e personagem são as figuras às quais remetem, no texto, o sujeito da enunciação e o sujeito do enunciado. O autor, representado na margem do texto por seu nome, é então o referente ao qual remete, por força ao pacto autobiográfico, o sujeito da enunciação⁹.

Lejeune abordou a questão de um ponto de vista linguístico e formal. Sugere que as regras são explícitas, rígidas, fixas e reconhecidas de comum acordo tanto pelo leitor quanto pelo autor. A autobiografia não comporta graus, é tudo ou nada. Um autor, segundo o crítico, é, ao mesmo tempo, uma pessoa real e o produtor de um discurso. Para o leitor, que não conhece essa pessoa real, o autor se define como aquele que está apto a produzir este discurso. Portanto, a percepção do autor, pelo leitor, surge então a partir do discurso produzido.

Em 1986, Lejeune faz uma releitura do *Pacto autobiográfico*. É quase um pedido de desculpas, uma *mea culpa*. O artigo é intitulado de “O pacto autobiográfico (Bis)”. Ao retomar os conceitos elaborados em 1975, ele afirma que “as discussões críticas me foram preciosas, me ajudaram a ver as imperfeições e os limites de minhas análises”¹⁰. E que Serge Doubrovsky “decidiu preencher uma das casas vazias, combinando o pacto romanesco e o emprego do próprio nome. Seu romance *Fils* (1977) se apresenta como uma autoficção que, por sua vez, me inspirou”¹¹.

Exemplo emblemático em uma persistência classificatória, Lejeune crê que o objeto da autobiografia é o nome próprio, o trabalho sobre ele e a assinatura. A pessoa que enuncia o discurso deve permitir sua identificação no interior do discurso. É no nome próprio que pessoa e discurso se unem, antes de se articularem na primeira pessoa. Um contrato de identidade é selado na capa do livro. O leitor, no decorrer da leitura, constrói semelhanças. O nome próprio antecede ao acontecimento do eu. Leonor Arfuch critica a limitação da teoria de Lejeune, utilizando-se da posição de Bakhtin para afirmar que não há identidade possível entre autor e narrador, sequer na autobiografia, pois não existe coincidência entre a experiência vivencial e a totalidade artística. O mérito do crítico francês é ter despertado em outros autores reflexões sobre o seu livro *O pacto autobiográfico*. Todas as discussões posteriores ao pacto biográfico surgem para dialogar com a discussão de funcionamento do texto autobiográfico postulado por Lejeune, mesmo que seja para negá-la, como faz, por exemplo, Arfuch, Paul de Man, Barthes.

Serge Doubrovsky, em 1977, sentindo-se desafiado pela teoria de Lejeune, decidiu escrever um romance sobre si próprio. Assim, ele criou o termo autoficção para qualificar seu livro *Fils*. Segundo Doubrovsky, quando se escreve autobiografia, tenta-se contar toda sua história, desde as origens. Já na autoficção pode-se recortar a história em fases diferentes, dando uma intensidade narrativa própria do romance. A autoficção, enquanto ficcionalização de fatos e acontecimentos absolutamente reais é uma palavra que entrou na moda, sendo usada muitas vezes de maneira indiscriminada. Para que haja autofic-

10. Ibidem, p. 49.

11. Ibidem, p. 59.

12. BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*, 2003, p. 13.

13. *Ibidem*, p. 69-71.

14. *Ibidem*, p. 121.

ção, é preciso que os nomes de autor, narrador e personagem sejam idênticos, ou seja, o autor deve assumir este risco. A autoficção não acredita mais numa verdade literal, numa referência indubitável, num discurso histórico coerente e se sabe reconstrução arbitrária e literária de fragmentos esparsos de memória. Assim, quem faz autoficção não narra simplesmente o desenrolar de fatos, preferindo antes deformá-los, recriá-los através de artifícios.

A autobiografia é uma narrativa que fala de si enquanto a biografia consiste em uma narrativa que fala do outro. Para alguns escritores, a autoficção pode ser um meio de se realizar o desejo de narrar certas experiências vividas, sem o ônus da incômoda denominação autobiografia. E também se escapa às acusações de vaidade e egocentrismo. Por outro lado, Barthes alertava ao leitor e/ou escritor de que “escrever sobre si pode parecer uma ideia pretensiosa: mas é também uma ideia simples: simples como uma ideia do suicídio”¹². E ao fingir escrever ocorre um movimento de abolição, não de verdade. Não há um desejo de restaurar-me como se afirma de um monumento.

Não digo: ‘vou descrever-me’, mas: ‘escrevo um texto e o chamo de R.B’. Dispensio a imitação (a descrição) e me confio à nomação. Então eu não sei que no campo do sujeito não há referente? O fato (biográfico, textual) se abole no significante, porque ele coincide imediatamente com este: escrevendo-me, apenas repito a operação extrema pela qual Balzac, em *Sarrasine*, fez ‘coincidir’ a castração e a castratura.¹³

É posto em discussão o tema biografia e autobiografia. Neste jogo vertiginoso, Barthes está teorizando na contramão do pacto autobiográfico de Lejeune. Para isto utiliza o recurso biográfico do fragmento como tática de escrita. A inscrição inicial “Tudo isto deve ser considerado como dito por uma personagem de romance” alerta o leitor de que o livro deve ser desfrutado como um romance e sem perder de vista o constructo ficcional, o imaginário. Barthes, nas primeiras linhas da narrativa, estabelece um vínculo com o imaginário. Nas cinquenta páginas iniciais, o teórico francês expõe uma seleção de fotografias. Através destas fotos selecionadas, emoldura uma biografia em imagens dispostas em ordem cronológicas. Percebe-se uma aproximação do tema biografia e autobiografia a uma discussão mais ampla sobre o imaginário. “O esforço vital deste livro visa a encenação de um imaginário”¹⁴. No fragmento “A ordem de que não lembro mais”, encena-se a falta de lembrança sobre o modo como foi feita a seleção da narrativa autobiográfica, evidenciando a presença das falhas, dos cortes da memória na construção de um texto que é ativo/reactivo.

Louva-se a anfibologia, a duplicidade. “O fantasma não consiste em ouvir tudo (qualquer coisa), mas em ouvir outra coisa”¹⁵.

Tanto um organizador de um álbum quanto um autor de um livro produzem uma obra, ou seja, a materialidade de um objeto que irá ser lido. Barthes selecionou, organizou e fez as legendas das fotos baseadas em *punctuns* pessoais, sejam conscientes ou inconscientes. Porém quem tirou as fotos e com quais intenções? O *punctum* é o que sensibiliza, toca, proporciona à narrativa, e pode se transformar em biografema. Biografema é o traço biográfico; “é aquele significante que, tomando um fato da vida civil do biografado, (...) transforma-o em signo, fecundo de significações, e reconstitui o gênero biográfico através de um conceito construtor da imagem fragmentária do sujeito, impossível de ser capturado pelo estereótipo de uma totalidade”¹⁶. E mesmo as fotos possuindo legendas, ou seja, uma direção de significação, feitas por Barthes, é preciso considerar que são os leitores que traduzirão as fotos em textos orais.

Histórias são construídas em álbuns de retratos assim como em narrativas como, por exemplo, *O filho eterno*. A escrita sobre a luta de um pai para aceitar o fato de que tem um filho com síndrome de Down é construída e intercalada com *flashbacks* sobre a consolidação da carreira de professor universitário e escritor. O narrador em terceira pessoa relembra fatos, como a temporada ilegal na Alemanha, a experiência em comunidade *hippie*. Aqui realidade e ficção se encontram, entrelaçam e se afastam para narrar a experiência de um pai que não consegue se ver no filho. Tezza seleciona, em função de uma determinada intenção, certos acontecimentos significativos, e estabelece entre eles conexões para lhes dar coerência. A realidade descontínua, formada por elementos justapostos sem razão, é organizada em sequências ordenadas, coerentes, segundo relações inteligíveis. O escritor tenta racionalizar o que é arbitrário para ele através da escrita. O pai se camufla da vergonha de não normalidade do filho no desejo velado de que “Por que se preocupar? Refugiado na verdade cristalina de que seu filho não viveria muito”¹⁷. Como o problema não é o filho e sim o pai, este se esconde na consolidação da carreira de escritor. O discurso romanesco como história coerente é capaz de dar conta da experiência de um homem frustrado? “Ele é um predestinado à literatura – alguém necessariamente superior, um ser para o qual as regras do jogo são outras (...) cada um deles um breve potencial, agora para sempre condenados ao Brasil, e à língua portuguesa”¹⁸. O relato de um pai inconformado com o filho que não preenche as lacunas da normalidade dá conta de dar unidade ao eu ou valor de verdade ao empírico? Fato é que todo relato busca persuadir. Para este fim, o sujeito que fala utiliza uma máscara; constrói uma escrita de

15. *Ibidem*, p. 175.

16. BARTHES, Roland. *A Câmara clara*, 1984, p. 51.

17. TEZZA, Cristovão, *op. cit.*, p. 37.

18. *Ibidem*, p. 19.

19. DE MAN, Paul. Trad. Joca Wolff. Autobiografia como desfiguração. *Sopro 71*, Desterro, maio 2012.

si onde se mesclam a realidade e a ficção. Vida e obra se constituem como máscaras distintas, quem sabe suplementares. Uma revela, esclarece a outra, mas também oculta. São instâncias de atuação do eu que se remetem a outra através de performances. A criação de personagens encobre a revelação da intimidade. Ao mesmo tempo em que se fala do outro (personagem), se fala de si com um distanciamento e proximidade impossíveis e inúteis de serem medidos. Há um deslizamento de identidade. O uso de fatos acontecidos e inventados na narrativa acentua o desdobramento desta identidade.

É inútil e impossível tentar compreender uma vida como uma série única de acontecimentos sucessivos. Assim como é absurdo refletir sobre ficções que utilizam traços da realidade para construir ficções, utilizando o vínculo, a associação a um nome próprio de autor. A metáfora da vida como uma estrada é uma ilusão. Paul de Man¹⁹ postula a impossibilidade de se estabelecer qualquer sistema de equivalências entre o eu de um relato, seu autor e a experiência vivida. As autobiografias produzem a “ilusão de uma vida como referência”. O eu textual põe em cena um eu ausente, e cobre seu rosto com uma máscara que não está ligada a nenhum pacto referencial. De Man define a autobiografia como a figura da prosopopeia, ou seja, o tropo que outorga a palavra a um morto, um ausente, um objeto inanimado. A voz da autobiografia é a de um tropo que faz as vezes de sujeito daquilo que narra, mas sem poder garantir a identidade entre sujeito e tropo. Uma voz e/ou vozes são atribuídas por meio de uma boca de uma máscara; não há verdade, mas uma máscara que afirma dizer sua verdade. No momento em que a narração se inicia, aparecem dois sujeitos: um ocupa o lugar do informe, o outro ocupa o lugar da máscara que os desfigura.

A multiplicidade das máscaras reforça o hibridismo entre o ficcional e a realidade. *O filho eterno* é biografia, autobiografia, romance biográfico ou autoficção? A única certeza que se tem é que é preciso romper estas amarras de definição. A narrativa de Tezza situa-se na fronteira de vários gêneros. É ficção que utiliza traços da realidade. Porém uma tentativa de delimitação da narrativa por gênero delineará uma conceituação móvel, fluida, escorregadia. E é tão inapreensível que pode ser metamorfoseada como as fotos selecionadas por Barthes que são arquivos de imagens de si, de imagens do outro. *O filho eterno*, assim como outras narrativas contemporâneas, alicerça-se em uma ambiguidade, entre o espaço da ficção e as referências extratextuais. Estas ficções de si constituem-se como narrativas híbridas, ambivalentes, pois têm como referente o autor, mas não como pessoa biográfica, e sim o autor como personagem construído discursivamente.

O leitor reconhece na narrativa ficcional de Tezza dados empíricos. O escritor se exhibe e se diz personagem. Na autoficção, não interessa a relação do relato com a “verdade”, ou seja, a relação do texto com o autor. O que importa é o texto como forma de criação de um mito de escritor. O mito “não é uma mentira, nem uma confissão: é uma inflexão”²⁰. “O mito é um valor, não tem a verdade como sanção”²¹. A autoficção é uma máquina de produzir mitos de escritores. Em ficções como a do catarinense, o mito do escritor se situa no interstício entre a mentira e a confissão, sendo que estes dois conceitos são voláteis. E por que não a inverdade, a incerteza dirá Nietzsche, em *Além do bem e do mal*. A verdade reside na própria ficção que o autor cria de si próprio. Diana Klinger concebe a autoficção como um discurso que não está relacionado a um referente extratextual, como é o caso da autobiografia, mas também não está completamente desligado dele. Este tipo de relato está associado à criação de subjetividade. Implica também uma dramatização onde um sujeito é duplo, ou seja, real e fictício. Nesta performance da autoficção, autor e personagem se entrelaçam, mas não há um aumento da verossimilhança. O que importa do autobiográfico na ficção não é uma proximidade com a verdade dos fatos, mas sim a ilusão da presença. O texto ficcional apresenta máscaras que produzem uma subjetividade.

O fato de ser possível a identificação de dados reais com a ficção de Cristovão Tezza significa que tanto o relato quanto a atuação do autor na vida pública - entrevistas, artigos - são máscaras complementares na produção de subjetividades. Estas máscaras se aproximam ou se distanciam, mas não conseguem ser pensadas isoladas. A relação entre a vida e obra evoca o mito de autor que insiste em dizer e desdizer, em fazer performances. O efeito de real oculta a manipulação da realidade para a construção de uma ficção. E “por vezes é ilusória a declaração de um criador a respeito da sua própria criação. Ele pode pensar que copiou quando inventou; que exprimiu a si mesmo, quando se deformou, quando se confessou”²². Tezza, além de escritor, foi professor universitário e é estudioso de Bakhtin. As afirmações do escritor, nas mídias e no meio acadêmico, são mais uma máscara, uma performance para compor a subjetividade da sua ficção. Em conferência da ABRALIC, em 2008, apresentou um texto onde reflete sobre a literatura e a biografia. E cita como exemplo a sua obra *O filho eterno*: “Eu mesmo já fui vítima dessa estratégia; a edição italiana no meu romance *O filho eterno*, que acaba de sair na Itália com o título de *Bambino per sempre*, traz a informação no alto - ‘uma história verdadeira’”²³. Interessante notar que ele se refere a sua obra como romance. Posteriormente, neste mesmo artigo, ele conclui que “a verdadeira ficção é feita de invencionices; e o fato de que a narração literária desprende-se de sua ‘obrigação de verdade’

20. BARTHES, Roland. *Mitologias*, 2003, p. 221.

21. BARTHES, Roland. *Mitologias*, 2003, p. 313.

22. CANDIDO, Antônio. A personagem do romance. In: *A personagem de ficção*, 1972, p. 69-70.

23. TEZZA, Cristovão. *Literatura e biografia*, p. 11.

24. Ibidem, p. 11.

25. Grifo meu.

é um dos toques fundamentais da modernidade”²⁴. Chama a atenção ele usar o termo a *verdadeira ficção*²⁵? O caráter dialógico deste texto teórico com a obra literária, ambos produzidos pelo professor e escritor, auxilia na construção da imagem de autor performada no jogo entre textos e vida pública. Tezza é um sujeito que atua, que representa um papel na própria “vida real”, na sua exposição pública, em suas múltiplas falas de si, nas entrevistas, nas crônicas, autorretratos, palestras. No final, é irrelevante o fato dele negar que a sua ficção seja uma história real. Esta atitude pode ser uma tentativa do autor de achar que é necessário valorizar a sua ficção, e para isso é preciso esforço. E este é maior se a narração for ficção, e não a realidade.

Por se tratar de um romance que ficcionaliza dados da realidade, o leitor pode se questionar até que ponto o autor distorceu e/ou embelezou os fatos narrados. Mas na verdade, importa o leitor desconfiar do apelo, seja ficcional, editorial ou mercadológico, que privilegia as coincidências entre obra e vida. É preciso embaralhar os entrecruzamentos entre ficção e realidade, em vez de se tentar distinguir o que é real e o que é ficção. O que existe é um movimento paradoxal de proximidade e distanciamento entre literatura e vida, ficção e realidade; dramas e conflitos pessoais são distorcidos e transformados. É o que Michel Beaujour denomina de ‘espelho de tinta’.

O Filho eterno exemplifica a presença das escritas de si na contemporaneidade. Narrativas que recorrem ao biográfico problematizam as estratégias de representação. O que é ficção na atualidade? Ou mais precisamente: a presença e a utilização de referências ambivalentes na literatura brasileira é ficção? O que parece apontar para uma mera confissão revela uma polifonia de inúmeras encenações de lugares e funções de personagens e sujeitos que refletem as estratégias de parte da literatura. Nomeações instáveis como romance biográfico, autoficção, literatura como performance etc. problematizam o *modus operandi* de uma vertente da literatura contemporânea que escreve e constrói sobre “si”. Parece haver uma ansiedade de ‘verdade’, ou seja, a referencialidade ainda é regra. Esta constatação causa uma angústia.

As narrativas de si questionam e afirmam o autor como um elemento literário e cultural a ser investigado. E devido a isto, permanece a sensação angustiante de que, se a identidade pessoal é um problema, então, a sua representação é ainda mais complexa. Há certa angústia na constatação de que a literatura é também espetáculo, e o autor, ao se sentir culpado de estar nas engrenagens do mercado editorial, acaba por falar de si mesmo, já que há a impossibilidade do sujeito de dizer o mundo. Esta culpa não deixa de ser uma exibição: conscientes do jogo editorial em que estão inseridos, parte dos autores contemporâneos apresentam ao público leitor a encenação de si,

e não si mesmo. Esta versão de si produzida, paradoxalmente, parece o real, mas é uma simulação. O real se oferece como representação e a literatura - a vida do autor - se metamorfoseia em produto de entretenimento a ser consumido.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.
- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2010.
- BARTHES, Roland. *A Câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- _____. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Difel, 2003.
- BENEVISTE, Emile. *Problemas de linguística geral II*. Campinas: Pontes, 1989.
- CANDIDO, Antônio. A personagem do romance. In: *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 69-70.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo*. Rio de Janeiro: RelumeDumará, 2001.
- FOUCAULT, Michel. *A escrita de si*. In: *Ditos e escritos. Vol V. Ética, sexualidade e política*. Trad. Elisa Monteiro e Inês A. D. Barbaso. Rio de Janeiro: Forense, 2004.
- GASPARINI, P. *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*. Paris: Seuil, 2004.
- KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro. O retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- LE GOFF, Jaques. Documento/monumento. *Enciclopédia Einaudi*. Volume I Memória-História. Lisboa: Imprensa Nacional e Casa da Moeda, 1997.
- LEJEUNE, Phillippe. *O pacto autobiográfico – de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.
- LUDMER, Josefina. Literaturas Pós-Autônomas. In: *Sopro*, n.20, Trad. de Flávia Cera. Santa Catarina, 2010, p.4. Disponível em: <<http://culturaebarbarie.org/sopro/outros/posautonomas.html>>. Acesso em: 2 jul. 2012.
- MAN, Paul de. Autobiografia como desfiguração. In: *Sopro*, n.71. Tradução de Joca Wolf. Santa Catarina, 2012. Disponível em: <<http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/autobiografia.html>>. Acesso em: 2 jul. 2012.

SOUZA, Eneida. Autoficções de Mário. In: *A pedra mágica do discurso*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999, p. 191-215.

TEZZA, Cristovão. *O filho eterno*. Rio de Janeiro, São Paulo: Ed. Record, 2010.

____. Literatura e biografia. Disponível em: <<http://www.cristovaotezza.com.br/textos/palestras/Literatura%20e%20biografia%20-%20Cristov%C3%A3o%20Tezza.pdf>>. Acesso em 14-07-2012.