

O RETORNO DO AUTOR E AS ESCRITAS DE SI NA FICÇÃO BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Autor: Luciano da Motta Pereira

Orientadora: Cláudia Neiva de Matos

Doutorando

RESUMO: Propomos com este trabalho investigar o retorno do autor e a forma peculiar como as “escritas de si” combinam gêneros textuais e diferentes formas discursivas na ficção brasileira contemporânea, comparando os seguintes romances: *O filho eterno* (2007), de Cristovão Tezza; *Diário da queda* (2011), de Michel Laub; *Barba ensopada de sangue* (2012), de Daniel Galera; e *O irmão alemão* (2014), de Chico Buarque. O procedimento de revirar as ruínas do passado a fim de poder enxergar melhor o presente, recorrente na ficção brasileira contemporânea, tem como uma de suas principais vertentes a inserção de eventos pregressos da vida e da carreira dos próprios autores na matéria narrativa. Só que as experiências reconhecidamente “reais” com as quais nos deparamos nos romances não os inserem na categoria da autobiografia, mas da autoficção. Uma simples conferência da autenticidade dos eventos narrados leva à constatação de que os dados objetivos e consistentes relacionados à “vida real” se embaralham com vozes, experiências, memórias e imaginações. Esses elementos atuam nos romances como “índices de ficcionalidade” que contradizem e perturbam os fatos narrados, tornando mais complexa para o leitor a tarefa de separar a realidade da ficção. Com uma escrita que joga com elementos da vida pessoal e que também alude a personagens e temáticas da própria fortuna literária, o autor contemporâneo faz uma ponte com seus próprios processos de escrita; revisita experiências, pensa e constrói o presente e o que está por vir; abre caminho para novos realismos.

PALAVRAS-CHAVE: Romance, Contemporaneidade, Autoficção, Escritas de si.

O procedimento de revirar as ruínas do passado a fim de poder enxergar melhor o presente, recorrente na ficção brasileira contemporânea, tem como uma de suas principais

vertentes a inserção de eventos progressos da vida e da carreira dos próprios autores na matéria narrativa. Karl Eric Schøllhammer (2009, p. 105-106) afirma que esse tipo de escrita “utiliza a ficção para penetrar no que aconteceu numa história que se constrói enquanto relato motivado pelo desafio de vida que essa experiência impõe”. Entretanto, as vivências reconhecidamente “reais” com as quais nos deparamos nos romances em foco não os inserem na categoria “autobiografia”. Neles, não existe a pretensão de discorrer sobre “a verdade dos fatos”, tampouco a preocupação de rememorar momentos significativos da trajetória dos autores enquanto relato retrospectivo.

Antes de discorrer mais detalhadamente sobre esses pontos, vale ressaltar que, nos anos 1960, principalmente na França, vigoravam as ideias estruturalistas, sob o lastro do formalismo russo e do Círculo Linguístico de Praga. Foi uma época em que a crítica literária se restringia ao campo da linguagem, o que esvaziava a relevância do autor e de sua vida “fora do texto”. Dois ensaios fundamentais difundiram esse pensamento: “A morte do autor”, de Roland Barthes (1968) e “O que é um autor?”, de Michel Foucault (1969). Para Eurídice Figueiredo (2013, p. 16-17), Barthes privilegiou a figura do leitor, “aquele que teria o encargo de dar sentido ao texto no processo de leitura [...] o eu que escreve é vazio, só existe enquanto enunciador”. Por sua vez, Foucault defendeu o fim do conceito de “obra”, que vincularia o texto “a um processo de filiação, em que o autor é seu pai e proprietário”. A questão é que ambos dessacralizaram, segundo Figueiredo, “tanto a figura do autor quanto o estatuto da obra literária, para tentar compreendê-los como parte de um processo muito mais coletivo e histórico”.

Em clara objeção aos estruturalistas, Philippe Lejeune, em sua obra *Le pacte autobiographique* (1975), reintroduziu a importância do autor na análise das obras literárias. Definiu o gênero “autobiografia” da seguinte forma: “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual e, em particular, a história de sua personalidade” (Lejeune, 2008, p. 14). A proposta do crítico francês consistia em uma espécie de “contrato” com o leitor, de modo que houvesse identificação entre o nome do autor na capa e no conteúdo do livro. O leitor seria, então, convencido de que o sujeito da enunciação e o sujeito do enunciado (autor / narrador / personagem-protagonista) corresponderiam à mesma pessoa. Além disso, os fatos relatados deveriam ser autênticos e fiéis às experiências vividas por quem assina a obra, ainda que

certas nuances da história pudessem ser esquecidas ou levemente desvirtuadas.

Dois anos depois da publicação de *O pacto autobiográfico*, houve o lançamento do romance *Fils* (1977), em que o narrador-protagonista leva o nome do autor: Serge Doubrovsky. Outro termo foi utilizado por Doubrovsky para definir sua obra – “autoficção” –, contrapondo-se à abordagem de Lejeune e afastando-se do que o senso comum entendia por autobiografia. Jacqueline Leão esclarece, objetivamente, as diferenças entre essas categorias:

se a autobiografia se propõe a contar a história de vida, desde o princípio, a história de quem a escreve, a autoficção é, por si só, a ficcionalização da escrita do eu, é a própria escrita que se permite ao recorte subjetivo da história real vivida, é a escrita que se reinventa a partir das perspectivas e escolhas do eu criado na realidade ficcional (LEÃO, 2014, p. 102).

Desde então, os debates se intensificaram no campo da teoria da literatura envolvendo os gêneros literários autobiográficos. Essas discussões se estendem até hoje, especialmente na França, “um país rico em autobiografias” (Figueiredo, 2013, p. 28). Philippe Gasparini, em *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction* (2004) e também em *Autoficction: une aventure du langage* (2008), desenvolveu uma terceira categoria: “romance autobiográfico”. Sua distinção com relação à autoficção se dá naquilo que Diana Klinger chama de “grau de ficcionalidade”, ou seja, no quanto se pode identificar, em uma obra, o seu autor:

Mantendo-se dentro da categoria do possível, do verossimilmente natural, o romance autobiográfico convence o leitor de que tudo se passa logicamente, mesmo que o narrado não seja verificável. A identificação do herói com o autor passa necessariamente pela ambiguidade: o texto sugere uma identificação entre eles e, ao mesmo tempo, distribui índices de ficcionalidade que atentam contra a identificação (KLINGER, 2006, p. 49).

De acordo com Figueiredo (2013, p. 61), a autoficção se afasta da definição de Gasparini por ser “um romance autobiográfico pós-moderno”, feito de “narrativas descentradas, fragmentadas, com sujeitos instáveis que dizem ‘eu’ sem que se saiba exatamente a qual instância enunciativa ele corresponde”. Tal instabilidade mantém o leitor em permanente estado de incerteza quanto aos fatos narrados e à relação destes com o autor, obliterando a vinculação com o real.

Além de Lejeune, Doubrovsky e Gasparini, outros teóricos franceses, como Vincent Colonna (2004) e Philippe Vilain (2005), vêm enriquecendo e atualizando conceitos afins e divergentes sobre as mais diversas formas literárias autobiográficas. Os gêneros mais recorrentes na atualidade são o diário, a carta, o romance epistolar, o relato e as memórias, além dos já mencionados: autobiografia, autoficção e romance autobiográfico.

Aqui no Brasil, como em muitos países, alguns pesquisadores vêm adotando o termo “autoficção” para abarcar esse tipo de escrita. Destacamos os trabalhos já citados de Eurídice Figueiredo (2013), com diversos estudos e publicações sobre autobiografia, autoficção e suas variações; também de Diana Klinger (2006), sobre o retorno do autor e as “escritas de si”; e de Jacqueline Leão (2014), cuja pesquisa abrange autoficção, subjetividade e psicanálise. As três pesquisadoras supracitadas sublinham o ressurgimento da figura do autor em um contexto midiático e narcisista, que alia a facilidade de propagação de informações à naturalidade com a qual figuras públicas e pessoas comuns expõem a vida privada.

Em uma sociedade onde a noção de subjetividade vem-se tornando cada vez mais descentrada e multifacetada, cada indivíduo expõe de si o que quer tornar visível. De fato, nota-se um movimento exacerbado “para fora”, que leva “cada um a desvelar uma parte de sua vida íntima, tanto física quanto psíquica [...] visando o reconhecimento do outro, a validação da sua maneira de viver” (Figueiredo, 2013, p. 68-69). Nesse contexto de autoexposição, a figura do autor recupera sua relevância na contemporaneidade, mas dentro de um novo pacto de leitura, com uma nova forma de encarar a realidade. Assume seu lugar de sujeito midiático e público. Encontra na autoficção – contando de si, direta ou indiretamente – uma maneira criativa de se reinventar:

o autor se legitima nos textos e se representa através do escrito ou representa aquele que intenta dizer, pois não se constitui como instância explicativa dos textos, mas como possibilidade performativa [dessubjetivação] de sua própria imagem [...] Nesse sentido, o autor aparece borrado, investido da impossibilidade de confirmar o dado narrado como verdade ou não, sendo, ao mesmo tempo, uma figuração de si, uma visibilidade transparente, porque o próprio contar de si, seja este contar reminescente ou não, já é ficção (LEÃO, 2014, p. 104).

Para Klinger (2006, p. 55, 59), o retorno do autor na ficção contemporânea se dá pela construção de “um sujeito duplo”, que se situa “no interstício entre a ‘mentira’ e a

‘confissão’”. O texto autoficcional se constitui, dessa forma, um discurso ambivalente, performático; uma “dramatização de si” – o autor representa um papel “na própria ‘vida real’, na sua exposição pública, em suas múltiplas falas de si”.

Autoficção, alusão e intertextualidade

Apesar de os autores e os protagonistas terem diferentes nomes em *O irmão alemão* (2014), de Chico Buarque, e em *O filho eterno* (2007), de Cristovão Tezza, é possível que um leitor incauto seja levado a classificar esses livros como autobiografias. As histórias estão muito ancoradas às vivências dos escritores. Mas uma simples conferência da autenticidade dos eventos narrados leva à constatação de que os dados objetivos e consistentes relacionados à “vida real” se embaralham com vozes, experiências, memórias e imaginações. Vimos que esses elementos atuam nos romances como “índices de ficcionalidade” (Klinger, 2006, p. 49) que contradizem e perturbam os fatos narrados, tornando mais complexa para o leitor a tarefa de separar a realidade da ficção. Não se tem clareza do que aconteceu realmente. O que é dito de forma memorialista e autoral está sempre marcado pela suspeição.

Para começo de análise, a forma como o romance de Buarque relata a descoberta do irmão alemão pelo protagonista – através do bilhete encontrado dentro de um livro –, é bastante diferente do que realmente aconteceu. O jornalista Fernando de Barros e Silva revela detalhes de como Buarque soube da história, somente aos 22 anos:

Foi Manuel Bandeira, amigo de seu pai, quem lhe deu a notícia — mesmo assim, meio por acaso —, ao mencionar de passagem “aquele filho alemão do seu pai”, durante uma visita que o compositor lhe fazia junto com Tom Jobim e Vinicius de Moraes. Isso ocorreu em 1967 (SILVA, 2015).

Fica claro desde a premissa do livro que realidade e ficção se confundem. Com habilidade, o autor retoma uma questão de família, cercada de silêncios e incertezas, e a transforma em um romance. Despertou grande interesse e curiosidade no público que acompanha o artista a história verídica sobre um irmão alemão, fruto do caso amoroso entre seu pai, Sergio Buarque de Hollanda, consagrado historiador e crítico literário brasileiro, e uma alemã chamada Anne Ernst. Sem dúvida, a simples menção à Buarque provoca o imaginário coletivo quanto à sua vasta obra, construída em tão variados campos artísticos.

O relacionamento entre Sergio e Anne aconteceu no tempo em que ele trabalhava na Alemanha, de 1929 a 1930, como correspondente de um dos jornais de Assis Chateaubriand. O nascimento do menino se deu em anos difíceis, um período entre guerras. As intenções do pai eram de repatriar o filho alemão para o Brasil, mas a chegada de Adolf Hitler ao poder em 1933 complicou tudo. Através de uma carta trocada com autoridades alemãs, somos informados que a criança acabou ficando “sob os cuidados do casal Günther” (Buarque, 2014, p. 200-203).

Inserções do acervo particular da família Buarque aparecem durante a narrativa e dão uma aparência de autobiografia ao romance, pela forma como os acontecimentos são narrados e apresentados, aliados às imagens e aos documentos. Porém, a impressão de autenticidade dos fatos é corroída por elementos que não pertencem à “vida real”. Tudo isso faz com que a trajetória de incertezas do filho-narrador (que, em algum nível, foi também a de Buarque) se alinhe à categoria da autoficção.

Um bom exemplo disso é a imagem digitalizada (que se encontra no livro) da capa interna de *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa. Nela, há uma dedicatória manuscrita do escritor mineiro a Sergio de Hollanda (Buarque, 2014, p. 46). Atesta o prestígio dessa família entre grandes artistas e escritores na época em que se passam as ações do livro. De fato, Buarque conviveu com isso durante sua infância e juventude, o que transparece na narrativa. Porém, o autor brinca com a realidade: a letra de Guimarães Rosa sugere, à primeira vista, “Sergio de Hollander” – embora o nome esteja correto, o sobrenome adotado no livro é o ficcional, não o verdadeiro: “Hollanda”. Isso esvazia a possibilidade de se encarar o texto como autobiográfico.

Convém lembrar que essa questão dos nomes é mais uma peça do quebra-cabeças real-ficcional empreendido pelo autor em seus textos. Vimos que em *O irmão alemão* diversos personagens possuem mais de uma identificação. Segundo Eduardo Coutinho (2014, p. 10), “a questão do duplo e da alteridade com relação à autoria de textos” é uma marca recorrente nas obras de Buarque; uma problematização que se une à discussão sobre “o estatuto da ficcionalidade e o papel da verossimilhança na literatura”. Outros romances do autor ilustram essa questão: o narrador de *Estorvo* (1991) mergulha em uma visão dicotômica de si mesmo. Já José Costa, protagonista de *Budapeste* (2003), também chamado de Zsoze Kósta, é um *ghost writer* dividido entre duas personas: sua própria figura autoral e a

identidade daqueles que assinam seus escritos.

Em *O filho eterno*, a trajetória do pai-protagonista também se confunde com a experiência do autor. Cristovão Tezza morou em Curitiba e perdeu o pai ainda muito jovem. Seu filho nasceu com síndrome de Down, mas em momento algum a narrativa envereda pelo caminho da autobiografia. Existe um “aspecto confessional” no livro. Entretanto,

Tezza evita a cilada da autocomplacência e não se põe a formular moralismos rasos para o leitor. Também há, no livro, traços de memorialismo, mas o que parece ser mais importante para o autor é conseguir, por meio da ficção, estabelecer uma relação de acontecimentos muito mais sutil, tecendo uma certa lógica não causal de aprendizagem de vida (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 106).

O autor faz menção a algumas de suas obras publicadas no começo da carreira. A produção literária real se infiltra na ficção e torna-se parte da constituição do escritor-protagonista. Estão presentes na narrativa, por exemplo, os romances *Ensaio da paixão* (1985), sobre as complicações que envolvem uma peça cujo tema é a paixão de Cristo, encenada por um grupo de pessoas em uma ilha, durante a ditadura militar no Brasil; e *Trapo* (1988), no qual um jovem poeta se suicida e deixa na pensão onde morava centenas de páginas inéditas, que vão parar nas mãos de um professor aposentado.

Em entrevista ao jornal *Gazeta do Povo*, Tezza afirma: “*Ensaio da Paixão* [foi] um romance de transição para o escritor ‘adulto’, digamos assim. Com *Trapo*, dos anos 80, começou minha produção mais madura” (Tezza, 2014). As referências, em particular, a esses dois romances traçam um paralelo com a transição do protagonista de *O filho eterno* para um tempo de maior maturidade em sua vida, pelas demandas da paternidade. Além disso, insere na ficção as dificuldades e as frustrações reais de um jovem escritor em seus processos de criação, escrita e inserção no mercado literário.

Os conflitos e as hesitações do pai-personagem, devido à enorme dificuldade de aceitar a doença do filho, são mantidos no campo ficcional, apesar de serem praticamente inseparáveis do pai-escritor e de qualquer pai nas mesmas condições:

Sendo um relato baseado na experiência real de ser pai e criar um filho com a síndrome de Down, o livro poderia levar o leitor ao engano de se tratar de mais uma publicação de autoajuda, também um erro, pois não oferece nenhuma intenção pedagógica ou terapêutica, nem há nele o desejo de

ensinar ao leitor como se lida com a complexidade dessa questão, embora o livro exhiba, obviamente, sabedoria (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 105).

Diferentemente do que vimos nas obras de Buarque e Tezza, os romances *Barba ensopada de sangue* (2012), de Daniel Galera, e *Diário da queda* (2011), de Michel Laub, não apresentam um caráter autoficcional, ainda que neles encontremos experiências e situações reais. A silhueta dos escritores só é perceptível nos momentos em que dialogam com suas próprias produções literárias. Desse modo, seguem outra tendência contemporânea, mais evidente no campo cinematográfico, de produções integradas a universos compartilhados.

Em vez de misturarem realidade e ficção, Galera e Laub estabelecem em suas obras uma forma interna, implícita e menos literal de intertextualidade. Gérard Genette (2010, p. 14) chama essa co-presença entre dois ou mais textos de “alusão”, ou seja, “um enunciado cuja compreensão plena supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro, ao qual necessariamente uma de suas inflexões remete”.

Para Tania Carvalhal, esse procedimento de repetir e referenciar, de forma sutil ou aberta, personagens, enunciados, temas e estilos de outras obras dos próprios autores carrega uma intencionalidade:

quer dar continuidade ou quer modificar, quer subverter, enfim, quer atuar com relação ao texto antecessor. A verdade é que a repetição, quando acontece, sacode a poeira do texto anterior, atualiza-o, renova-o e (por que não dizê-lo?) o re-inventa (CARVALHAL, 2006, p. 53-54).

Os romances mais recentes apresentam assim um pano de fundo mais rico ao estabelecerem conexões com histórias anteriores. Ampliam-se as possibilidades de leitura quando se tem conhecimento dos textos aludidos: personagens secundários, por exemplo, ganham maior densidade.

Barba ensopada de sangue apresenta, no mínimo, dois personagens de outros textos de Daniel Galera. Um deles é Laila, do conto homônimo publicado na antologia *Geração zero zero: fricções em rede* (2011). Aparece apenas uma vez na história, de relance: “Seu celular toca. É Laila, uma ex-aluna de Porto Alegre com quem [o protagonista] mantém amizade” (Galera, 2012a, p. 114). O começo do conto confirma sua cidade de origem: “Conheci Laila no jardim de um jardim de infância da zona sul de Porto Alegre” (Galera, 2011, p. 109).

Mesmo situados em narrativas bem diferentes, tanto o protagonista do romance quanto o narrador do conto são personagens que se unem pela via do desamparo, em crise com as próprias emoções e com dificuldades de se aprofundarem em seus relacionamentos.

Já o excêntrico Bonobo tem grande importância na história: é o principal elo do protagonista com a cidade e seus mistérios. Ele também tem papel de destaque no romance *Mãos de cavalo* (2006), no qual é um jovem delinquente, morador do subúrbio de Porto Alegre. Nessa trama, ele é espancado até a morte; mas Galera o “ressuscita”, conforme revela em entrevista: “Mesmo personagem. Apenas fiz de conta que ele não morreu e imaginei que tinha ido parar em Garopaba. [...] Foi ótimo imaginar tudo que teria acontecido com ele entre o adolescente encenqueiro da Esplanada e o budista dono de pousada na praia” (GALERA, 2012b).

O passado de violência e as marcas do incidente que feriu mortalmente esse personagem de *Mãos de cavalo* aparecem de forma breve em uma conversa despreziosa com o filho-protagonista de *Barba ensopada de sangue*. Na ocasião, Bonobo fala sobre a possibilidade de visitar o pai:

Fico adiando porque na real o filho da puta deixou minha mãe sozinha pra nos criar e nunca deu muita satisfação. Também não curto muito voltar para Porto Alegre. Minha vida lá era bem pesada. [...] Bonobo tem cicatrizes no rosto. Marcas que estão se apagando com o tempo. Vestígios de uma sutura no supercílio, nódoas nos lábios grossos (GALERA, 2012a, p. 106).

Bonobo e o filho-protagonista têm em comum um passado de conflitos com a figura paterna. Isso conecta fortemente ambos os personagens em seus dilemas e transformações.

Algumas vivências do escritor Daniel Galera também são enunciadas em *Barba ensopada de sangue*, o que é muito significativo nesta análise. Tal qual o jovem protagonista do romance, o escritor morou em Garopaba, onde residiu por um ano e meio em um apartamento térreo, à beira-mar. A descrição minuciosa do local, de objetos, recintos e pessoas, evidentemente tomadas as devidas liberdades criativas, carrega muito do seu tempo morando naquele lugar.

Histórias que não aconteceram necessariamente na cidade se misturam a situações que o autor realmente experimentou e a tipos que conheceu. Seu pai também teve uma

passagem por Garopaba na década de 1970, e relatos daquela época servem de estofa para certas passagens da história. No romance, o incidente que levou ao desaparecimento de Gaudério é um bom exemplo disso. A narrativa é contaminada pelo relato real de um antigo pescador local, sobre um encenqueiro esfaqueado e morto em um bar. Com um detalhe: no momento do crime, as luzes foram apagadas, exatamente como lemos sobre o avô.

Já em *Diário da queda*, as convergências com a vida do escritor são tênues, mas não desprezíveis. Assim como lemos no romance sobre o filho-protagonista, Laub é judeu, natural de Porto Alegre; passou sua juventude em uma escola judaica. Sem dúvida, esses elementos reais contaminam a ficção e ajudam a tecer uma abordagem nada trivial sobre o legado das atrocidades que acometeram o povo judeu durante o Holocausto.

A conexão entre as próprias obras é também um recurso empregado pelo autor. Segundo Michel Laub, em entrevista ao Saraiva Conteúdo (2013), o romance foi idealizado enquanto primeiro título de uma trilogia sobre tolerância, memória e identidade. Suas histórias estão fundamentadas nesses grandes temas e em eventos reais que marcaram o século XX, com desdobramentos na vida de pessoas comuns.

Enquanto os horrores de Auschwitz e da Segunda Guerra são evocados nas reminiscências do avô em *Diário da queda*, o segundo livro da trilogia, chamado de *A maçã envenenada* (2013), tem como pano de fundo dois acontecimentos em abril de 1994: na mesma semana em que Kurt Cobain, vocalista da banda Nirvana, se suicidou, houve o dramático genocídio de mais de oitocentos mil tútsis, em Ruanda, promovido pela etnia rival hútu. Pouco foi noticiado sobre o massacre na época – as manchetes concentraram-se na morte de Cobain. O romance critica essa indiferença da mídia através da história da escritora Immaculée Ilibagiza, sobrevivente tútsi.

No livro que fecha a trilogia, *O tribunal da quinta-feira* (2016), Laub focaliza a AIDS e seus efeitos devastadores. O romance também discute preconceitos e juízos de valor endereçados aos portadores da doença, pelas recordações da adolescência e do começo da vida adulta de José Victor, protagonista da história, e sua amizade com Walter, com quem troca mensagens eletrônicas.

Os três romances de Laub se identificam nas narrativas em primeira pessoa, organizadas em pequenos capítulos, como se fossem tópicos, aproximados da linguagem dos *blogs* – um gênero textual bastante familiar ao autor. Os livros apresentam um estilo ágil e

peçoal, como se fossem crônicas ou ensaios. Outro ponto em comum é a estrutura não linear, que conjuga temporalidades distintas dos respectivos narradores-protagonistas.

Narrativas híbridas

As “escritas de si” frequentemente realizam uma peculiar mistura de gêneros textuais e de diferentes formas discursivas. Diário, relato, carta e depoimento se combinam e transformam a narrativa num repositório de “resquícios do vivido, dos fatos verdadeiros, da memória do próprio sujeito”, sendo claro o intuito de recompor “uma nova percepção de si mesmo, do sujeito fragmentado, através da imagem criada do outro eu fictício” (Leão, 2014, p. 102).

Revisitar a própria história e reconstruí-la de forma ficcional produz pontos de vista peculiares que escapam às classificações mais tradicionais. Uma das tipologias do narrador mais conhecidas é a de Norman Friedman, cujo ensaio *The theory of the novel* (1967) foi trabalhado por Ligia Chiappini Moraes Leite em *O foco narrativo* (1985) e, posteriormente, traduzido e publicado na Revista USP (2002). Antes de começar a categorizar os tipos de narração, Friedman faz um breve panorama do ponto de vista na ficção, sintetizando as teorias de críticos como Henry James e Percy Lubbock. Em seguida, aponta dois modos de apresentação de uma história – o sumário narrativo e a cena imediata:

A principal diferença entre narrativa e cena segue o modelo geral-particular: o sumário narrativo é uma apresentação ou relato generalizado de uma série de eventos cobrindo alguma extensão de tempo e uma variedade de locais, e parece ser o modo normal, simples, de narrar; a cena imediata emerge tão logo os detalhes específicos, contínuos e sucessivos de tempo, espaço, ação, personagem e diálogo começam a aparecer. Não o diálogo tão-somente, mas detalhes concretos dentro de uma estrutura específica de espaço-tempo são o *sine qua non* da cena (FRIEDMAN, 2002, p. 172).

Nas narrativas convencionais, predomina o sumário narrativo; nas ficções modernas e contemporâneas, a cena imediata. Ressalte-se que um modo de apresentação não se aparta totalmente do outro: “a mais abstrata das narrações trará, incorporada em algum lugar dela, indicações e sugestões de cenas”, bem como uma cena concreta exigirá a exposição de “algum material sumário” (Friedman, 2002, p. 173).

Textos em terceira pessoa tendem ao sumário narrativo, afinal, aquele que conta a história está mais distante da cena. Normalmente adotam um ponto de vista ilimitado, capaz de detalhar todos os acontecimentos, de qualquer ângulo, tempo e espaço. Podem, inclusive, assumir um ponto de vista com alternâncias na noção de tempo e espaço durante a história.

Friedman classifica esse tipo de narrador como “onisciente”, fazendo uma distinção entre “onisciente intruso” e “onisciente neutro”. O primeiro intromete-se na narrativa com comentários e percepções, falando do que se passa ou de assuntos periféricos; já o segundo tipo mantém-se neutro, deixando o leitor com suas próprias conjecturas.

O filho eterno e *Barba ensopada de sangue*, embora estejam em terceira pessoa, não se identificam integralmente com as classificações acima. É verdade que temos acesso ao que os protagonistas sentem e pensam, e até acompanhamos suas dúvidas e alguns de seus dilemas íntimos. Porém, isso ocorre de forma restrita, com significativo distanciamento. Os romances apresentam um ponto de vista híbrido, que combina os procedimentos narrativos “intruso” e “neutro” e um terceiro tipo, que Friedman chama de narrador “testemunha”:

o autor renuncia inteiramente à sua onisciência em relação a todos os outros personagens envolvidos, e escolhe deixar sua testemunha contar ao leitor somente aquilo que ele, como observador, poderia descobrir de maneira legítima. À sua disposição o leitor possui apenas os pensamentos, sentimentos e percepções do narrador-testemunha; e, portanto, vê a estória daquele ponto que poderíamos chamar de periferia nômade (FRIEDMAN, 2002, p. 176).

Questões-chave da trama são reveladas gradualmente. Temos a impressão de que a voz exterior da terceira pessoa caminha lado a lado dos protagonistas, vive os acontecimentos e testemunha suas conquistas e errâncias. Trata-se de um “jogo de focalização”, como bem define Annabela Rita:

o narrador restringe o campo perceptivo e/ou informativo, quer por assumir uma visão exterior ao narrado (“focalização externa”, segundo G. Genette; “*vision du dehors*”, para Pouillon), incapaz de certezas relativamente ao íntimo das personagens e à sequência dos factos, quer por assumir a percepção de uma personagem, de cujos pensamentos eventualmente dará conta (“focalização interna”, segundo G. Genette; “*vision avec*”, para Pouillon), podendo manter-se fixa ou variar (“focalização interna” “variável” ou “múltipla”) (RITA, 2009).

No trecho a seguir, de *O filho eterno*, acessamos o que se passa na mente do pai-protagonista ao observar os progressos do filho:

Não é sobre o programa de números que ele pensa agora, enquanto seu filho avança para a porta, com passos lentos mas seguros – o pai tanta avaliar se estão em padrão cruzado, se a perna esquerda avança com a mão direita [...] O pai pensa sobre o cansaço e sobre o esgotamento, sobre um fim de linha, sobre a dura sensação de incompletude de tudo que faz (TEZZA, 2012, p. 123).

Em outra passagem, quando a escola reporta um soco de Felipe em um coleguinha após ser insistentemente provocado, a narrativa descortina os primeiros pensamentos do pai-protagonista a respeito:

O pai lembrou também de sua única agressão na vida, aos 12 ou 13 anos, um soco violento num colega que o ridicularizava, dias seguidos, na fila de ônibus em frente ao Colégio Estadual. Não lembra mais de nenhuma circunstância, nem do que lhe dizia o menino de tão duro, pesado ou ridículo [...] No futuro escritor, aquele soco – e a notícia correu – foi um breve momento de orgulho e liberdade, o prazer e o poder da brutalidade (TEZZA, 2012, p. 201).

Existe um tipo narrativo que aparece eventualmente nos romances em terceira pessoa desta pesquisa, próximo ao que Friedman (2002, p. 179) denomina “a câmera”. Seu objetivo é “transmitir, sem seleção ou organização aparente, um ‘pedaço da vida’ da maneira como ela acontece diante do *medium* de registro”. É óbvio que não há neutralidade alguma no ato de registrar uma cena através da câmera, como o conceito parece sugerir. Na verdade, o que esse procedimento enseja é uma “impressão de neutralidade”, encontrada em narrativas “que tentam transmitir *flashes* da realidade como se apanhados por uma câmera, arbitrária e mecanicamente” (Leite, 1985, p. 62).

Aliás, a interação cada vez maior entre a literatura e os meios de comunicação, especialmente as mídias visuais – e, mais recentemente, as digitais –, propiciam novas possibilidades narrativas. A mais recorrente delas se dá

por meio do uso de técnicas do cinema – *flash*, mudança de foco, cortes, contrastes, elipses no tempo e ritmo acelerado –, que arrastam o narrador em movimentos continuamente estilhaçados, refletidos nas vitrines e nas

imagens cinematográficas, criando, assim, uma atmosfera sem limites nítidos entre a realidade e as projeções fantasmagóricas (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 31-32).

Durante a leitura dos romances, somos conduzidos a eventos subjacentes à trama principal, que elucidam a construção da personalidade dos protagonistas à medida que reagem a novas experiências, principalmente através de digressões. No caso específico de *Barba ensopada de sangue*, há também notas de rodapé com fragmentos do passado que estão encobertos pelas ações no presente. Uma dessas notas revela como foi o velório do pai do protagonista. Porém, somos guiados por outra perspectiva – o ponto de vista da mãe:

Ele só queria ir embora daqui. Fora o minuto que passou ali no caixão, ficou olhando pro portão o tempo todo e aí veio e me disse Tenho que ir, é melhor eu ir, me abraçou e foi. [...] Mas eu tentei! É o velório do teu pai, eu disse, deixa de ser criança, vai ficar péssimo pra mim, pra ti, mas ele pegou e foi (GALERA, 2012a, p. 53).

Em *Diário da queda* e *O irmão alemão*, acompanhamos todas as ações através do olhar e da consciência dos protagonistas, em primeira pessoa. Mas aqui o narrador atua “como instância eminentemente manipuladora” (Rita, 2009), com um ângulo de visão de dentro, restrito, “limitado aos pensamentos, sentimentos e percepções” de quem conta a história (Friedman, 2002, p. 177). Os acontecimentos são interpretados exclusivamente a partir de um personagem fixo e central, que filtra tudo por um ponto de vista bastante seletivo:

a estória vem diretamente das mentes dos personagens à medida que lá deixa as suas marcas. Como resultado, a tendência é quase inteiramente na direção da cena, tanto dentro da mente quanto externamente, no discurso e na ação; e a sumarização narrativa, se aparece de alguma forma, é fornecida de modo discreto pelo autor, por meio da “direção de cena”, ou emerge através dos pensamentos e palavras dos próprios personagens (FRIEDMAN, 2002, p. 177).

No romance de Laub, só conhecemos os conflitos entranhados nas três gerações da família através da ótica consternada do filho em sua conturbada relação com o pai (e com o avô):

É sempre tentador imaginar o que meu pai sentia na época do meu

nascimento, como ele transmitia essa sensação para a minha mãe e se isso determinou ou não a maneira como ele se relacionou comigo ao longo de todos esses anos (LAUB, 2011, p. 32).

O autor se afasta do gênero diário, comumente feito de anotações diversas (rabiscos, colagens, desenhos, citações de outros textos) organizados por datas, descrevendo circunstâncias, impressões e sentimentos de uma pessoa/personagem durante uma viagem pelo mundo exterior ou simplesmente pelas instâncias da própria vida. Faz uso, nas palavras de Figueiredo (2013, p. 35), do “diário como procedimento literário”. Mesmo contendo notas e relatos que obedecem a uma certa cronologia dos eventos narrados (apesar de não ser uma narrativa linear), tudo é devidamente engendrado enquanto romance. Nesse caso, é recorrente o narrador ser um “protagonista introspectivo”,

que está constantemente se analisando, sondando seus sentimentos em circunstâncias de crise. No entanto, [...] há uma organização interna que o diário normalmente não tem, assim como há outros personagens, diálogos, enfim, elementos próprios do romance (FIGUEIREDO, 2013, p. 36).

A autoficção de Chico Buarque apresenta outras camadas: além da narrativa em primeira pessoa (as memórias ficcionais do protagonista Ciccio, diminutivo de Francisco), é possível captarmos a presença de uma terceira pessoa (as memórias reais do jovem Francisco Buarque de Hollanda, bem antes de se tornar notório artista e escritor). Vimos anteriormente que o olhar subjetivo do narrador-protagonista e o do autor ora se confundem, ora se distanciam, pela maneira como realidade e ficção se entrelaçam.

Também aparecem durante a narrativa alguns fragmentos metalinguísticos, que imiscuem a figura real/ficcional do escritor/narrador Chico/Ciccio: são notas e comentários que tratam dos processos da escrita de um livro autoficcional. Quando ainda se encontra perante os primeiros indícios da existência de um irmão alemão, o filho-protagonista (espelhando a persona do próprio autor) imagina estar escrevendo “um romance autobiográfico onde inventará um pai brasileiro, não muito distante da imagem que faz de seu pai incógnito” (Buarque, 2014, p. 29). Tendo se tornado um “homem de letras”, afirma:

Não seria por mim que ele [seu pai] tomaria conhecimento do meu romance, muito menos com a trama que tenho em mente, ainda que as personagens reais figurem com nomes trocados ou referidos pelas iniciais. Só não posso

impedir que ele um dia o receba como cortesia da editora, e o abra incrédulo, e o comece a ler de mau humor, e contra a vontade se deixe arrebatado pela narrativa que o remete a episódios perdidos na memória (BUARQUE, 2014, p. 150).

Em termos de construção de personagens, são comuns nas obras de Buarque tipos ambíguos, cínicos e irônicos, como atesta Flávia Helena em sua análise do romance *Budapeste*. Tanto nesta obra quanto em *O irmão alemão*, o narrador-protagonista em primeira pessoa remete ao que Wayne C. Booth, em *The rhetoric of fiction* (1983), chama de “*unreliable narrator*”, ou seja, “narrador não confiável”:

ele [o narrador] não é necessariamente mentiroso, mas pode-se afirmar que, tanto pelo modo como constrói o seu relato, quanto pelas atitudes que apresenta ao longo da narrativa, ele não se constitui uma fonte absolutamente segura, mas, ao contrário, as informações dele providas tornam-se duvidosas (HELENA, 2015, p. 54).

A forma como o leitor é conduzido pelo olhar de Ciccio, o narrador-protagonista, evidencia o estado de desamparo de um filho dentro da própria casa. Porém, uma observação mais atenta expõe o relato não confiável de alguém que, o tempo todo, parece transferir para outros a responsabilidade por seus dilemas interiores mal resolvidos. A maneira como Ciccio descreve a si mesmo, sempre se comparando ao irmão mais velho Mimmo, ilustra bem como o protagonista se faz de vítima até da própria aparência, falseando a realidade à sua volta:

Se cunhássemos nossas cabeças eu e meu irmão, cada qual numa face de uma moeda, e se girássemos essa moeda com um peteleco forte, poderíamos vislumbrar a cabeça do meu pai e a cabeça da minha mãe [...] Mas entre mim e ele [Mimmo] a partilha dos rostos de pai e mãe mostrou-se iníqua, com nítida vantagem para meu irmão (BUARQUE, 2014, p. 36).

O filho-protagonista, sentindo-se menosprezado dentro de casa, opta por viver sob os vultos de seus dois irmãos – o brasileiro, que odeia, e o alemão, que admira em suas elucubrações. Essa foi sua maneira de preencher as próprias lacunas.

Considerações finais

Com pontos de vista narrativos tão diversificados e híbridos, a produção romanesca

dos últimos anos parece consolidar, em maior ou menor nível, o retorno do autor, especialmente pelo viés autoficcional, em um período histórico de explicações e representações da realidade postas sob suspeita. Para Schøllhammer (2009, p. 106-107), “há claramente, na literatura e na própria crítica contemporânea, uma acentuada tendência em revalorizar a experiência pessoal e sensível como filtro de compreensão do real”.

Ao tornar difusas as fronteiras entre o vivido e o imaginado, entre o real e o ficcional, parte significativa dos autores brasileiros contemporâneos parecem também buscar novas significações em suas obras:

Nessa renovada aposta na tática da autobiografia, dilui-se a dicotomia tradicional entre ficção e não ficção, e a ficcionalização do material vivido toma-se um recurso de extração de uma certa verdade que o documentarismo não consegue lograr e que não reside numa nova objetividade do fato contingente, mas na maneira como o real é rendido pela escrita (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 107).

Tornam-se essenciais, portanto, uma revisão e uma atualização das tipologias do narrador e seus modos de apresentação, como vimos em Friedman, a fim de abarcar tipos cada vez mais multifacetados, nos quais “o que importa agora não é o real, mas o inteligível, isto é, as formas de entender esse real” (Leite, 1985, p. 84).

Com uma escrita que joga com elementos da vida pessoal e que também alude a personagens e temáticas da própria fortuna literária, o autor contemporâneo revisita experiências e seus próprios processos de escrita; pensa e (re)constrói o presente e o que está por vir; abre caminho para novos realismos – “o ‘eu’ aqui é recuperado pela ficção como parte desse real, como lugar de traumas e cicatrizes que se convertem em índices do real” (Schøllhammer, 2009, p. 109). Ou, como afirma Beatriz Jaguaribe (2007, p. 40), o retorno ao passado e à memória não deixa de ser tentativa de encontrar um novo chão.

REFERÊNCIAS

BUARQUE, C. *O irmão alemão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

CARVALHAL, T. F. *Literatura comparada*. 4. ed. rev. e amp. São Paulo: Ática, 2006.

COUTINHO, E. F. Prefácio. In: DELMASCHIO, A. *A máquina de escrita (de) Chico Buarque*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014, p.9-12.



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

FRIEDMAN, N. “O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico”. In: *Revista USP*, São Paulo, março/maio 2002, n.53, p.166-182. Disponível em: [<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/33195>]. Acesso em: 10 mai. 2016.

GALERA, D. *Barba ensopada de sangue*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012a.

_____. “Zonas escuras, atos inexplicáveis – quatro perguntas a Daniel Galera”: entrevista [07 nov. 2012b]. Disponível em: [<http://blogdoims.com.br/zonas-escuras-atos-inexplicaveis-quatro-perguntas-a-daniel-galera>]. Acesso em: 10 jan. 2017.

_____. “Laila”. In: OLIVEIRA, N. de (org.). *Geração Zero Zero. Fricções em Rede*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2011, p.109-117.

GENETTE, G. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

HELENA, F. *O fabricante de textos*. Guaratinguetá, SP: Penalux, 2015.

JAGUARIBE, B. *O choque do real: estética, mídia e cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

KLINGER, D. I. “Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea”. Tese (doutorado). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras, 2006. Disponível em: [<http://www.poscritica.uneb.br/wp-content/uploads/2014/08/DIANA-KLINGER-ESCRITAS-DE-SI.pdf>]. Acesso em: 11 fev. 2017.

LAUB, M. *Diário da queda*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. “Michel Laub fala sobre seu novo livro ‘A maçã envenenada’”: entrevista [25 ago. 2013]. Disponível em: [<http://www.saraivaconteudo.com.br/Entrevistas/Post/53025>]. Acesso em: 10 jan. 2017.

LEÃO, J. O. “Prática autoficcional: tentativas de apreensão de um conceito”. In: *EM TESE – Reflexões impuras: fronteiras entre ficção, crítica e teoria literária*, set-dez, 2014, v.20, n.3. Disponível em: [<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/viewFile/5567/7081>]. Acesso em: 31 jan. 2017.

LEITE, L. C. M. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1985.

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

RITA, A. “Focalização”. In: *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*. Coord. de Carlos



Ceia. dez. 2009. Disponível em: [<http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/focalização>]. Acesso em: 18 set. 2018.

SCHØLLHAMMER, K. E. *Ficção Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SILVA, F. de B. e. “O irmão brasileiro: a busca de Chico Buarque em Berlim”. In: *Público*, Lisboa, jan. 2015. Disponível em: [<https://www.publico.pt/2015/01/25/culturaipsilon/noticia/a-busca-de-chico-buarque-em-berlim-1683044>]. Acesso em: 22 out. 2018.

TEZZA, C. *O filho eterno*. 14. ed. Rio de Janeiro: Record, 2012.

_____. “Cristovão Tezza, múltiplo e maduro”: entrevista [26 fev. 2014]. Disponível em: [<http://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/cristovao-tezza-multiplo-e-maduro-eycjh4iy9az558tke570jr4ni>]. Acesso em: 02 mai. 2017.