

FABIO BORTOLAZZO PINTO

A FICÇÃO NÃO É O QUE PARECE
Autobiografia, cinematographia e escrita diarística em três romances de Carlos
Sussekind

PORTO ALEGRE
2006

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ESTUDOS DE LITERATURA
LITERATURA BRASILEIRA
IMAGINÁRIO, LITERATURA E HISTÓRIA

A FICÇÃO NÃO É O QUE PARECE
Autobiografia, cinematographia e escrita diarística em três romances de Carlos
Sussekind

FABIO BORTOLAZZO PINTO

Orientadora: Profa.Dra. Márcia Ivana de Lima e Silva

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras

Porto Alegre
2006

Para o António

Agradecimentos

Primeiramente quero agradecer a disponibilidade, a amizade e o produtivo e constante diálogo com que me presenteou a super-orientadora Márcia Ivana, expressar enorme gratidão para com Carlos Sussekind e suas filhas Simone e Adriana, pela hospitalidade, pelo precioso material que me disponibilizaram e pelo carinho. Agradeço também a atenção e a leitura crítica do mestre Luís Augusto Fischer e dos colegas e amigos Rodrigo Ennes da Cunha, Ricardo Postal, Andrea Perrot, Ilse Maria da Rosa Vivian, Altair Martins, Fabrício Silveira, Silnei Scharten Soares e Sérgio da Silva Barcellos. Meu muito obrigado também à CAPES, por tornar economicamente possível a dedicação ao trabalho. Pelo apoio moral, econômico, afetivo, etc., etc., agradeço profundamente à dona Nida, à Marlene, à Cláudia e ao Cleison, que, junto com o Antônio, são o que eu chamo de família.

Muita mais gente foi importante durante a escrita desta dissertação. Provavelmente esqueci de uma ou outra e peço sinceramente que me perdoem por isso.

RESUMO

Observando a apropriação romanesca de certas formas da literatura autobiográfica, o diário especificamente, busca-se realizar uma apreciação crítica da confluência entre essas formas e a problematização do processo de representação presente no romance contemporâneo. A partir dessa apreciação, são analisadas três obras do escritor carioca Carlos Sussekind onde tal confluência não só está presente como ultrapassa o aspecto meramente formal, tornando-se a base sobre a qual essas narrativas estão construídas.

ABSTRACT

Having observed the novel appropriation of some kinds of autobiographical literature, meaning the diary, we intend to analyse the similarities between these two forms of production and raise questions about the representation process that we can find in the contemporary novel. Based on this analysis, three works by the `carioca` writer Carlos Sussekind are approached and these similarities are found to be not only present, but also being far beyond the merely formal aspect, building the foundations over which these narratives are constructed.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO.....	9
1	SOBRE OS GÊNEROS LITERÁRIOS.....	17
1.1	Entre os gregos.....	20
1.2	Antigos, modernos, românticos, cientificistas.....	22
1.3	Lukács e depois.....	24
1.4	Pactos com o leitor e distanciamento analítico.....	27
1.5	A sobrevivência do gênero	
2	PROBLEMÁTICAS DO GÊNERO AUTOBIOGRÁFICO.....	34
2.1	Romance e autobiografia.....	34
2.2	Do geral ao particular.....	40
2.3	Memória, identidade e dimensão temporal.....	47
2.3.1	A invenção do indivíduo.....	49
2.3.2	O tempo inexistente.....	52
2.4	Pacto autobiográfico e estilo autobiocrítico.....	54
2.5	O nome na capa.....	58
2.6	O espaço autobiográfico.....	61
3	O ESTATUTO DO DIÁRIO: FORMA E FICCÃO.....	64
3.1	Antecedentes do diário íntimo.....	64
3.2	O estatuto do diário: lei de Blanchot.....	65
3.3	Paradoxos e motivações do diário íntimo.....	68
3.4	O leitor de diários.....	71
3.5	A terapêutica do diário.....	72
3.6	Uma forma esquecida no Brasil.....	73
3.7	O diário na ficção contemporânea.....	75
3.8	Uma tradição mínima.....	86
4	UM TRATADO DE FICCÃO CINEMATOGRAFICA.....	95
4.1	Um livro “inclassificável”.....	95
4.2	O diário.....	100
4.3	O processo de individuação.....	102

4.4	O romance-espiral.....	110
4.4.1	O Mico-Preto.....	113
4.5	O ato cinematográfico.....	116
4.6	A armadilha.....	121
4.6.1	Montando a armadilha.....	122
4.6.2	O côncavo e o convexo.....	124
4.6.3	Sanatório.....	129
4.7	Ainda o diário.....	131
	CONCLUSÃO.....	134
	REFERÊNCIAS.....	149
	ANEXO.....	155

*De todos modos la escritura tiene una ventaja sobre la vida, porque en la escritura se puede hacer borradores. Todos hemos pensado alguna vez qué hubiera pasado si nos hubiésemos acercado a esa mujer de otra manera, si hubiésemos hecho un gesto que no hicimos... Pensamos en haber vivido lo que se vivió como si fuese un borrador, algo que se puede ser transformado. La escritura es el lugar donde los borradores de la vida son posibles, tal vez por eso se hace literatura. Ahora, eso al mismo tiempo es muy ridículo. Eso es ser un **clown**, porque supone algo tan irrisorio como pretender que se puede reconstruir en una especie de laboratorio y con palabras la experiencia. Y es ridículo pero tiene, sin embargo, una carga de pasión que hace que escribir sea una de las experiencias más intensas de la vida.*

Ricardo Piglia

INTRODUÇÃO

Parece-me interessante ocupar este espaço inicial com algumas palavras sobre as origens remotas desta dissertação, sobre o que me levou a escrever o que escrevi e sobre a maneira como o fiz.

Em 1997, saí do interior do Rio Grande do Sul, da cidade de Santa Maria, com o intuito de transferir-me para a UFRGS e continuar em Porto Alegre o curso de Graduação em Letras iniciado dois anos antes. Recém-chegado à capital gaúcha, ainda sem saber exatamente como dar seguimento à vida (acadêmica também), divido apartamento com mais três amigos. Na estante de livros de um deles, uma lombada chama minha atenção desde o primeiro dia de existência comum. É a lombada da segunda edição de *Armadilha para Lamartine*. Duas coisas me intrigam: a dupla autoria e a palavra “armadilha” a estender-se para além de sua vítima anunciada.

Depois de algumas semanas sendo desafiado pela lombada, decidi retirar o livro da estante. Coloquei-me confortável e, com poucos minutos de leitura, já sabia que não sairia ileso do contato com *Armadilha*. Ao terminar, dois dias depois de ler o livro, estava definitivamente aprisionado ao particularíssimo universo de Lamartine, Espártaco, Carlos pai e Carlos filho. Tornei-me, então, o “chato do Sussekind”, sempre a perguntar, na universidade, nas situações informais com amigos leitores, se alguém o conhecia, se alguém o tinha lido. A resposta, em geral negativa, exigia que contasse sempre de quem se tratava e o que esse tal autor havia escrito. Imagino que tenha sido lá pela enésima vez em que discorria sobre *Armadilha*, talvez em meio a uma conversa com o professor Luís Augusto Fischer, que me dei conta de que precisava escrever algo sobre Sussekind.

Na medida em que avançava no curso de graduação e me aprofundava no estudo da literatura, mais forte tornava-se a convicção de que não havia – e ainda não há –, no Brasil, nada parecido com *Armadilha para Lamartine* nem com os textos que lhe dão

continuidade, *Que pensam vocês que ele fez* e *O autor mente muito*. Devo dizer, ainda, que depois de escrever a monografia de final de curso (em parte, utilizada no capítulo final deste trabalho), de conhecer e entrevistar Carlos, e de ter escrito esta dissertação, o entusiasmo e o espanto iniciais com *Armadilha* já não são os mesmos: aumentaram consideravelmente.

Percebo, também, que o “processo de individuação” que perpassa o conjunto da obra de Sussekind e que se inicia em *Armadilha* foi uma espécie de mapa para o meu processo de individuação, cujos primórdios coincidem com o encontro da já citada lombada em meio aos livros do colega de apartamento.

O que me levou a escrever esta dissertação assim, em primeira pessoa, entremeando análise, teoria e, sempre que possível, impressões pessoais acerca dos três textos principais de Sussekind foi a idéia de propor ao leitor um “pacto autobiocrítico”, à maneira de Lejeune, ou seja, explicitando a natureza parcial de minha leitura para tentar desfazer o mito da impessoalidade do texto científico.

Falar sobre Carlos Sussekind pressupõe que se apresente autor e obra. Esta dissertação foi escrita em torno, também, da esperança de que um dia isso não seja mais necessário. Enquanto esse dia não chega, vamos lá: o escritor, tradutor e ilustrador Carlos Sussekind de Mendonça Filho nasceu no Rio de Janeiro, em 1933. Sua trajetória artística está ligada a de seu pai, o jurista Carlos Sussekind de Mendonça, autor de diversos livros. Jornalista, magistrado, filiado ao partido comunista brasileiro quando este ainda agia na legalidade, Carlos Sussekind de Mendonça foi um tipo curioso de intelectual, cujos interesses iam do esporte (*O sport está deseducando a mocidade brasileira*, 1922 – polêmica contra o futebol saudada publicamente por ninguém menos que Lima Barreto) ao cinema americano (*Norma Talmadge e a expressão das emoções na cinematographia americana*, 1923), da educação sexual da juventude brasileira (*Algumas sugestões à educação sexual dos brasileiros*, 1927) à reavaliação de grandes vultos históricos (*Quem foi Pedro II - golpeando, de frente, o "saudosismo"*, 1930).

A grande obra de Carlos Sussekind de Mendonça, porém, é um diário, que nos chega através dos livros do filho e que a eles está indissolavelmente ligado. O diário de Carlos Sussekind de Mendonça foi escrito durante vinte e cinco anos, duas ou três vezes ao dia, e cobre o período histórico que vai de 1938 a 1963. Carlos Sussekind reescreveu

este diário, não em sua totalidade, mas alterando trechos, referências, acrescentando e excluindo coisas. Daí seu texto mais conhecido, onde predomina o diário, *Armadilha para Lamartine* (1976), vir assinado por Carlos & Carlos Sussekind.

A confusão autoral, instaurada desde o momento em que se fica sabendo das alterações de Carlos filho, espelha-se no entrelaçamento narrativo dos personagens: assim como os dois Carlos são praticamente indistinguíveis como autores, os personagens que os nomeiam, Espártaco e Lamartine, em *Armadilha*, por exemplo, fundem-se na narração de um mesmo episódio: o surto psicótico e a posterior internação de Lamartine em um manicômio. Mais ainda: é no manicômio que Lamartine reescreve "por telepatia" o diário do pai, num jornalzinho dos internos chamado *O Ataque*.

O romance de 76 é dividido em duas partes, a primeira é intitulada *Duas Mensagens do Pavilhão dos Tranqüilos* e trata-se de Lamartine, fazendo-se passar por outro interno, a contar episódios vividos no manicômio. A Segunda parte, *Diário da Varandola-gabinete*, é o diário de Espártaco "telepaticamente" reescrito. Há ainda um "esclarecimento" que antecede as duas partes, onde ficamos sabendo que as *Duas Mensagens* que abrem o livro foram incorporadas posteriormente ao diário.

O labirinto referencial da obra se desdobra para além dela: o surto e a internação são fatos, comprováveis, da vida de Carlos Sussekind. O diário paterno também existe. Em 2003, Carlos filho encaminhou um projeto ao Instituto Moreira Salles a fim de conseguir financiamento para a digitalização e transformação do diário de Carlos pai em um banco de dados disponível aos interessados. Os fatos políticos, sociais, econômicos, etc., correspondentes ao período de escrita do diário, são nele amplamente comentados e discutidos, daí seu valor histórico, seu caráter de 'testemunho' que justifica o apoio institucional.

Não foi só em *Armadilha para Lamartine* que Carlos Sussekind incorporou o texto paterno. De suas cinco obras publicadas (uma novela, três romances e um conto), apenas *Ombros Altos* (1962) e *O anti-natal de 1951* (1994), não fazem referência direta ou contêm trechos do diário.

Curiosamente, um dos efeitos da leitura de Sussekind, que pude comprovar não apenas em mim, mas em várias pessoas que praticamente obriguei a lê-lo, é o de começar a escrever diários. É como se o hábito de Espártaco fosse contagioso. Esse foi um dos

motivos para a idéia inicial desta dissertação. A princípio, pareceu-me que estudar a forma diarística e sua apropriação pela ficção, pelo romance, seria a melhor maneira de explorar a peculiaridade sussekindiana. No decorrer da escrita, porém, como está dito no diário que a acompanha, o plano inicial afigurou-se ambicioso demais. No momento em que surgiu o risco de a dissertação transformar-se em tese, pelo número de páginas principalmente, resolvi fazer a análise a partir de linhas mais gerais, como a teoria dos gêneros, a aproximação entre autobiografia e ficção e o conceito de “cinematographia” que procuro definir no último capítulo.

No primeiro capítulo, o que se lê é uma tentativa de localizar, na teoria dos gêneros literários, o lugar da autobiografia, do gênero autobiográfico. É ainda no primeiro capítulo que apresento o ‘método dissociativo’ que procurei seguir. O segundo capítulo é especificamente sobre o gênero autobiográfico, suas características, os problemas encontrados em sua definição e o produtivo encontro entre as formas autobiográficas e o romance. No terceiro capítulo, o foco de análise é a forma diarística e a apropriação que dela se faz no romance contemporâneo. O quarto e último capítulo é, afinal, sobre os três romances de Carlos Sussekind, *Armadilha para Lamartine* (1976), *Que pensam vocês que ele fez* (1994) e *O autor mente muito* (2001), sobre o diário em torno do qual orbitam os dois primeiros e sobre o fim do processo de individuação representado no terceiro.

Penso em voltar, posteriormente, ao estudo do diário, traçando paralelos mais consistentes entre essa forma textual e o romance contemporâneo. Fica, pois, principalmente o capítulo 3, como introdução ao assunto.

Há ainda um outro aspecto da obra de Sussekind que merece atenção maior do que a que me foi possível dar: a loucura enquanto tema literário.

Vão adiante algumas linhas que escrevi sobre isso ao reler o clássico ensaio de Luiz Costa Lima, “Réquiem para a aquarela do Brasil” (1979) e rememorar meu primeiro contato com *O autor mente muito*, publicação mais recente de Sussekind.

Corri até a livraria mais próxima assim que soube da publicação do novo romance. Haviam se passado sete anos desde que Carlos dera continuidade com *Que pensam vocês que ele fez* (1993) a *Armadilha para Lamartine*, e minha expectativa em torno de *O autor*

mente muito era muito grande. De modo que já saí lendo da livraria Ventura, – a terceira em que entrei e a única que tinha um exemplar disponível.

Segui de ônibus para casa, absorvido pela leitura.

Lembro-me então de, entre uma frase e outra, levantar os olhos do livro e espiar pela janela, duas quadras antes da minha parada, e de ver, sentado numa mesa de bar, ninguém menos que Austregésilo Carrano Bueno, autor de *Canto dos Malditos* (2000), livro que inspirou o filme *Bicho de sete cabeças* (2001), de Laís Bodanzky. Acho que Austregésilo visitava Porto Alegre para divulgar o filme, então recém chegado às telas gaúchas. Explico a natureza da pequena coincidência: *Canto dos Malditos*, *Quatro-olhos* (1976), de Renato Pompeu, *Armadilha para Lamartine e Veronika decide morrer* (1998), de Paulo Coelho, fazem parte de uma curiosa linhagem de romances brasileiros cujo tema principal é a loucura e o traumático processo de interdição e tratamento manicomial.

Os quatro títulos citados variam muito com relação à ênfase dada ao tema, ao processo de composição e ao alcance estético e formal.

Em uma das sete edições artesanais de *Canto dos Malditos*, por exemplo, encontra-se a seguinte advertência do autor: "Este é um livro caseiro, sem patrocínio, sem editora. Sem correção ortográfica, com quilos de erros de português" (WERNECK, 2001, 67). Essa precariedade de linguagem já distancia, na composição e no cuidado estético, o livro de Carrano de *Armadilha para Lamartine e Quatro-olhos*.

Canto dos Malditos é, dos quatro romances, o único que, por seu caráter essencialmente referencial e autobiográfico, pode, de alguma forma, aspirar à condição de documento.

Carrano, ao contrário dos demais escritores pertencentes à tal linhagem – que já foi chamada de "trilha do delírio" (SÜSSEKIND, 2004, 114) – passou anos sustentando-se apenas da venda de edições caseiras de seu livro, até ser proibido judicialmente de veicular a obra, em 2003.

Quatro-olhos, de Renato Pompeu, divide com *Armadilha para Lamartine* as atenções principais de Luiz Costa Lima em "Réquiem para a aquarela do Brasil". Nesse ensaio, Costa Lima percebe, nos romances de Pompeu e Sussekind, a configuração de uma variante das duas grandes linhas presentes no romance brasileiro, a "memorialista" e a "antropológica":

a via memorialista se torna a maneira de que o escritor dispõe *a priori* para sentir que contata com o leitor, que fixa para ele experiências reconhecíveis, seja por sua memória, seja, notadamente, por suas expectativas ou valores. Dentro deste canal, – a literatura memorialista – por certo cabe de tudo. Desde o romance tipo "ai que saudades que tenho" até a desmistificação cruelmente polida de Machado ou a gargalhada rabelaisiana do Oswald vanguardista. (...) A segunda linha, de cunho antropológico – onde primam Euclides e Guimarães e em que desponta o João Ubaldo Ribeiro de *Sargento Getúlio* – tenta, de certo modo, romper este círculo vicioso, cedendo o autor sua voz à fala do *outro*, ao caboclo, seja sob a forma plural dos fanáticos de Conselheiro, seja sob a forma pessoalizada do ex-jagunço Riobaldo, para que desta abdicação autoral surja a palavra, não por acaso, suspeitosa, torcida, barroca, daquele que nunca verá em livro a expressão por ele pronunciável.¹

A explanação de Costa Lima é feita a partir dos parâmetros da estética da recepção, ou seja: as duas linhas são consideradas a partir da inclusão do leitor – o mais enigmático dos elementos do sistema literário² – como paradigma preferencial de análise. O leitor é caracterizado, nessa perspectiva, por seu grau de pertencimento a uma classe social, pertencimento com o qual estão comprometidos seus procedimentos de consumo, apreciação e assimilação da obra literária.

Leitores e autores brasileiros pertencem, segundo Costa Lima, a apenas uma classe: "produtor e receptor nacionais pertencem à mesma classe social e a seu mesmo estrato: à burguesia em seu escalão médio" (LIMA, 1981, 124). Quer dizer, escritores burgueses escrevem para leitores burgueses, numa relação de troca em que a moeda é o processo de 'reconhecimento'. Nesse processo os autores, ao expressarem literariamente sua burguesa visão de mundo, produzem no leitor uma sensação de familiaridade que, entre outras coisas, estimula o consumo de seu produto. De acordo com Costa Lima, são estas as características do 'pacto' firmado com o leitor, no Brasil, seja na vertente memorialista ou antropológica.

A variante das duas grandes linhas, todavia, ainda que igualmente burguesa em sua produção e recepção, apresenta um desvio sutil no processo de reconhecimento. O pacto que tanto Sussekind quanto Pompeu estabelecem com seus leitores traz ao processo um elemento novo, uma "alteridade estranha" representada pelo indivíduo que se "desgarrou".

O ponto de partida desta variante é dado pela exploração da loucura. A loucura, a anormalidade ou qualquer nome que se prefira, torna-se o meio para, simultaneamente, rememorar a vida e fixar a presença de uma alteridade estranha. Este meio se realiza

¹ LIMA, Luiz Costa. "Réquiem para a aquarela do Brasil". In.: *Dispersa demanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981. p. 124-125.

² Autor e obra são elementos de concretude inegável. O leitor, porém, às vezes, chega a ser somente uma abstração estatística.

seja a partir da loucura propriamente dita, seja através de uma forma de linguagem. (...) A loucura temática e/ou da linguagem permite que, na relação autor-leitor burgueses, a classe social de ambos se reconheça pela maneira como se mobiliza o cotidiano, pelas expectativas que encerra o dia dos personagens, até pelas referências modestas ao tempo de demora do ônibus, ao custo de vida, às conversas com os colegas de trabalho. A classe social reconhece-se através de um dos "seus" que se desgarrou.³

Apesar de ainda se reconhecer através da descrição do cotidiano, será que a classe não acaba também por repelir o 'desgarrado'? Não sei se é o caso de *Quatro-olhos*, mas *Armadilha para Lamartine* foi, e continua sendo, um romance semi-ignorado pelo público. Os leitores que demonstraram, publicamente, interesse pela obra, sempre apontaram nela a inventividade, a peculiaridade e a sofisticação do jogo narrativo, ao mesmo tempo, porém, lhe impingiram, imagino que sem más intenções, a pecha de 'cult', de romance destinado a finos paladares literários. Disso resulta, talvez, um distanciamento radical entre autor e público: a ínfima quantidade de leitores que *Armadilha para Lamartine* sempre teve, mesmo quando recebeu relativa divulgação na mídia – da segunda edição em diante –, pode não ter se sentido apta a preencher os requisitos de sofisticação que a crítica exigia para que o engenho de Sussekind fosse devidamente apreciado.

Não é exatamente correto, porém, atribuir a minúscula vendagem de Sussekind apenas à crítica. Há motivos bem mais complexos para isso, que podem ser localizados na expectativa de leitura do cidadão brasileiro médio.

É geralmente instrutivo ouvir a opinião de leitores comuns – burgueses, mas não só – acerca do “valor” que atribuem à literatura. Faço isso há certo tempo e, invariavelmente, deparo-me com a idéia de “verdade” como corolário da “boa” narrativa, do romance que “vale a pena” ser lido.

São justamente os padrões clássicos de representação mimética, os parâmetros de verossimilhança – tão caros ao ‘horizonte de expectativa’ desses leitores – os alvos preferenciais de questionamento no romance contemporâneo.

Diante disso, não é difícil perceber que a demanda de leitura é, no país, absolutamente oposta à problematização dos limites entre ficção e autobiografia que caracteriza a obra de Sussekind.

Por maior que seja a sintonia entre a experimentação narrativa do autor em questão e o que se produz de mais avançado na literatura européia, por exemplo, não há como fugir,

³ LIMA, Luiz Costa. "Réquiem para a aquarela do Brasil". In.: *Dispersa demanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981. p. 126-127.

ainda, do descompasso entre essa opção pelo ‘novo’ e a, digamos, nostálgica preferência do leitor brasileiro pela linearidade narrativa acomodada na suposta ‘verdade’ do padrão mimético de representação.

Enfim, tendo em mente esse descompasso e todas as outras questões que a leitura de da obra de Sussekind suscitou no constante convívio que tive com ela nos últimos anos, procurei, nesta dissertação, iluminar alguns “pontos cegos”, em quatro capítulos que perfazem um trajeto que vai do geral (teoria dos gêneros) ao particular (caracterização e análise da obra).

A eles, pois.

1. SOBRE OS GÊNEROS LITERÁRIOS

A teoria da literatura – ou teoria literária, como se queira – vive um período de questionamento de seus paradigmas de análise. A mais recente onda teórica, os chamados estudos culturais, parece ter, antes de tudo, o poder de dissolver em suas infundáveis linhas de abordagem – pós-estruturalista, pós-colonialista, pós-feminista, etc. – e em seu conteudismo desconstrutivista, qualquer resquício de especificidade. Tomemos, por exemplo, a posição de Leyla Perrone-Moisés a respeito:

Não se trata aqui de negar a utilidade e a oportunidade dos "estudos culturais". Trata-se de defender o espaço dos estudos especificamente literários. O "culturalismo" que atinge a área literária, e não apenas ela, ameaça substituir as disciplinas especializadas por um ecletismo destituído de qualquer rigor na formação dos pesquisadores e na formulação de conceitos e juízos.⁴

Pergunto-me se os estudos literários foram, algum dia, realmente mais específicos e rigorosos "na formação dos pesquisadores e na formulação de conceitos e juízos". O "ecletismo" dos estudos culturais não seria um desdobramento, natural até certo ponto, da infinidade de correntes teóricas vigentes no mundo acadêmico?

Dentro dessas correntes, e sempre com o aval das instituições universitárias, o que se constrói não é outra coisa que as mesmas perguntas, formuladas em termos diferentes e, por vezes, a elaboração de respostas para perguntas que atingem, no máximo, o cerne das inquietações de um determinado autor com relação a um determinado corpus de análise.

A sobreposição de vocabulários e metodologias chega a lembrar a *Belle Noiseuse*, do velho Frenhofer*: uma pintura que de tantos retoques torna-se um borrão com alguns detalhes sublimes, em que só o autor é capaz de ver uma obra-prima.

Cabe a quem faz parte da área, e possui algum empenho crítico, analisar não só as razões do sucesso do culturalismo no meio universitário, como o que motiva o seu rechaço

⁴ PERRONE-MOISÉS, Leyla. "Que fim levou a crítica literária?". In: *Inútil Poesia*. São Paulo: Cia. das Letras, 2000. p. 337.

* Personagem de *A Obra-Prima Ignorada* (1812), de Honoré de Balzac.

– pode haver um certo sectarismo de natureza conservadora por trás da resistência – e, sobretudo, as bases em que se firmam os pressupostos tradicionais dos estudos literários.

Segundo Eneida Maria de Souza,

O embate entre as correntes da crítica que postulam a existência de uma teoria rigorosa, sistemática e os estudos culturais, responde pela necessidade de se manter o controle epistemológico em relação ao objeto de estudo. (...) Guardadas as devidas ressalvas, torna-se evidente que a posição conservadora representa uma grande parcela do imaginário crítico da atualidade, na qual a tradição funciona como lugar de reserva utópica e as possíveis mudanças como empecilho ideológico para a preservação de cargos institucionais.⁵

Uma de minhas hipóteses é a de que manter a tradição, então, tem muito mais a ver com a manutenção do "controle epistemológico", ou seja, com manter tudo como está, a qualquer custo, para não perder o poder político representado por uma nobre linhagem teórica, cheia de medalhões bem assentados nas instituições acadêmicas, "donos" de certos autores ou certos temas nos quais são "autoridades".

De acordo com Antoine Compagnon, uma das bases críticas do texto de Eneida de Souza, o estudo das formas e modos de expressão literária tem sido, com efeito, uma eterna retomada das mesmas dúvidas e formulação das mesmas noções provisórias:

Na crítica, os paradigmas não morrem nunca, juntam-se uns aos outros, coexistem mais ou menos pacificamente e jogam indefinidamente com as mesmas noções – noções que pertencem à linguagem popular. Esse é um dos motivos, talvez o principal motivo, da sensação de repetição que se experimenta, inevitavelmente, diante de um quadro histórico da crítica literária: nada de novo sob o sol.⁶

Representativa desse prognóstico é a manutenção de paradigmas consagrados como o de gênero literário.

Se a teoria for, como afirma também Compagnon em seu *O demônio da teoria*, uma prática "opositiva, até mesmo subversiva e insurrecta" (COMPAGNON, 2001, 18), cabe a seus praticantes questionar tudo que aparente ser verdade absoluta com relação à própria teoria. Daí o grau de incertezas ser sempre maior que o de verdades categóricas.

Aparentemente, porém, há uma contradição com essa idéia de "prática opositiva" quando o mesmo Compagnon diz que

⁵ SOUZA, Eneida Maria de. "A teoria em crise". In: Revista Brasileira de Literatura Comparada, nº 4. pp. 22-24.

⁶ COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria - Literatura e senso comum*. Trad. de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2001. p. 17.

a teoria dos gêneros é um ramo dos estudos literários bem desenvolvido, aliás, um dos mais dignos de confiança. O gênero aparece como princípio mais evidente de generalização, entre as obras individuais e os universais da literatura⁷

Suspeito que tanto a crítica de Compagnon à eterna revalidação dos mesmos paradigmas quanto sua defesa da teoria dos gêneros estão ligadas ao respaldo exigido ao estudo da literatura em sua institucionalização: toda área de conhecimento, para obter respeitabilidade junto à comunidade científica, cria um conjunto de prerrogativas formais baseadas em uma série de verdades metodologicamente comprováveis. Como consequência, por mais forte que seja o instinto questionador dos teóricos, o estudo 'científico' da literatura obriga-se a fixar modelos de análise. Modelos que viabilizam, sobretudo, insubordinações a si próprios.

Por outra perspectiva, a segunda hipótese que se apresenta é a de que o texto literário acaba por impor seus próprios princípios de generalização. Quer dizer, supondo-se que ainda haja teóricos fiéis à idéia de que, em primeiro lugar vem o texto e, depois, a teoria, há que se dar a esses teóricos o mérito de criar condições de diferenciação entre um texto de outro. Não estou querendo dizer que a literatura é avessa ao gênero, mas que os critérios de valoração e classificação têm de ser minuciosamente concebidos, sempre que possível a partir de um método dissociativo que leve em conta não apenas as semelhanças, mas as diferenças que existem entre textos, evitando, portanto, as classificações simplórias, meramente didáticas ou taxinômicas.

A simples existência, aliás, de um tipo, digamos, simplório e arbitrário, de classificação, aponta para uma segunda função institucional da teoria dos gêneros: ela muitas vezes serve como resposta possível às incômodas questões formuladas pelo senso comum – o que é literatura? Qual o sentido do texto? Que tipo de texto é este? Para que serve estudar literatura? – e assumidas por teóricos que, a partir de tais respostas, ainda que provisórias, têm como "manter o controle epistemológico".

A teoria dos gêneros serve ainda como alvo infalível para críticas, que caem no vazio e são formuladas para isso, pois os 'gêneros-do-passado' ampliam-se, assumem nomenclaturas diferentes, mas nunca desaparecem por completo: são antes condicionados à demanda contemporânea por, quando menos, um novo vocabulário teórico.

⁷COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria - Literatura e senso comum*. Trad. de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2001. p. 157.

Tentarei, então, agora, colocar à prova as afirmações acima, traçando um panorama histórico e, sobretudo, crítico, da teoria dos gêneros.

1.1. Entre os gregos

Ao que tudo indica, a categorização literária nasce na *República* de Platão, mas só é realmente sistematizada na *Poética* de Aristóteles. É para este último que se reportam, direta ou indiretamente, a grande maioria das defesas ou ataques ao conceito de gênero.

Para Aristóteles, as categorias ou espécies literárias estão ligadas às formas de mímese, imitação. Estas formas, por sua vez, dizem respeito ao Meio (Prosa ou Verso), ao Objeto (Superior ou Inferior) e ao Modo (Narrativo ou Dramático) utilizados na representação da realidade construída artisticamente. O objetivo de Aristóteles na *Poética* é, antes de tudo, o de fazer a defesa da tragédia, quer dizer, dos modos 'dramático' e 'superior' em detrimento do tipo 'inferior' de representação que, segundo ele, caracteriza a comédia. Em sua categorização, Aristóteles exclui a lírica, visto não ser ela nem fictícia nem imitativa:

Para ele [Aristóteles], a arte poética – a arte dessa coisa sem nome, descrita na *Poética* – compreendia, essencialmente, o gênero *épico* e o gênero *dramático*, com exclusão do gênero *lírico*, que não era fictício nem imitativo – uma vez que, nele, o poeta se expressava na primeira pessoa – vindo a ser, conseqüentemente, e por muito tempo, julgado gênero menor.⁸

A tipologia aristotélica deixa de lado também a oposição entre mímese e diégese feita por Platão. Segundo Aristóteles, importam apenas a mímese narrativa e a mímese dramática.

Platão, antes de Aristóteles, distingue três categorias classificatórias: a arte da imitação, o teatro (comédia e tragédia), a arte da narrativa (o ditirambo, em verso) e a arte mista (a epopéia).

⁸ COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria - Literatura e senso comum*. Trad. de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2001. p. 32.

A categorização platônica, porém, que aparece no livro III da *República*, é abandonada no livro X. Uma hipótese explicativa para isso é levantada por Vitor Manuel de Aguiar e Silva em *Teoria da Literatura*:

As razões desta alteração não são bem conhecidas, supondo-se, todavia, que entre a redação do livro III e do livro X tenha mediado um certo período de tempo, durante o qual Platão teria modificado os seus pontos de vista. A estética platônica orienta-se logicamente para a abolição dos gêneros literários, pois procura captar a universalidade e a unicidade da arte, desprezando a arte como *poikilia*, isto é, como multiplicidade e diversidade.⁹

Também Horácio, em sua *Epistula ad Pisones*, observa as instâncias de forma e conteúdo presentes em cada gênero, especificando assim as divisões até então propostas:

Horácio foi conduzido a conceber os gêneros como entidades perfeitamente distintas, correspondendo a distintos movimentos psicológicos, pelo que o poeta deve mantê-los rigorosamente separados, de modo a evitar, por exemplo, qualquer hibridismo entre o gênero cômico e o gênero trágico.¹⁰

Ocorre-me averiguar, antes de dar continuidade a este panorama, o que teria motivado a criação da teoria, a atribuição de funções, valores e práticas para cada forma artística. Há uma hipótese, bastante razoável, de que tal interesse seria, entre os gregos, uma preocupação tipicamente aristocrática: frente à ameaça da perda do poder político, dominado cada vez mais por uma burguesia inculta mas economicamente superior, a nobreza grega, especialmente através da arte e da filosofia, impunha seu rigoroso – e até então não formalmente explicitado – código de valores éticos e morais. A *areté* (coragem, honra, orgulho, despreendimento) condicionada à origem e à raça, e a *calocagacia* (equilíbrio entre os valores espirituais e corporais, militares e morais), são as bases a partir das quais a nobreza tenta superar a crise social iminente:

O fato de derivar formas e estilos artísticos de situações e ideologias de classe descansa sobre uma correspondência que é fundamentalmente concreta, decisiva em geral, e todavia, no caso singular, resulta quase sempre arbitrariamente elaborada e puramente metafórica; (...) A idéia da arte clássica como uma arte "idealista", como descrição de um mundo melhor e mais perfeito, de uma humanidade mais elevada e mais nobre, pertence, independente de onde tenha nascido, a uma reação ideológica da

⁹ AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. "Gêneros Literários". In: *Teoria da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1976. p. 206.

¹⁰ Idem, p.209.

nobreza frente ao desenvolvimento burguês da economia monetária que ameaçava a ordem antiga.¹¹

Quer dizer, ou muito me engano ou, estando a categorização clássica diretamente ligada a um contexto político particular, encará-la posteriormente como imutável e definitiva é uma ingenuidade – ou, antes, uma astúcia – só explicável através da análise dos interesses ideológicos subjacentes à teorização sobre o gênero.

1.2. Antigos, modernos, românticos, cientificistas

Do século XVI em diante, várias são as retomadas da categorização clássica grega. Os neoclassicistas, por exemplo, vêem as categorias de Aristóteles, Platão e, principalmente as de Horácio, como regra, isentando-se de questioná-las ou discuti-las em profundidade. Toda obra que misturasse elementos de gêneros diferentes era rechaçada. A hibridização passou a ser vista como pecado estético.

Por outro lado, os seguidores da estética barroca, com sua visão dos gêneros como categorias ligadas a um determinado momento histórico, afirmavam que as tipologias formuladas por Platão, Aristóteles e Horácio não poderiam ser aplicadas indiscriminadamente como se dessem conta das formas híbridas então praticadas.

Entre classicistas e barrocos trava-se a famosa 'querela entre Antigos e Modernos', que movimentou os debates sobre a teoria dos gêneros durante os séculos XVI, XVII e XVIII.

Os teóricos do romantismo alemão fixam, no começo do século XIX, em novos termos, as formas lírica, épica e dramática como gêneros literários por excelência. Essas três formas caracterizam-se, então, por "sua maior ou menor subjetividade (respectivamente nomeadas 'subjetiva', 'subjetiva-objetiva' e 'objetiva')" (STALLONI, 2001, 23).

São também os literatos alemães, principalmente os ligados ao chamado *Sturm und Drang*, movimento pré-romântico radical, os primeiros a questionar seriamente a validade das categorias clássicas de gênero, ou pelo menos a visão retórica que as sustenta.

¹¹HAUSER, Arnold. "Ideología e historia de los estilos". In: *Fundamentos de la sociologia del arte*. Madrid: Guadarrama, 1975. Pp. 179 - 180. (Trad. do autor)

Ao trabalhar com conceitos como os de objetividade e subjetividade, tanto os teóricos historicistas quanto os românticos radicais dão ênfase a um ponto de vista filosófico que abrange tanto uma "desaprovação ideológica" quanto "estética":

A oposição entre o objetivo e o subjetivo em Schlegel, entre o 'ingênuo' e o 'heróico' (ou o 'ideal') em Hölderlin, a indexação do gênero sobre a diacronia em Hegel são operações que transformam uma simples repartição tipológica em representação metafísica. (...) Parecem confundir-se desde então, na mesma recusa, a pseudotirania do modelo aristotélico e a vontade taxinômica dos teóricos dos gêneros. O processo instruído contra os gêneros e sua classificação combina, assim, uma desaprovação ideológica (o aspecto normativo e prescritivo da tríade) e uma desaprovação estética (a limitação teórica do modelo).¹²

Romantismo e subjetividade chegam então a ser quase sinônimos. Há que se levar em conta, em qualquer análise do período, a espirituosa frase de Paul Valéry: "seria necessário ter perdido todo espírito de rigor para querer definir o Romantismo" (BOSI, 1994, 99). Para comprovar o paroxismo subjetivista a que se chegou na primeira metade do século XIX, acho que serve um exemplo retirado do célebre prefácio de *Cromwell*, escrito por Victor Hugo:

Os tempos primitivos são líricos, os tempos antigos são épicos, os tempos modernos são dramáticos. A ode canta a eternidade, a epopéia soleniza a história, o drama pinta a vida. O caráter da primeira poesia é a ingenuidade, o caráter da segunda é a simplicidade, o caráter da terceira, a verdade. Os rapsodos marcam a transição dos poetas líricos aos poetas épicos, como os romancistas dos poetas épicos aos poetas dramáticos. Os historiadores nascem com a segunda época; os cronistas e os críticos com a terceira. (...) Seria conseqüente acrescentar aqui que tudo, na natureza, passa por estas três fases, do lírico, do épico e do dramático, porque tudo nasce, age e morre.¹³

Na segunda metade do século XIX, o positivismo, o naturalismo e o evolucionismo pautam o conhecimento científico e filosófico.

Sempre em busca de respeitabilidade, os teóricos da literatura não deixam de aderir às novas tendências. A teoria dos gêneros toma, então, feições deterministas. Brunetière em seu *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature*, de 1890, vai aplicar diretamente às formas de expressão literária as idéias de Darwin e Spencer. Para ele, os gêneros estariam sujeitos às mesmas leis de evolução natural dos demais organismos vivos. Sobre a teoria de Brunetière, já foi dito que é

¹² STALLONI, Yves. *Os gêneros literários*. Rio de Janeiro: Difel, 2001. p. 25-26.

¹³ HUGO, Victor. *Do Grotesco e do Sublime*. Trad. de Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 1988. pp. 37-38.

a mais largamente errônea e arbitrária, pois não só aniquila totalmente a obra enquanto individualidade (...) como também transfere, de modo simplista e sem qualquer demonstração legitimadora, o conceito de evolução das ciências biológicas para o domínio da história literária.¹⁴

Benedetto Croce, aderindo às concepções filosóficas de Henri Bergson – em especial a de *intuição* – rebate as idéias sobre literatura ligadas ao positivismo da década anterior. Em sua *Estética*, de 1902, Croce procede um ataque à noção de gênero percebendo que a forma, de acordo com o rigor de categorização aplicado, sobrepõe-se ao conteúdo e ao valor expressivo da obra literária. Evitando, porém, fazer *tabula rasa* da teoria dos gêneros, Croce admite o caráter "adjetivo" da teoria genérica, sua "*instrumentalidade*, isto é, não recusa a noção de gênero literário como instrumento útil na história literária, cultural e social" (AGUIAR E SILVA, 1972, 221).

1.3. Lukács e depois

Escrita em 1914-15, a primeira edição de *A teoria do romance*, de Georg Lukács, só vem a público em 1920. Durante sua redação, o então jovem filósofo atravessa um período de transição entre sua formação kantiana e o interesse crescente por Hegel que iria desembocar, coerentemente, em sua adesão ao marxismo.

A teoria do romance nasce, sobretudo, do repúdio à situação de guerra que se instaurara na Europa. Diante do quadro de epilepsia social e política, Lukács percebe o romance como a mais completa representação do distanciamento experimentado pelo homem contemporâneo com relação à natureza e a qualquer tipo de verdade absoluta. *A teoria do romance* dá continuidade à reflexão iniciada em *A alma e as formas*, de 1910, e *História e desenvolvimento do drama moderno*, de 1911. Nesse último, Lukács afirma que "a forma é o verdadeiramente social na literatura; a forma é o único conceito que podemos obter da literatura e com cuja ajuda podemos proceder às relações entre a vida interna e externa" (LUKÁCS, 2000,175).

Em *O romance histórico*, 1947, *Problemas do realismo*, 1955, e *Estética*, 1970, Lukács enfatizaria cada vez mais a importância do conceito de forma, o único capaz de dar

¹⁴ AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. "Gêneros Literários". In: *Teoria da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1976. p. 222.

conta tanto de aspectos expressivos internos da obra literária quanto de suas relações com o exterior. É igualmente a partir desse conceito que Lukács elege a épica e o drama como padrões genéricos. Os gêneros derivados desse par opositivo, porém, não dão conta da totalidade da experiência das relações do homem com o mundo:

Involuntariamente, os gêneros se completam em virtude da necessidade de as formas cercarem o mundo por todos os lados. É verdade que só o máximo de inclusão de mundo pode dotar a forma da carnadura indispensável para que ela se mantenha em pé, mas a abrangência indiscriminada fere o próprio império das leis do gênero, que, por seletivas, por colherem no mundo fragmentos esparsos e os burilarem num todo, são as primeiras a infundirem sentido a uma realidade pejorativamente aberta, sem limites de compreensão.¹⁵

Lukács consegue especificar aquilo que dá ao texto literário seu poder de representação, seja da história, da personalidade, do espírito de uma sociedade e de uma época: a forma. É nela que se encontra, com efeito, a "carnadura indispensável", suas possibilidades de existência e apreensão da realidade através de uma estrutura concreta e intelegível.

A forma como critério essencial de categorização ultrapassa, com vantagem, todas as demais elucubrações teóricas que visam compreender o mecanismo de representação literária. Isto porque a forma é o único indício realmente concreto desse mecanismo, sua marca indiscutível.

Não há, é claro, uma só forma na literatura, mas uma grande variedade delas, realizando intercâmbios e sobrepondo-se de acordo com o processo histórico. Avaliar o trânsito histórico das formas literárias é precisamente a maneira mais produtiva de categorizá-las.

A percepção de Lukács com relação à importância da forma literária, – bem como o desencanto inerente à sua abordagem do problema – foi desenvolvida e aperfeiçoada por teóricos como Theodor W. Adorno e Walter Benjamin.

Os frankfurtianos perceberam que havia algo além da forma, uma instância não tão palpável do processo de representação literária, mas que foi se tornando cada vez mais importante à medida que o romance foi assumindo a linha de frente na literatura ocidental: o papel essencial do narrador na construção literária.

¹⁵ MACEDO, José Marcos Mariani de. "Os gêneros e o romance". In: Lukács, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades/34, 2000. p.198

Narrador e forma, eis os dois elementos mais importantes no processo de representação. Quem olha para o narrador olha para o espaço nebuloso de intersecção que existe entre ele e o autor, para o espaço extratextual e autobiográfico, para as questões relativas à transformação de uma visão de mundo – com toda a carga ideológica, social e individual que lhe é imanente – em um objeto artístico concreto, em texto.

Representação, papel ou posição do narrador, forma. Com esses elementos também trabalha Käte Hamburger, que, em 1954, retoma um dado essencial da categorização clássica, o de que o diferencial da arte, dentre todas as outras atividades humanas, é sua função mimética. E então, em *A lógica dos gêneros literários*, as palavras "mímese" e "ficção", erigindo dois grandes gêneros, o ficcional ou mimético e o não-ficcional ou lírico.

Os gêneros de Hamburger contêm subdivisões que retomam as categorias clássicas e sua lógica classificatória enunciativa de caráter retórico. Gérard Genette comenta da seguinte forma a teoria de Hamburger:

O novo sistema ilustrado por incontáveis variações sobre a tríade épico-dramática consiste, portanto, em repudiar o monopólio ficcional em proveito de uma espécie de duopólio mais ou menos declarado, em que a literalidade, doravante, vai ligar-se a dois grandes tipos: por um lado a ficção (dramática ou narrativa) e, por outro, a poesia lírica, cada vez com maior frequência designada simplesmente pelo termo *poesia*.¹⁶

A categoria da não-ficção, além de conferir à poesia valor equivalente às categorias épica e dramática, pode abarcar, se desdobrada conceitualmente, outras formas de enunciado que não são facilmente acomodáveis ao conceito de ficção. Muitas delas transitam no espaço mimético supostamente inclassificável que há entre criação ficcional e narrativa factual. Seriam, aproximativamente, aquilo que, numa abordagem pragmática, Bakhtin chamaria em *Estética da criação verbal* (1992), de "gêneros primários": os discursos de natureza privada ou semi-privada como o diálogo cotidiano, os relatos familiares, as cartas, as memórias, as confissões, etc. Compreender a mudança da natureza discursiva atribuída a esses gêneros primários ao serem incorporados pelos "gêneros secundários" (romance, teatro, discurso científico, etc.), é fundamental para uma nova concepção da teoria dos gêneros. É o que afirma, em outras palavras, Bakhtin:

Durante o processo de sua formação, os gêneros secundários absorvem e transmutam os gêneros primários (simples) de todas as espécies, que se constituíram em

¹⁶ GENETTE, Gérard. *Fiction and diction*. Paris: Seuil, 1991. p. 21. (Trad. do autor)

circunstâncias de uma comunicação verbal espontânea. Os gêneros primários, ao se tornarem componentes dos gêneros secundários, transformam-se dentro destes e adquirem uma característica particular: perdem sua relação imediata com a realidade existente e com a realidade dos enunciados alheios – por exemplo, inseridas no romance, a réplica do diálogo cotidiano ou a carta, conservando sua forma e seu significado cotidiano apenas no plano do conteúdo de romance, só se integram à realidade existente através do romance considerado como um todo, ou seja, do romance concebido como um fenômeno da vida literário-artística e não da vida cotidiana. (...) A distinção entre gêneros primários e gêneros secundários tem grande importância teórica, sendo esta a razão pela qual a natureza do enunciado deve ser elucidada e definida por uma análise de ambos os gêneros.¹⁷

Bakhtin toca em dois pontos fundamentais para nossa discussão: a observação da “natureza do enunciado” (que será retomada por Elizabeth Bruss, em outros termos) e a relação entre enunciados primários e secundários com a “realidade existente”. A incorporação de um gênero pelo outro, a que se refere o teórico russo, produz uma reviravolta na teoria dos gêneros, em seu paradigma mais antigo e até então, menos discutido: o conceito de “representação”. Voltarei a isso em momento oportuno.

1.4. Pactos com o leitor e distanciamento analítico

*Él es la boca y yo la oreja, por
no decir que él es la boca y yo...
(El perseguidor - Julio Cortázar)*

A abordagem pragmática é aquela que leva em conta "os diversos atos de linguagem a partir do contexto e do tipo de relação que entretém o enunciadador com seu público" (STALLONI, 2001, 30). A pragmática vem, então, substituir o padrão retórico de classificação, redimensionando novamente a discussão sobre os gêneros.

Em 1989, Wolfgang Iser afirma em "O jogo do texto", os elementos "interconectados" que não podem mais ser desprezados pelo analista da literatura: "É sensato pressupor que o autor, o texto e o leitor são intimamente interconectados em uma relação a ser concebida como um processo em andamento que produz algo que antes inexistia." (LIMA, 2002, 105).

Iser dá continuidade à proposição de Hans Robert Jauss, teórico central da chamada Escola de Constança. Na década de 1960, Jauss traz à baila um elemento importante para a

¹⁷ BAKHTIN, Mikhail. "Os gêneros do discurso". In.: *Estética da criação verbal*. Trad. de Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p. 281-282.

definição de um novo paradigma: o conceito, adaptado de Husserl, de "horizonte de espera", que pressupõe, na construção estética, a presença do leitor enquanto peça fundamental do processo de criação literária.

A estética da recepção, como é conhecida a teoria de Jauss, é resultado do questionamento do paradigma estruturalista – a tendência analítica dos adeptos do conceito de *écriture* – busca superar os impasses do positivismo analítico e as práticas auto-referentes da literatura comparada. Possui inclusive semelhanças com a idéia de sistema literário articulado proposta por Antonio Candido em *Formação da Literatura Brasileira*, de 1975, principalmente no que diz respeito à função do leitor na formação de uma literatura nacional.

Levando-se em conta o leitor, constrói-se também a idéia de *pacto*, de acordo entre autor e público, intermediado pela obra, que determina, afinal, o gênero em que a tal obra se encaixa.

Parece-me que o pacto ficcional e o pacto autobiográfico propostos por Philippe Lejeune, que analisarei em detalhe a seguir, são exemplos do estágio em que nos encontramos da reflexão sobre a teoria dos gêneros.

Em 1976, Elizabeth Bruss comenta, a partir do caráter institucional do gênero – instituição no sentido que Merleau-Ponty dá ao termo: "aqueles acontecimentos da experiência que outorgam dimensões perduráveis em relação às quais toda outra série de experiências adquirem significado, formam uma sucessão intelegível ou uma história" (BRUSS, 1991, 64) –, o quanto as convenções genéricas são abstratas e, ao mesmo tempo, necessárias ao pacto de leitura.

Já que a única distinção possível a ser feita diretamente a partir do texto é entre "forma" e "função" e, segundo Bruss: "a forma e a função não são isomórficas; várias funções podem ser e costumam ser concedidas a uma mesma estrutura, e a maioria das funções podem ser levadas a cabo através de mais de uma forma" (BRUSS, 1991, 61), para que não se tenha um sistema formado apenas de exceções, em que cada alteração de forma ou estrutura dê origem a uma nova categoria, torna-se necessária, para que hajam mínimas condições de diferenciação e continuidade, a fixação de categorias literárias genéricas, por arbitrários que sejam seus parâmetros:

Toda leitura (ou escritura) compromete a uma eleição: escolhemos seguir um estilo ou temática, para lutar com ou contra uma idéia. Também escolhemos, por passivo que possa parecer, tomar parte em uma ação recíproca, e é aqui que as etiquetas genéricas têm sua função. O gênero distingue, nem tanto o estilo ou a construção de um texto, mas como devemos esperar "tomar" aquele estilo ou modo de construção: que força deve ter para nós. E esta força deriva do tipo de ação que se supõe que tenha o texto. Em torno de qualquer texto há implícitas condições contextuais; os participantes implicados em transmiti-lo e recebê-lo. A natureza dessas condições implícitas e dos papéis dos participantes afeta a condição de informação contida no texto.¹⁸

Elizabeth Bruss admite a necessária determinação imposta ao leitor pelo gênero, mas propõe também que, na análise, especialmente do texto dito autobiográfico, sejam levadas em conta as "implícitas condições contextuais" através do conceito, aplicado à literatura, de "ato elocucionário", desenvolvido pela filosofia da linguagem.

Ao tratar da questão do gênero literário em *Autobiografia e História Literária*, de 1975, Lejeune formula uma série de considerações que me parecem pertinentes. O 'horizonte de espera' de Jauss é, para Lejeune, um dos conceitos mais avançados e produtivos para pensar-se o que está por trás da cisão entre as abordagens discursiva e historicista do gênero.

a redistribuição do passado em função de critérios modernos e a crença na permanência, não dos gêneros, mas sim dos elementos que os constituem, podem ser atitudes fecundas a partir do momento em que estão bem controladas. Com efeito, os mesmos gêneros literários são o resultado de uma redistribuição dos rasgos formais em parte já existentes no sistema anterior, ainda que haja neles funções diferentes. A condição de captar esta evolução dos sistemas, a investigação das origens e da continuidade permite colocar em evidência os elementos do jogo a partir dos quais os novos gêneros são construídos, e a forma como os horizontes de espera vão se transformando progressivamente.¹⁹

De acordo com Lejeune, portanto, as regras do "jogo" da manutenção dos antigos e da criação de novos gêneros são praticamente as mesmas. Ou seja, trata-se de uma questão de "redistribuição" ou "crença" dos e nos elementos genéricos do passado.

Seja do ponto de vista historicista – aquele que acredita na imanência de certos elementos específicos às manifestações literárias – ou do ponto de vista discursivo – aquele que, pensando em abolir, apenas redistribui esses elementos, lhes dá nova roupagem –, o

¹⁸ BRUSS, Elizabeth. "Actos Literarios". In: *29/Suplementos Anthropos*. La Autobiografía y sus problemas teóricos. Barcelona: Anthropos, 1991. p.64. (Trad. do autor)

¹⁹ LEJEUNE, Philippe. "Autobiografia e Historia Literaria". In: *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul - Endymion, 1994. p. 283. (Trad. do autor)

que muda são as funções que cada linha de pensamento atribui a esses elementos, a essas formas.

As duas linhas (historicista e discursiva) produzem, em essência, sistemas de suposições "ingênuos" – por sua abrangência ou especificidade – com relação, por exemplo, aos horizontes de espera, e ineficazes, no caso específico do gênero autobiográfico:

As suposições errôneas ou ingênuas sobre a natureza de um gênero prejudicam a crítica da escrita autobiográfica, já que as sentenças críticas que delas resultam são ou demasiado amplas para serem esclarecedoras ou demasiado inflexíveis para fazerem frente às mudanças e ao desenvolvimento [do gênero].²⁰

Seria possível traçar uma concepção diferente em relação à teoria dos gêneros evitando-se as armadilhas de uma tomada de posição categórica, através do distanciamento analítico que permite observar as regras do jogo sem fazer totalmente parte dele.

Manter as tendências "controladas" é saber que se trata, antes de tudo, de uma disputa pela respeitabilidade, pelo poder da última palavra teórica.

Lejeune propõe, enfim, o estudo da literatura a partir de uma perspectiva que se pode chamar de 'híbrida', tendo como método a dissociação dos elementos:

uma análise que dissocia sistematicamente os fatores e traça como objetivo estabelecer leis de funcionamento. (...) o caminho foi aberto por Tynianov, e parece que para progredir, suas proposições tem de ser revisadas em vários sentidos: recurso a modelos lingüísticos novos (atos ilocutórios, teorias da comunicação); ampliação de perspectivas como a que propôs H. R. Jauss com a noção de horizonte de espera; extensão da reflexão a outras artes, distintas da literatura, estabelecendo-se também o problema dos gêneros, dos horizontes de espera e da variabilidade, ainda que seja em termos um tanto diferentes em pintura e em música. Este método conduzirá não à elaboração precipitada de sínteses, mas a minuciosos e analíticos estudos: estes poderão utilizar com proveito o trabalho empírico e as observações acumuladas pela história literária tradicional, para ir estabelecendo pouco a pouco modelos de funcionamento da literatura como sistema.²¹

Trata-se, sobretudo, de mudar a direção ou o tipo de perguntas: "o trabalho da teoria não consiste pois em construir uma classificação dos gêneros, mas em descobrir as leis de funcionamento dos sistemas históricos dos gêneros". (LEJEUNE, 1994, 299)

²⁰ BRUSS, Elizabeth. "Actos literarios". In: *29/Suplementos Anthropos*. La Autobiografía y sus problemas teóricos. Barcelona: Anthropos, 1991. p. 62. (Trad. do autor)

²¹ LEJEUNE, Philippe. "Autobiografía e Historia Literaria". In: *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul - Endymion, 1994. p. 304. (Trad. do autor)

1.5. A sobrevivência do gênero

Na concepção de alguns teóricos, tratar dos gêneros literários, hoje, é algo despropositado, anacrônico até. E pode ser que tenham razão. Ainda assim, a problemática dos gêneros, como tantas outras que assombram e motivam os estudos literários há muito tempo, não me parece resolvida ou acabada. Foi justamente traçando o panorama acima que me dei conta disso.

Panoramas, por sinal, são formas simples e didáticas de abordar um tema, sem radicalismos ou simplificações. Didáticas no seguinte sentido: traçar os caminhos percorridos por uma série de conceitos durante o processo histórico leva-nos, justamente, a pensar que não há questões absolutamente novas: o que mudam são as formas de abordagem.

No caso específico da teoria dos gêneros, essa idéia se tornou cada vez mais clara para mim durante a leitura de "A origem dos gêneros". Nesse texto, Todorov afirma, em síntese, que mesmo tendo a morte várias vezes decretada, o gênero se mantém, nem que seja em negativo, como pressuposto analítico. As infrações geralmente confirmam a existência das leis de generalização.

Não são pois "os" gêneros que desapareceram, mas os-gêneros-do-passado, tendo sido substituídos por outros. Não se fala mais em poesia e prosa, de testemunho e ficção, mas do romance e da narrativa, do narrativo e do discursivo, do diálogo e do diário. (...) O fato de a obra "desobedecer" a seu gênero não o torna inexistente; somos quase levados a dizer: pelo contrário. E isso por uma dupla razão. Primeiro porque a transgressão, para existir como tal, necessita de uma lei – que será, precisamente, transgredida. Poderíamos ir mais longe: a norma não se torna visível – não vive – senão graças às suas transgressões.²²

O impulso inicial de Todorov, nesse texto, é contrapor-se à posição radical de Maurice Blanchot em seu *Le livre à venir*, de 1959.

Alguns dos principais argumentos da crítica à teoria dos gêneros são, com efeito, colocados de maneira eloqüente por Blanchot:

Apenas o livro importa, tal e como é, distante dos gêneros, fora das designações, prosa, poesia, romance, testemunho, sob as quais recusa-se colocar e às quais denega o poder de lhe fixar seu lugar e de determinar sua forma. Um livro não pertence mais a um gênero, qualquer livro depende unicamente da literatura, como se ela ostentasse de

²²TODOROV, Tzvetan. "A origem dos gêneros". In: *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980. p. 44-45.

antemão, em sua generalidade, os segredos e as fórmulas exclusivas que permitem dar ao que se escreve realidade de livro. Tudo se passaria, portanto, como se, ao estarem os gêneros dissipados, a literatura se afirmasse sozinha, brilhasse sozinha na claridade misteriosa que ela propaga e que cada criação literária lhe devolve multiplicada – como se houvesse, por conseguinte, uma "essência" da literatura. (...) Não há, portanto, que dizer que qualquer livro depende unicamente da literatura, mas que cada livro decide absolutamente sobre ela.²³

A contraposição de Todorov a Blanchot problematiza a convicção estruturalista dos adeptos do conceito (desenvolvido a partir dos anos 50, principalmente por Roland Barthes, e, de uma maneira ou de outra, ainda em voga) de *écriture*: o texto como uma espécie de quintessência da literatura, uma entidade capaz de produzir seus próprios parâmetros de existência e sentido, apartados das configurações históricas e teóricas ou, na melhor das hipóteses, englobando-as em sua poderosa autonomia.

Os pontos de vista de Todorov e Blanchot pertencem às duas principais linhas de raciocínio a partir das quais vem se discutindo o gênero: uma ligada à expressão literária enquanto ato individual e fundador, e outra que busca elementos capazes de justificar e agrupar o conjunto das manifestações literárias enquanto representativas de um certo momento histórico.

Somam-se, tanto de uma perspectiva quanto de outra, idealizações e simplificações. A idéia de *écriture* não se sustenta, por exemplo, diante da concretude das relações entre literatura e mercado na contemporaneidade. Já a perspectiva historicista não leva em conta a infinitude de "infrações" e recombinações possíveis entre as categorias literárias pré-convencionadas. A descrição e a normatização podem servir para o estabelecimento de um método de análise ou para as estatísticas editoriais, mas, certamente são ineficazes no que diz respeito à apreensão da variabilidade constante das formas e funções da expressão literária.

O impasse não é novo e, como se adivinha, nem de fácil resolução. A síntese da discussão nessas duas linhas – que não são as únicas, mas as mais representativas – também não é nova:

verificamos que, através dos tempos, enquanto alguns teóricos defenderam a tese da imutabilidade dos gêneros, como se fossem organismos permanentes que deveriam ser respeitados em toda sua estruturação, outros propugnaram por uma libertação desses

²³ BLANCHOT, Maurice. "La desaparición de la literatura". In: *El libro por venir*. Madrid: Trotta, 2005. p. 237. (Trad. do autor)

modelos, na defesa da liberdade criadora que não pode ser limitada por nenhuma regra apriorística.²⁴

As proposições de Lejeune e Bruss apontam um novo caminho, através do qual pode-se pensar sobre os gêneros sem aderir ou negar nenhuma das duas grandes linhas, incluindo-as, até certo ponto, na prática analítica, através da "dissociação sistemática dos fatores".

Opto por Bruss e Lejeune, também por razões menos abrangentes: ambos trabalham com o gênero autobiográfico, analisando a presença, nesse tipo de escrita, de certas características paradigmáticas não apenas do gênero em si, mas de parte significativa da narrativa ocidental contemporânea. É justamente esse tipo de concepção que pretendo colocar à prova no capítulo seguinte.

²⁴ ARAGÃO, Maria Lúcia. "Os gêneros literários". In: *Manual de Teoria Literária*. Rogel Samuel (org.). Petrópolis: Vozes, 1985. p. 64.

2. PROBLEMÁTICA DO GÊNERO AUTOBIOGRÁFICO

2.1. Romance e autobiografia

A representação literária moderna, salvo engano, está plenamente configurada no romance e este, na exploração da subjetividade. O que significa, entre outras coisas, que o conceito de mímese – que origina a teorização sobre os gêneros literários – já não dá conta do interesse e necessidade dos romancistas em 'jogar' com os elementos até então utilizados no processo de representação da realidade²⁵.

Atingindo um avançado nível de auto-consciência e de auto-questionamento, o romance vem, há algum tempo, sofrendo um processo de revisão crítica de sua forma e, ao mesmo tempo, de sua função como espelho da sociedade.

Certamente não é possível determinar uma data ou um momento específicos em que tal processo começa a se desencadear; ele só é, inclusive, perceptível *a posteriori*, quando, passado algum tempo, consegue-se elencar uma série de obras, mais ou menos contemporâneas entre si, nas quais esses elementos – forma e função problematizadas – estão intrinsecamente ligados.

Nos séculos XVIII e XIX, a literatura adota, gradualmente, o romance como forma mais eficiente de representação artística; os romancistas, ainda no mesmo século XIX, começam a buscar na subjetividade o canal de passagem entre o mundo factual – ainda presente na ordem do enredo e na caracterização dos personagens – e o mundo subjetivo do indivíduo; percebe-se no espaço narrativo do romance a melhor forma de expressão da fragilidade das relações até então estabelecidas com a natureza, os objetos manufaturados e com os outros seres humanos.

²⁵ "o que quer que seja repetido no texto não visa a denotar o mundo mas apenas um mundo encenado. Este pode repetir uma realidade identificável, mas contém uma diferença decisiva: o que sucede dentro dele não tem as mesmas conseqüências inerentes ao mundo real referido. Assim, ao se expor a si mesma a ficcionalidade, assinala que tudo é tão-só e deve ser considerado *como se* fosse o que parece ser; noutras palavras, ser tomado como um jogo." (ISER, Wolfgang . "O jogo do texto". In: LIMA, Luiz Costa (Org. e trad.). *A literatura e o leitor*. São Paulo: Paz e Terra, 2002. p. 105.)

A complicada relação do indivíduo com seu entorno e a forma de plasmá-la via escrita motivam a literatura a tornar-se, no século XX – e neste que vivemos –, obsessiva com relação à sua própria validade e configuração.

O arranjo estrutural e a disposição dos elementos romanescos tradicionais sofrem, na contemporaneidade, uma espécie de expropriação, sendo muitos desses elementos – a narração e o narrador, por exemplo – reconfigurados a ponto de se tornarem irreconhecíveis, nos padrões tradicionais.

A reviravolta a que me refiro não se dá, é claro, numa ordem conseqüente nem de forma simples e definitiva. Parece-me, no entanto, que é possível sintetizar a questão dizendo que o romance caracteriza-se, contemporaneamente, por seu subjetivismo e seu realismo: as duas coisas juntas, inextricavelmente fundidas num mesmo interesse pelas relações mantidas com a exterioridade a partir do espaço interior.

A descrição dos cenários, a caracterização dos personagens, as peripécias do enredo e o próprio modo de construí-las estão, hoje, centradas na perspectiva íntima que estrutura a narrativa e focaliza o 'eu' do narrador enquanto irradiador de uma concepção de mundo, sendo esse 'eu', na maioria das experimentações romanescas, uma entidade despersonalizada, 'geral', mascarada e enganadora.

Tais transformações estão relacionadas, em essência, ao esgotamento dos recursos naturalistas na captação de uma realidade que ultrapassa as possibilidades meramente figurativas de expressão, como bem o diz Adorno:

Quem hoje mergulhasse (...) na objetividade das coisas e tirasse efeito da plenitude e plasticidade do que é contemplado e acolhido com humildade, seria forçado ao gesto da imitação artesanal. Ficaria culpado pela mentira de se entregar ao mundo com um amor que pressupõe que o mundo tem sentido, e acabaria no *kitsch* intragável da arte localista.²⁶

Captar o mundo tal como se apresenta e tentar descrevê-lo não é mais possível, dado que o máximo que assim se poderia obter seria a descrição objetiva proveniente de *uma* visão de mundo, que não necessariamente corresponde a qualquer outra.

Mesmo disforme, a forma mais aproximada de comunicação entre texto e leitor se dá na narração. Como coloca Adorno, a descrição, diante do subjetivismo, perde sua

²⁶ ADORNO, Theodor W. "Posição do narrador no romance contemporâneo". In: *Textos Escolhidos/ Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas* (Os Pensadores). Trad. de Modesto Carone. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 269.

validade: contar uma história torna-se mais universal do que descrever o mundo. A descrição, como aponta Lúkacs em seu célebre ensaio de 1936, *Narrar ou descrever?*, "nivela todas as coisas", ao passo que "a narração distingue e ordena" (LUKÁCS, 1965, 62), o que equivale a dizer que, na descrição, homem e ambiente são colocados num mesmo nível funcional de superficialidade.

Na descrição naturalista, por exemplo, o 'tema' subordina o personagem e seu entorno a um esquematismo que busca comunicar algum tipo de 'verdade' empiricamente estabelecida para todos os indivíduos. Na narração, ao contrário, a complexidade dos seres e sua forma de relacionar-se com o mundo no mais das vezes consegue "representar a efetiva dinâmica do processo vital" (LUKÁCS, 1965, 84) através das ações que caracterizam essa dinâmica e do estabelecimento, às vezes explícito, às vezes sugerido, da dimensão temporal que subordina essas ações.

A descrição está comprometida, entre outras coisas, com uma visão empírica da realidade. Os argumentos da crítica que aponta o século XIX como o grande século do romance, mantém, em geral, um tom nostálgico com relação a essa crença na superioridade do empirismo sobre todas as outras formas de compreensão da realidade.

Ainda que esteja, em muitos pontos, de acordo com a espirituosa opinião de Ernesto Sábato de que "o século XIX é o grande século do romance... novecentista" (SÁBATO, 1993, 100), tentarei fugir à generalização sem cair, também, na nostalgia: o romance realista do final do século XIX, por exemplo, não foi doutrinário como o naturalismo em sua especulação acerca do comportamento humano e das relações do homem com o ambiente. Muito dessa especulação presente nos estertores do realismo ainda se mantém intacta no romance atual.

Cabe, neste momento, traçar algumas colocações acerca da idéia de 'modernidade' a que estou até agora, direta ou indiretamente, me referindo.

A modernidade nasce, segundo alguns estudiosos, no período entre 1890 a 1915. Um dos autores mais expressivos do século passado, Robert Musil, traça um instigante panorama desse 'nascimento' em *O homem sem qualidades*, de 1943. Vale reproduzir longamente um trecho:

Do espírito estagnado das duas últimas décadas do século XIX surgira por toda a Europa, repentinamente, uma febre que dava asas a todos. Ninguém sabia exatamente o que acontecia; ninguém podia dizer se seria uma nova arte, um novo homem, uma

nova moral, ou talvez uma alteração das classes sociais. (...) Amava-se o super-homem e também o sub-homem; adoravam-se a saúde e o sol, adorava-se a fragilidade de mocinhas tuberculosas; havia entusiasmo pelo herói e pelo homem comum; havia a um só tempo crentes e céticos, naturalistas e sofisticados, robustos e mórbidos; sonhava-se com velhas alamedas de castelos, jardins outonais, lagos de vidro, pedras preciosas, haxixe, doença, demônios, mas também com prados, horizontes imensos, forjas e laminadoras, lutadores nus, rebeliões de operários escravizados, casais primitivos e destruição da sociedade. Eram realmente contradições e gritos de guerra muito diversos, mas tinham, todos juntos, um ritmo comum; (...) Essa ilusão corporificada na data mágica da virada do século era tão forte que uns se precipitavam entusiasmados para o século novo, ainda intacto, e outros aproveitavam para se comportar no século velho como numa casa da qual vamos nos mudar, sem que essas duas atitudes parecessem muito diferentes entre si.²⁷

Comprovando o que diz Nicolau Sevcenko na introdução de seu *Literatura como Missão* (2003), "enquanto a Historiografia procura o ser das estruturas sociais, a literatura fornece uma expectativa do seu vir-a-ser" (SEVCENKO, 2003, 29), note-se como o *Zeitgeist* descrito por Musil antecipa, com grande margem de acerto e, claro, sujeito a algumas adaptações contextuais, o período que estamos vivendo: cruzam-se tendências ainda românticas do pensamento europeu, certezas do cientificismo relativizadas com a aproximação e o advento, sempre catárticos, de um novo século, dissolução das fronteiras entre racionalismo e subjetivismo – que dá origem a "uma nova arte, um novo homem, uma nova moral" sem que, com isso, se alterem os sistemas de classes. Pelo contrário. A convulsão artística entra em choque com o estabelecimento de distâncias cada vez mais rígidas entre as categorias sociais, por força da industrialização. Esse descompasso entre revolução artística e enrijecimento das estruturas sociais é apenas esboçado no panorama de um Robert Musil que, na década de 40, só antevia, digamos, um terço do nível a que esse descompasso específico chegaria nas décadas seguintes. O que só vem, de novo, confirmar a idéia exposta por Sevcenko: "A História, então, diante do escritor, é como o advento de uma opção necessária entre várias morais da linguagem; ela o obriga a significar a Literatura segundo possíveis que ele não domina" (BARTHES *apud* SEVCENKO, 2003, 30).

O mal-estar dos escritores atentos ao disparate entre as condições de vida do proletariado e as de uma burguesia industrial cada vez mais abastada torna-os descrentes da manutenção de um processo de representação tradicional (mímese) – que precisa, então, ser

²⁷ MUSIL, Robert. *O homem sem qualidades*. Trad. de Lya Luft. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. p. 41-42.

reinventado –, não só pela consciência do fato de que o tema social é imanente ao trabalho de representação literária mas porque o assunto lhes diz respeito também no sentido de estarem diretamente ligados ao horizonte cultural de uma classe determinada.

Se há um autor que antecipa, em todas as frentes, o espírito moderno e contemporâneo, abrindo caminho para que o romance se torne o que é atualmente, tal honra cabe, sem dúvida, a Dostoievski. Segundo Miklós Szabolcsi,

Dostoievski destruiu a antiga representação da personalidade, desvendando uma nova, em que os indivíduos não são racionais, equilibrados, harmônicos, e não possuem caráter unívoco, mas polissêmico. Assim, os personagens são, ao mesmo tempo, heróis e covardes, santos e assassinos, que a um só tempo ferem e consolam, sofrem e atormentam. (...) Essas antíteses *coexistem* em Dostoievski, como sublinha Mikhail Bakhtin, porque o escritor, por intermédio de sua construção polifônica, confere aparência de verdade a dois personagens e a dois pontos de vista antagônicos. (...) Se há obra que reflita as tempestades, fracassos e horrores do século XX, antes de Kafka, e no decorrer do pacífico e semi-apaziguado século XIX, essa obra é a de Dostoievski. Influenciou, de maneira inalienável, uma legião de escritores, que lhe deve o despertar da consciência em nosso século [XX]: de André Gide e Mikhail Bulgakov, de William Faulkner a Julio Cortázar e André Malraux.²⁸

O germe do caráter ao mesmo tempo realista e subjetivo do romance contemporâneo já está, com efeito, em Dostoievski, em sua opção por descrever espaços e ações antes como "estados de alma" do que como realidade objetiva, em sua construção de personagens ambíguas onde o narrador apóia suas próprias incertezas.

O que Ernesto Sábato chama, em *Homens e engrenagens* (1951), de "Literatura do eu" também principia em Dostoievski:

Esta atitude da literatura atual vem desde Dostoievski. Nas *Memórias do subterrâneo*, o herói nos diz: "De que pode falar com máximo prazer um homem honrado? Resposta: de si mesmo. Vou falar, pois, de mim." E em toda sua obra, Dostoievski falará de si mesmo, tanto se disfarce de Stavroguin, de Ivan ou de Dimitri Karamazov, de Raskilnikov e mesmo de generala ou governadora. (...) Em toda a grande literatura contemporânea observa-se esse deslocamento em direção ao indivíduo: a obra de Marcel Proust é um vasto exercício solipsista; Virginia Woolf, Franz Kafka, Joyce com seu monólogo interior, William Faulkner, todos eles têm a tendência a mostrar a realidade desde o indivíduo.²⁹

A visão de mundo do homem contemporâneo altera-se significativamente – em direção ao prognóstico dostoievskiano – a partir da primeira e da segunda grandes guerras e

²⁸ SZABOLCSI, Miklós. "Os precursores". In: *Literatura Universal do Século XX: principais correntes*. Trad. de Aleksandar Jovanovic. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1990. p. 11-12.

²⁹ SÁBATO, Ernesto. "A literatura do eu". In: *Homens e engrenagens*. Trad. de Janer Cristaldo. Campinas: Papirus, 1993. p. 100.

da transformação do proletariado – e, em seguida, da classe média – num conjunto de indivíduos "convertidos em objetos numerados, fabricados em série, moldados por uma educação estandarizada, embutidos em escritórios e fábricas" (SÁBATO, 1993, 110-111). Essa multidão massificada, guiada pelo espetáculo midiático, que constitui o entorno do escritor – e da qual ele faz parte –, tem como característica a impessoalidade e a disformidade de conjunto, do qual pode-se ter apenas uma visão geral, refratária ao subjetivismo. Tentando, ainda assim, captar traços de individualidade na grande massa amorfa, a partir de Dostoievski, o romance moderno abre cada vez mais espaço ao 'homem ordinário', ao 'homem sem qualidades', como observa Michel de Certeau,

quando a escrita elitista utiliza o locutor "vulgar" como travesti de uma metalinguagem, deixa igualmente transparecer aquilo que a desloca de seu privilégio e a aspira fora de si: um Outro que não é mais um deus ou a musa, mas o anônimo. O extravio da escrita fora de seu lugar próprio é traçado por este homem ordinário, metáfora e deriva da dúvida que a habita, fantasma de sua " vaidade", figura enigmática da relação que ela mantém com todo o mundo, com a perda de sua isenção e com sua morte.³⁰

Através das vanguardas do século XX (dadaísmo, futurismo, surrealismo, modernismo em sentido amplo), o romance toma parte de maneira, digamos, não premeditada mas efetiva, na elaboração do espírito de época correspondente à incômoda e transformadora experiência contemporânea. Trata-se de uma resposta intuitiva do artista às mudanças bruscas e, muitas vezes, violentas, impostas à sua sensibilidade. Volto a Adorno:

O momento anti-realista do novo romance, sua dimensão metafísica, é ele próprio produzido por seu objeto real – por uma sociedade em que os homens estão separados uns dos outros e de si mesmos. Na transcendência estética reflete-se o desencantamento do mundo. Tudo isso dificilmente tem lugar nas cogitações conscientes do romancista, e há base para crer que, onde tal acontece, (...) o resultado não é dos melhores para a coisa representada. Antes, as mudanças históricas de forma se metamorfoseiam em sensibilidade idiossincrática dos autores, e sua categoria é determinada essencialmente pelo alcance de sua atuação como instrumentos de medição daquilo que é invocado e repellido.³¹

Repetindo: o "alcance da atuação" dos escritores contemporâneos é a descrição dos seres, do tempo e do espaço reais, mediada pelo ponto-de-vista individual que deforma esse

³⁰ CERTEAU, Michel de. "Um lugar comum: a linguagem ordinária". In.: *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Trad. de Ephraim Ferreira Alves. Rio de Janeiro: Vozes, 1994. p. 61.

³¹ ADORNO, Theodor W. "Posição do narrador no romance contemporâneo". In: *Textos Escolhidos/ Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas* (Os Pensadores). Trad. de Modesto Carone. São Paulo: Abril Cultural, 1983. pp. 270-271.

tempo e esse espaço e os transforma em "instrumentos de medição" daquilo que pode ou não ser apreendido narrativamente.

O grande paradoxo do romance contemporâneo é, segundo Adorno, o fato de que "não se pode mais narrar, ao passo que a forma do romance exige a narração" (ADORNO, 1983, 269). Como dizer o indizível? Como narrar um mundo que ultrapassa as possibilidades conhecidas de apreensão?

Colocando-se a narração a serviço da única instância a que o escritor tem acesso e controle aparentemente irrestritos, a de sua própria individualidade. Temos então uma 'literatura do eu', focada no indivíduo, seja ele representante de uma classe, o elemento desviante num grupo social ou um autor disfarçado em personagem que camufla, assim, a irrupção da própria intimidade.

Nesse último movimento em direção ao 'eu' o romance encontra-se com a autobiografia, um tipo de escrita tão antigo quanto a arte de narrar mas que só nas condições de problematização representativa do romance contemporâneo consegue encontrar espaço junto à ficção – que tem com a autobiografia parentescos inequívocos, de diversa natureza, como veremos – e despertar interesse como objeto de estudo. É mais ou menos isso que afirma, como tantos outros estudiosos da questão, Contardo Calligaris:

Seria aqui perfeitamente vão colocar perguntas de ovo e galinha: é mais interessante constatar que o romance moderno começa como biografia ou autobiografia (de *Moll Flanders* a *Tom Jones* ou *Tristram Shandy*). Ou que o traço autobiográfico permanece na literatura moderna como um índice preferencial de veracidade: se por algum artifício o autor se mostrar sincero, a história que ele conta será lida como verdadeira. (...) Ou ainda, reciprocamente, que a autobiografia (escrita ou simplesmente vivida) e mesmo o diário não param de buscar no repertório de *erfarungen* narrativas que o romance vem acumulando e generosamente oferecendo como patrimônio de todos. Vivemos nossas vidas como romances e, reciprocamente, encontramos na literatura modelos para nossas vidas. O repertório literário produzido por nós mesmos veio ocupar a mesma função orientadora que pertencia à tradição e às cosmologias perdidas.³²

2.2. Do geral ao particular

³²CALLIGARIS, Contardo. "Verdades de autobiografia e diários íntimos". In.: *Estudos históricos*. n° 21. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1998. p. 50-51.

A existência da escrita autobiográfica só é possível a partir de um tipo mais antigo de expressão subjetiva: a confissão.

Se, como o romance contemporâneo, a autobiografia é resultado da sensação de isolamento do homem da era burguesa, a confissão representa essa mesma expressão no contexto do domínio cristão medieval. Perante a Igreja, o homem do medievo considera-se, de antemão, culpado por todos os pecados da humanidade. Sua vida está sob vigilância: Deus o observa tanto na vida social quanto na intimidade. Daí que a confissão é o único momento em que a essência humana desse indivíduo pode aflorar em toda sua contradição e ambigüidade.

Considerado o primeiro texto autobiográfico do ocidente, *Confissões*, de Santo Agostinho, antecipa as relações do homem com sua subjetividade, algo impensável entre os gregos, por exemplo.

Nas palavras de María Zambrano:

Entre os gregos a confissão não tem lugar, não pode surgir (...). A confissão grega havia sido a história do filósofo arrebatado da caverna, ela, porém, ou foi perdida ou não foi feita. E quando surge com Santo Agostinho, surge inteira. Não tem, acaso, antecedentes? Parece não tê-los e, no entanto, algo vem à memória: um parentesco inequívoco. Pela linhagem de nossos pais, pelo lado da história e da paixão, da falta de pudor para gritar e falar de si mesmo, pelo lado da verdade da vida, da verdade hebréia. É Jó o antecedente da confissão, e dizer Jó é como dizer queixa: é a queixa. É Jó quem fala em primeira pessoa; suas palavras são lamentos que nos chegam ao mesmo tempo em que são pronunciados; é como se o ouvíssemos; soam a viva voz. E isto é a confissão: palavra a viva voz.³³

Zambrano aponta o livro de Jó como o antecessor das *Confissões*. E apresenta razões interessantes para isso: além do caráter de "queixa" que percebe tanto em um como no outro, é Jó o primeiro a questionar a validade de sua submissão a Deus, dirigindo-se diretamente a Ele para falar de suas desventuras e perguntar se é justo o que lhe está acontecendo. Santo Agostinho também não aceita mediadores em sua relação com Deus, procura essa relação dentro de si mesmo e, ao pensar encontrá-la, reveste-se da autoridade de homem convertido, dando à sua vida pregressa um caráter de motivação e recrudescimento da própria fé. Tal é, com efeito, uma das ambições do autobiógrafo: dar sentido à própria existência, partindo do momento presente, em direção ao passado, perguntando-se diante do tribunal da própria consciência acerca de seus atos e no que eles

³³ ZAMBRANO, María. "La confesión, género literario". In: *La Confesión: género literario*. Madrid: Ediciones Siruela, 1995. p. 26. (Trad. do Autor)

determinam o legado que deixará ao futuro. O autobiógrafo torna-se o juiz de sua própria vida. Suas perguntas são feitas diretamente ao reflexo no espelho do discurso.

A confissão, – mais especificamente: as condições de sua institucionalização no contexto religioso –, é um dos fatores diretamente associados à transformação do 'exame de consciência' em autobiografia. Evaldo Cabral de Mello sugere que o protestantismo – que não adota a confissão por 'interposta pessoa' em suas práticas – teria fornecido subsídios para o surgimento, primeiramente nos Estados Unidos, de um grande número de textos autobiográficos. O catolicismo, no Brasil, ainda segundo Evaldo Cabral, seria uma barreira ao florescimento desse tipo de escrita:

aquele [o brasileiro] podia recorrer ao confessor, mas a este [o norte-americano] só restava o refúgio do papel (...) Ao passo que no catolicismo o exame da consciência está tutelado na confissão pela autoridade sacerdotal, no protestantismo ele não está submetido a interposta pessoa.³⁴

Não é só o protestantismo, porém, que abre caminho à autobiografia. Há outros fatores históricos, sociais, políticos e econômicos que condicionam o impulso de relembrar a própria vida através da escrita.

Em 1948, Georges Gusdorf publica "Condições e limites da autobiografia". Considerado o primeiro estudo científico dedicado exclusivamente ao gênero autobiográfico, nele Gusdorf afirma, logo de início, que "a autobiografia é um gênero literário firmemente estabelecido, cuja história é pontuada de obras-primas" (GUSDORF, 1991, 9).

Sem imaginar a que ponto a idéia de autobiografia como gênero literário seria discutida e refutada nas décadas seguintes, Gusdorf percebe nos exemplos coletados – "das *Confissões* de Santo Agostinho até *Si le grain ne meurt* de Gide, passando pelas *Confissões* de Rousseau, *Poesia e verdade* [Goethe], pelas *Memórias de ultratumba* [Unamuno], e pela *Apologia* de Newman" (GUSDORF, 1991, 9) – a inegável existência de uma tradição de escrita.

Sem se ater à discussão das múltiplas formas autobiográficas ou sua adequação ao conceito de gênero, importa a Gusdorf sobretudo analisar o 'impulso' autobiográfico, suas condições históricas e "metafísicas". Segundo ele, a autobiografia é a manifestação mais

³⁴ MELLO, Evaldo Cabral de. "O fim das casas grandes". In: Alencastro, Luiz Felipe (Org.). *História da vida privada no Brasil Império: a Corte e a modernidade nacional*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997. p. 386.

clara da angústia do homem moderno diante da paradigmática mudança na noção de tempo que dá origem à história:

A autobiografia só é possível sob condição de certas pressuposições metafísicas. É necessário, em primeiro lugar, que a humanidade tenha saído, ao preço de uma revolução cultural, do quadro mítico das sabedorias tradicionais, para entrar no reino perigoso da história. O homem que se dá ao trabalho de contar sua vida sabe que o presente difere do passado e que não se repetirá no futuro; tornou-se sensível às diferenças mais que às similaridades; em sua renovação constante, na incerteza dos acontecimentos e dos homens, crê que é útil e valioso fixar sua própria imagem, já que, de outra maneira, desaparecerá como tudo nesse mundo.³⁵

A organização social primitiva sofre, a partir do renascimento, uma transformação econômica e, conseqüentemente, política e social. As oportunidades de crescimento individual restringem cada vez mais a noção de coletividade. Os termos 'indivíduo' e 'sociedade' passam então a ser utilizados para designar conceitos opostos, conforme Norbert Elias:

A época a que chamamos Renascimento foi um período em que, nos países mais desenvolvidos da Europa, as pessoas puderam, mais do que antes, ascender de suas comunidades tradicionais a posições sociais relativamente elevadas. Os humanistas que ocuparam cargos municipais e nacionais, bem como os comerciantes ou os artistas, são exemplos do aumento das oportunidades sociais de progresso individual. Seja como for, deparamos então, no século XVII, com a distinção – possivelmente, primeiro entre os puritanos ingleses – entre o que era feito individualmente e o que era feito coletivamente. Essa foi uma etapa preliminar do desenvolvimento ulterior do conceito que acabou levando, no século XIX, juntamente com uma crescente necessidade social de equivalentes lingüísticos de movimentos sócio-políticos antitéticos, a formações vocabulares como "individualismo", de um lado, e "socialismo" e "coletivismo", de outro. Estas contribuíram muito para a situação dos últimos tempos, em que os termos "indivíduo" e "sociedade", com os adjetivos correspondentes, passaram a ser usados como se fossem opostos.³⁶

Abolida a idéia de repetição, de 'eterno retorno', em que repousava sua lógica temporal, o homem primitivo torna-se homem historicizado, percebe-se desamparado não apenas da proteção representada pelo grupo do qual fazia parte – e que agora se reduz muitas vezes a um círculo familiar insignificante –, mas com relação ao próprio universo e ao coeficiente temporal limitado de sua nova relação com o mundo, como coloca Ernesto Sábato:

³⁵GUSDORF, Georges. "Condiciones y límites de la autobiografía". In: LOUREIRO, Àngel (Coord.). *29/Suplementos Anthropos. La Autobiografía y sus problemas teóricos*. Barcelona: Anthropos, 1991. p.10. (Trad. do Autor)

³⁶ELIAS, Norbert. "Mudanças na balança nós-eu". In.: *A sociedade dos indivíduos*. Trad. de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. p. 134.

Diz Martin Buber que a problemática do homem é posta de novo em questão a cada vez que parece rescindir-se o pacto primeiro entre o mundo e o ser humano, em tempos em que o ser humano parece encontrar-se no mundo como um estrangeiro solitário e desamparado. São tempos em que foi apagada uma imagem do Universo, desaparecendo com ela a sensação de segurança que se tem ante o que é familiar: o homem se sente na intempérie, sem lar. Interroga-se então novamente sobre si mesmo.³⁷

Para esse homem, os momentos diferem entre si e não são passíveis de reprodução. Dizendo com Gusdorf, ele se torna "sensível mais às diferenças do que às similaridades". À percepção da finitude da existência converge a necessidade de rememorar a própria vida, num esforço antes de comunicação com o futuro do que de 'ajuste de contas' com o passado.

Contardo Calligaris sintetiza, através dos conceitos de "erlebniisse" (experiência individual) e "erfahrung" (experiência global), tipicamente modernos, o processo que possibilita a escrita biográfica e autobiográfica no ocidente:

a biografia aparece como gênero quando, para cada um em nossa cultura, as *erlebniisse* esparsas do cotidiano passam a encontrar uma dimensão de *erfahrung*, não em uma cosmologia, não no destino da comunidade, mas na narração orientada da história de uma vida. A biografia vem existir como gênero quando a vida de cada um, a experiência de vida já é uma autobiografia, antes mesmo que seja escrita ou não.³⁸

Quando a experiência individual tem tanto valor quanto a experiência social, a autoridade, a sinceridade do relato pessoal é tão ou mais respeitável que a verdade empírica, factual. Dizendo com Calligaris, "vivemos em uma cultura onde a marca da subjetividade de quem fala ou escreve constitui um argumento e uma autoridade tão fortes quanto, se não mais fortes que, o apelo à tradição, ou a prova dos 'fatos'" (CALLIGARIS, 1998, 44).

Há, porém, um ponto importante a ser discutido com relação à suposta autoridade do texto autobiográfico: a presença incontestável do filtro da memória, deformador dos acontecimentos.

A recriação dos fatos pela memória coloca em xeque a autoridade do relato pessoal, transformando-a num paradoxo: se não há memória confiável, de certo modo também não

³⁷ SÁBATO, Ernesto. "Introdução". In.: *Homens e engrenagens*. Trad. de Janer Cristaldo. Campinas: Papirus, 1993. p. 17.

³⁸ CALLIGARIS, Contardo. "Verdades de autobiografia e diários íntimos". In.: *Estudos históricos*. nº 21. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1998. p. 50.

há ficção em que não se possa crer. Radicalizando um pouco mais: ou tudo é ficção ou tudo é verdade. Assim como o romance, o mais indiscutível dos documentos históricos é resultado da sempre parcial concepção humana de alguma 'verdade'. O que difere são, efetivamente, as intenções do autor, sua predisposição a acreditar na autoridade daquilo que escreve.

Gusdorf chama de "pecado original" da autobiografia a "ilusão de ótica" que submete a desordem dos acontecimentos cotidianos – aos quais o indivíduo, em geral, reage intuitiva ou resignadamente –, a um processo de racionalização (e, em maior ou menor medida, de idealização) que visa dar coerência e relevo a uma série de acontecimentos que podem nem fazer sentido no momento em que são vivenciados.

O pecado original da autobiografia é, em primeiro lugar, o da coerência lógica e o da racionalização. A narração é consciência, e como a consciência do narrador dirige a narração, parece-lhe indubitável que essa consciência sempre dirigiu sua vida. Em outras palavras, a reflexão inerente à tomada de consciência é transferida, por uma espécie de ilusão de ótica inevitável, ao domínio do acontecimento. (...) Os esquecimentos, as lacunas e as deformações da memória se originam aí: não são consequência de uma necessidade puramente material, resultante do acaso; pelo contrário, provém de uma opção do escritor, que lembra e quer fazer prevalecer determinada versão revisada e corrigida de seu passado, de sua realidade pessoal.³⁹

Narrar fatos do passado é sempre reconstruir o que aconteceu, ou seja, reinventar o vivido num esforço utópico de trazer para o 'agora' o que caracterizou o 'eu' que já não existe.

A crença de que minha percepção do passado condiz com algum tipo de verdade ou, no dizer de Foucault, vontade de verdade⁴⁰, é que permite forjar um discurso condizente com a idéia que tenho sobre esse passado. No momento em que conto minha história, já não sou mais aquele que viveu o que está contando, estou distante, no tempo (e, muitas vezes, no espaço), daquilo que tento compreender como a história de minha vida. Ainda para Gusdorf,

³⁹GUSDORF, Georges. "Condiciones y límites de la autobiografía". In: LOUREIRO, Àngel (Coord.). *29/Suplementos Anthropos. La Autobiografía y sus problemas teóricos*. Barcelona: Anthropos, 1991. p. 15. (Trad. do Autor)

⁴⁰ Trata-se da verdade institucionalizada através da observação, do empirismo, aceita pelos indivíduos de uma sociedade através de uma série de coerções e internalizada por muitos destes indivíduos como absoluta e indiscutível. Para aprofundar o conceito, leia-se *A ordem do discurso*, aula inaugural proferida por Michel Foucault no Collège de France em 2 de dezembro de 1970. Trad. de Laura Fraga de Almeida Sampaio.

A evocação histórica supõe uma relação muito complexa entre passado e presente, uma reatualização que nos impede de descobrir o passado "em si", tal como foi: o passado sem nós. O historiador de si mesmo enfrenta as mesmas dificuldades: revisitando seu próprio passado, postula a unidade e a identidade de seu ser, acredita poder identificar o que foi com o que chegou a ser. Como o menino, o jovem, o homem maduro de outros tempos desapareceram, e não podem defender-se, só o homem atual tem a palavra, o que lhe permite negar o desdobramento e postular exatamente o que está em questão.⁴¹

Em vista disso, posso dizer que a autobiografia possui instâncias narrativas praticamente idênticas à do texto ficcional (ou vice-versa). Ao ordenar, estruturar, revisar, corrigir, enfim, "dar sentido" aos fatos do passado através de sua visão do presente e da própria subjetividade, o autobiógrafo toma as mesmas liberdades estruturais e possui a mesma onipotência do romancista com relação à sua matéria:

nenhum artifício de apresentação, ainda que se veja auxiliado pela genialidade, pode impedir o narrador de saber sempre a continuação da história que conta, partir, digamos, do problema já resolvido. A ilusão começa, por outro lado, no momento em que a narração *dá sentido* ao acontecimento, o qual, enquanto ocorria, talvez tivesse muitos, ou talvez nenhum.⁴²

Gusdorf evidencia, por fim, o que há de essencialmente autobiográfico em toda criação artística:

Pode-se distinguir, na criação literária, uma espécie de verdade em si sobre a vida, anterior à obra e que vem a refletir-se nela, diretamente na autobiografia, e mais ou menos indiretamente no romance e no poema. As duas séries não são independentes: "Os grandes acontecimentos de minha vida são minhas obras", dizia Balzac. A autobiografia é também uma obra, quer dizer, um acontecimento da vida, na qual influi por uma espécie de movimento de retorno.⁴³

A autobiografia é, em si, uma obra literária, não só por fazer parte de um conjunto expressivo que se vale da linguagem para contar alguma coisa, mas também no sentido de comunicar uma série de acontecimentos, concretos ou abstratos, organizados de acordo com a perspectiva de um narrador. Por mais que o autobiógrafo declare sua perspectiva íntima, o processo de organização e elaboração da própria experiência é tão artificial quanto a criação de um enredo novelesco ou de um personagem ficcional.

⁴¹GUSDORF, Georges. "Condiciones y límites de la autobiografía". In: LOUREIRO, Angel (Coord.). *29/Suplementos Anthropos*. La Autobiografía y sus problemas teóricos. Barcelona: Anthropos, 1991. p. 14. (Trad. do Autor)

⁴²Idem, p. 15.

⁴³ Ibidem, p. 17.

A autobiografia é, também, como toda obra literária, um acontecimento que faz parte da história de vida do autor, que proporciona o "movimento de retorno" de que fala Gusdorf: a escrita autobiográfica é sempre um ato, um fato, um acontecimento e, como tal, faz parte da 'coleção' de fatos que se incluem na história da existência, de modo que escrevê-la é um "ato suscetível de modificar diretamente a vida do sujeito" (CALLIGARIS, 1998, 52).

2.3. Memória, identidade e dimensão temporal

Aparentemente, há certas diferenças – sutis, por certo – entre romance e autobiografia. No texto autobiográfico há o que poderíamos chamar de 'forças' atuantes no processo de releitura da experiência: o autor e sua perspectiva presente, a linguagem que codifica esta perspectiva e aquilo que filtra e distribui a narrativa nessa perspectiva codificada: a memória.

Parto dessa última: o que é a memória? Quais os mecanismos que operacionalizam esse arquivo de sensações e imagens tão essencial à escrita autobiográfica? A questão é colocada já nas *Confissões*, de Santo Agostinho:

O grande receptáculo da memória – sinuosidades secretas e inefáveis, onde tudo entra pelas portas respectivas e se aloja sem confusão – recebe todas estas impressões, para as recordar e revistar quando for necessário. Todavia não são os próprios objectos que entram mas as suas imagens: imagens das coisas sensíveis sempre prestes a oferecer-se ao pensamento que as recorda. (...) Quem poderá explicar o modo como elas se formaram apesar de se conhecer por que sentidos foram recolhidas no interior?⁴⁴

Apesar do fato de a memória não ter exatamente "portas respectivas" em que tudo "se aloja sem confusão" e de nem sempre as imagens estarem "prestes a oferecer-se ao pensamento que as recorda" – entre Santo Agostinho e os nossos dias temos a psicanálise, por exemplo – a pergunta formulada nas *Confissões* permanece relevante.

Há pelo menos dois tipos de processos referentes à memória: aquele que transforma os fatos apreendidos sensorialmente em lembranças armazenadas no "grande receptáculo" e aquele que proporciona a invocação dessas lembranças.

⁴⁴ AGOSTINHO, Santo. "O palácio da memória". In: *Confissões*. Trad. de J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. Porto: Livraria Apostolado da Imprensa, 1981. p. 247.

A memória 'voluntária' e a memória 'involuntária', que Proust confronta desde o início de *Em busca do tempo perdido* (o primeiro volume é de 1928, o último, de 1951), são, até certo ponto, confirmadas pela neurobioquímica atual. Essas duas memórias, inspiradas naquilo que Bergson, antes de Proust, chamou de *memória pura*, correspondem, nas devidas proporções, ao que os neurologistas atualmente chamam de 'memória de longa duração' e 'memória operacional'.

O experimento proustiano é, todavia, mais expressivo e abrangente do que a teoria científica, no sentido em que a descoberta das proteínas necessárias à irrigação do cerebelo, por exemplo, informa bem menos o leitor não especializado acerca dos mecanismos da memória do que a descrição minuciosa das conseqüências sensoriais de se saborear uma 'madelaine' molhada no chá*. Digo isso a partir da leitura de, por exemplo, *Tempo e tolerância*, de Iván Izquierdo. É Izquierdo quem afirma, entre outras coisas, que, ainda que se tenham nomeado os tijolos que compõem o "palácio da memória", pouco se sabe a respeito da construção em si:

Afinal, o que sabemos sobre os mecanismos das memórias provém de experimentos realizados em animais, de uma forma geral corroborados pela clínica neurológica (ou sustentados ou sugeridos por esta). Mas é muito claro que a descrição desses mecanismos (...) não é mais do que o equivalente à descrição minuciosa e detalhada da descrição dos tijolos de um palácio ou de cada uma das estalactites de uma caverna. (...) Conhecer um ou todos os tijolos em detalhe, sua manufatura, composição química, dimensões precisas, posição final na construção, etc., nada nos dirá sobre a catedral (ou palácio ou caverna) a qual pertencem. Assim nos encontramos os pesquisadores da memória hoje em dia: com a química dos tijolos na mão, com os detalhes da arquitetura na mesa e com aquilo que sentimos ao entrar em Westminster ou Toledo, em Versailles ou em Schoenbrunn, ou nas cavernas de Mallorca ou Minas Gerais: admiração profunda por algo que ultrapassa nossa compreensão real.⁴⁵

São nossas lembranças, precisamente, que nos individualizam como seres humanos num tempo delimitado pelo espaço ou pela institucionalização histórica da noção de tempo.

As lembranças que partilhamos, todavia, ao mesmo tempo em que nos individualizam, possibilitam nossa inserção num determinado grupo social: "Minhas memórias nunca serão idênticas às de ninguém; a memória faz com que sejamos

*Um dos biógrafos de Proust, Edmund White, indica que os hábitos do narrador sem nome de *Em busca do tempo perdido* são atribuídos ao autor pelos leitores que conviveram com ele. Para estes leitores, era óbvio o caráter autobiográfico do grande romance: "Os esnobes gostam de salientar que, se Proust fosse mais bem-educado e não costumasse molhar o bolinho no chá, a literatura do mundo seria mais pobre." (WHITE, Edmund. *Marcel Proust*. Trad. de Anna Olga de Barros Barreto. Rio de Janeiro: Objetiva, 1999. p. 9)

⁴⁵ IZQUIERDO, Iván. "A memória". In: *Tempo e Tolerância*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS/Sulina, 1998. p. 98.

indivíduos, e com que os indivíduos formem comunidades ou nações em que o que os liga são suas memórias em comum.” (IZQUIERDO, 1998, 101).

O encontro entre a memória institucionalizada pelos procedimentos de registro histórico e a memória individual, dá-se, de maneira exemplar, nas autobiografias de homens públicos. Retomando Gusdorf:

O reverso da história, as motivações íntimas, completam a seqüência objetiva dos fatos. No caso, porém, dos homens públicos o que predomina é esse aspecto exterior: eles contam sua vida segundo a ótica de seu tempo, de modo que as dificuldades de método não diferem das da historiografia em uso. O historiador sabe bem que as memórias são sempre, até certo ponto, uma revanche sobre a história.⁴⁶

O 'espaço autobiográfico' postulado nas autobiografias de homens públicos é, normalmente, o das memórias institucionalizadas. Posso ter certa opinião sobre um presidente, mas não será a partir de sua autobiografia que confirmarei ou não minha impressão ou saberei algo acerca das motivações íntimas de suas atitudes públicas.

A idéia de realizar uma "revanche contra a história" que é, na maioria das vezes, o que impulsiona um chefe de estado a escrever sua autobiografia está muito distante da motivação que leva um homem comum (o proletário alfabetizado, o burguês sufocado pela necessidade de 'fazer dinheiro') a escrever sobre sua própria vida.

As confissões do homem público e do homem comum têm o poder de redimensionar a importância de seus atos. No primeiro caso, esses atos já têm uma dimensão conhecida através de suas conseqüências ou da mídia. No segundo, com relativa exceção do pequeno grupo social a que o indivíduo está vinculado, ninguém mais conhece o resultado de suas atitudes ou as particularidades de sua visão de mundo. De modo que, ainda que sejam contemporâneos, o homem público e o homem comum dividem, pela autobiografia, apenas uma instância de poder sobre a história: a da escrita, do discurso.

2.3.1. A invenção do indivíduo

⁴⁶GUSDORF, Georges. "Condiciones y límites de la autobiografía". In: LOUREIRO, Àngel (Coord.). *29/Suplementos Anthropolos*. La Autobiografía y sus problemas teóricos. Barcelona: Anthropolos, 1991. p. 13. (Trad. do Autor)

As questões relativas ao meio social em que o indivíduo se insere, especificamente na modernidade, podem ser sumariamente colocadas a partir dos conceitos de *pessoa*, *indivíduo* e *sociedade*. Estes três conceitos se encontram junto à noção de *identidade*, que os engloba e os redistribui no âmbito textual.

Segundo Paul Ricouer, "a individualização pode ser caracterizada, *grosso modo*, como o processo inverso daquele da classificação, o qual suprime as singularidades em proveito do conceito" (RICOUER, 1991, 40).

No cerne da autobiografia há um primado do indivíduo, é aí que se encontra ao mesmo tempo o que agrupa as diversas formas de literatura íntima – memórias, confissões, cartas e diários – e o que as 'individualiza' entre si. O indivíduo é postulado, em cada forma autobiográfica, de maneira diversa.

Ricouer aponta, em *O si-mesmo como um outro* (1991), três classes de operadores de individualização: a descrição, o nome próprio e os indicadores. A descrição "consiste em criar uma classe para um só membro, por intersecção de algumas classes bem escolhidas (homem, andar, lua) [Ricouer refere-se ao exemplo de 'o primeiro homem que andou na lua']" (RICOUER, 1991, 41). Trata-se de um operador, como se vê, predominantemente ligado à linguagem escrita. O 'nome próprio', que aqui nos interessa especialmente, "limita-se a singularizar uma entidade sem repetição e não-divisível, sem caracterizá-la, sem significá-la no plano predicativo, portanto sem dar sobre ela nenhuma informação." (RICOUER, 1991, 41). É este operador, tão pouco elucidativo, que vai garantir a existência do pacto autobiográfico (junto a dois outros 'operadores' de identificação que veremos a seguir), principalmente no que diz respeito à relação entre texto e contexto. Isso porque os nomes próprios remetem à instância social do indivíduo, o que, no fim das contas, acaba sendo o nível máximo de individualização fora do contexto estritamente textual: "E, mesmo que na linguagem comum os nomes próprios não preencham plenamente seu papel⁴⁷, pelo menos seu enfoque é realmente designar um indivíduo de cada vez, com exclusão de todos os outros da classe considerada" (RICOUER, 1991, 42). O terceiro tipo de operador, o dos indicadores, que "contém os pronomes pessoais ('eu', 'tu'), os dêiticos, que agrupam eles mesmos os demonstrativos ('isto', 'isso'), os advérbios de lugar ('aqui', 'lá', 'acolá'), de tempo

⁴⁷"na linguagem comum quase só conhecemos nomes próprios designando humanos, porque nos interessamos, aliás, por uma certa permanência dos povos, das famílias, dos indivíduos, a qual é constituída num nível que não aquele onde funcionam os operadores da individualização" (RICOUER, 1991: 42)

('agora', 'ontem', 'amanhã'), etc.; ao que é preciso acrescentar os tempos verbais." (RICOUER, 1991, 42). Os indicadores funcionam plenamente como operadores de individualização num contexto enunciativo específico: "a própria enunciação é tratada como acontecimento do mundo, portanto certamente como objeto bizarro mas ainda como chegando do exterior; motivo pelo qual (...) todos os indicadores estão no mesmo plano." (RICOUER, 1991, 43). Os indicadores, como os dêiticos, dão conta da caracterização de uma determinada perspectiva no contexto da enunciação, não ultrapassando nunca este contexto.

Nenhum dos indicadores elencados por Ricoeur possui a autonomia do 'ato elocucionário'. De acordo com Elizabeth Bruss:

A noção de "ação de elocucionar" foi desenvolvida por filósofos da linguagem, particularmente por Austin, Strawton e Searle, para tratar dos fenômenos de afirmar, dar ordens, prometer e perguntar, que são tão importantes na constituição da linguagem como a gramática e as preposições.⁴⁸

Na análise textual, as três classes de operadores de individualização estão, de certa forma, subordinadas à força contextual desse ato, através do qual, autor, texto e leitor são colocados frente a uma "ação recíproca", um pacto ou contrato que, entre outras coisas, é indicada pela função genérica que o ato elocucionário explicita. Volto a Bruss:

Toda leitura (ou escritura) compromete-se a uma eleição: escolhemos seguir um estilo ou temática, para lutar com ou contra uma idéia. Também escolhemos, por passivo que pareça, o tomar parte em uma ação recíproca, e é aqui que as etiquetas genéricas encontram sua função. O gênero distingue não tanto o estilo ou a construção de um texto, mas, sobretudo, como devemos esperar "tomar" aquele estilo ou modo de construção: que força deve ter para nós. E esta força se deriva do tipo de ação que supõe-se haver no texto. Em torno de qualquer texto há implícitas condições contextuais; os participantes implicados em transmiti-lo e recebê-lo. A natureza destas condições implícitas e dos papéis dos participantes afeta a condição da informação contida no texto. A literatura, assim como a "linguagem corrente" (se essa falsa distinção pode ser sustentada, nesse momento) tem sua dimensão "elocucionária".⁴⁹

Estando os operadores de individualização, no âmbito textual, subordinados ao ato elocucionário que, por sua vez, indica a natureza da interação entre produtor e receptor de um texto através das "escolhas" indicadas por Bruss, só me resta concluir que o primado do indivíduo, no ato autobiográfico, também só pode ser definido sob a égide dessa elocução.

⁴⁸BRUSS, Elizabeth. "Actos literarios". In: LOUREIRO, Àngel (Coord.). *29/Suplementos Anthropos*. La Autobiografía y sus problemas teóricos. Barcelona: Anthropos, 1991. p. 64. (trad. do autor)

⁴⁹Idem, p.64.

Visto dessa maneira, o conceito de identidade, para fins desta análise, há que ser tomado sempre no sentido contextual, evitando a enganosa possibilidade da existência de um texto fechado em si mesmo, livre de qualquer interação social em sua composição ou particularidades expressivas e/ou estruturais.

2.3.2. O tempo inexistente

A dimensão temporal é um dos problemas de mais difícil caracterização na discussão do gênero autobiográfico. É também aquilo que, junto ao ato elocucionário, articula todos os outros elementos importantes pressupostos em sua estrutura.

O desdobramento da memória que o autor procede ao escrever sobre o passado a partir da perspectiva presente é sempre ilusório. Como vimos, não há como trazer para o presente o já vivido, a não ser pela suposição de que os acontecimentos do passado correspondem, de alguma forma, àquilo que o autor apreendeu de seu passado na memória. Por outro lado, não se pode negar a alguém a soberania sobre a história de sua subjetividade, de modo que as afirmações forjadas no presente, sobre o passado, tornam-se verdades na medida em que só a consciência do autor possui autonomia para julgá-las ou não como tais, mesmo porque, em geral, só a ele dizem respeito (somente nesse ponto, nessas condições de elaboração, digamos, pré-textual, de sua história, é que pode haver um verdadeiro primado do indivíduo).

Assim como em relação à memória, Santo Agostinho é, novamente, nosso ponto de partida. Nas *Confissões*, o problema do tempo é colocado de forma eloquente. O que impressiona, no caso, é a pertinência ainda vigente da reflexão:

Que é, pois, o tempo? Quem poderá explicá-lo clara e brevemente? Quem o poderá apreender, mesmo só com o pensamento, para depois nos traduzir por palavras, o seu conceito? (...) O que, por conseguinte, é o tempo? Se ninguém mo perguntar, eu sei; se o quiser explicar a quem me fizer a pergunta, já não sei. Porém, atrevo-me a declarar, sem receio de contestação que, se nada sobrevivesse, não haveria tempo futuro, e se agora nada houvesse, não existia o tempo presente. (...) De que modo existem aqueles dois tempos – o passado e o futuro –, se o passado já não existe e o futuro ainda não veio? Quanto ao presente, se fosse sempre presente, e não passasse para o pretérito, já não seria o tempo mas eternidade. Mas se o presente, para ser tempo, tem necessariamente de passar para o pretérito, como podemos afirmar que ele existe, se a

causa da sua existência é a mesma pela qual deixará de existir? Para que digamos que o tempo verdadeiramente existe, porque tende a não ser?⁵⁰

Alguém arriscaria uma resposta? Talvez a filosofia possa refutar o problema como mal colocado, o que não o invalida, em absoluto, para o senso comum e mesmo para os estudiosos do assunto.

O que expressa, em última instância, o monólogo interior inaugurado por Édouard Dujardin e sua radicalização em *Ulisses*, de James Joyce, uma obra de mais de 800 páginas em que a ação acontece em um só dia? O que é que Santo Agostinho, antes de qualquer um, intui em sua angustiada busca de entendimento, mas não ousa afirmar?

Que o tempo não existe. Teve de ser inventado pela necessidade, sobretudo econômica, de quantificação da experiência humana, como bem atesta Ernesto Sábato:

A característica da nova sociedade é a *quantidade*, o *número*. O mundo feudal era um mundo qualitativo: o tempo não se media, vivia-se em termos de eternidade e o tempo era o natural para os pastores, do despertar e do descanso, da fome e do comer, do amor e do crescimento dos filhos, o pulsar da eternidade; era um tempo qualitativo, o que corresponde a uma comunidade que não conhece o dinheiro. (...) Mas quando irrompe a mentalidade utilitária, tudo se quantifica. Em uma sociedade na qual o simples transcurso do tempo multiplica os ducados, em que o "tempo é ouro", é natural que se o meça minuciosamente. Desde o século XV os relógios mecânicos invadem a Europa e o tempo se converte em uma entidade abstrata e objetiva, numericamente divisível. Será preciso chegar-se até o atual romance para que o antigo tempo intuitivo seja recuperado pelo homem.⁵¹

O tempo é quantificado na "nova sociedade" da mesma forma que o espaço. Se é verdade que o tempo só existe mediante uma dimensão espacial cujas características se alteram, dando margem à percepção numérica de tais alterações, então o tempo existe, mas só de acordo com uma ordenação recente e parcial. Não é mais o tempo orgânico, ligado às manifestações da natureza, à fome e à sede, é um tempo medido através do dinheiro que se acumula ou se gasta ao cobrir distâncias maiores ou menores, é o tempo da competição e das transformações operadas pelo indivíduo a partir de sua situação no contexto da sociedade. É o tempo que o homem impõe ao homem, tão artificial quanto sua necessidade

⁵⁰AGOSTINHO, Santo. "O que é o tempo?". In: *Confissões*. Trad. de J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. Porto: Livraria Apostolado da Imprensa, 1981. pp. 303-304.

⁵¹SÁBATO, Ernesto. "A essência do Renascimento". In: *Homens e engrenagens*. Trad. de Janer Cristaldo. Campinas: Papirus, 1993. p. 30.

de viver não mais daquilo que produz, mas do que pode adquirir a partir do que lhe dão em troca de sua produção.

É com este tempo artificial que lida a história. E a autobiografia.

2.4. Pacto autobiográfico e estilo autobiocrítico

Do ponto-de-vista da teoria literária, a multiplicidade das formas autobiográficas evidencia uma trajetória descontínua, arbitrariamente classificável.

A particularização, o detalhamento dos mecanismos e práticas específicas de cada uma de suas formas seria, talvez, a única maneira de compreender a real natureza do ato autobiográfico. Tal é, com efeito, a tônica da grande maioria dos estudos sobre o assunto posteriores ao de Gusdorf.

Partindo dos conceitos de 'horizonte de espera' e de 'pacto' com o leitor, vinte e sete anos depois do texto inaugural de Gusdorf, o teórico francês Philippe Lejeune submete a escrita autobiográfica a uma ambiciosa investigação intitulada *O Pacto Autobiográfico* (1975). Até sua publicação, nenhum estudo sobre o assunto havia sido ao mesmo tempo tão abrangente e minucioso. Todavia, a infinidade de questões que levanta, a parcialidade de alguns comentários e a presença de quadros e esquemas pouco claros – que necessitam de explicação no decorrer do estudo – tornam o texto de Lejeune mais meritório pela inquietude do autor em relação ao tema do que pelo apuro reflexivo que dele se poderia esperar.

De início, parece que Lejeune pretendeu definir, de uma vez por todas, seu objeto, mas, à medida que avançou, deu-se conta dos obstáculos que se interpunham às noções categóricas que buscava, tratando de explicitar esses obstáculos nas duas seções finais de *O Pacto Autobiográfico*:

A autobiografia se define no aspecto global: é tanto um modo de leitura quanto um tipo de escritura, é um *efeito contratual* que varia historicamente. A totalidade do presente estudo repousa, em realidade, nos tipos de contrato que se estabelecem hoje em dia, daí procede sua relatividade e o absurdo que seria pretender que fosse válido de maneira universal. Daí também as dificuldades encontradas nesta tarefa de definição – quis explicitar em um sistema claro, coerente e exaustivo (que desse conta de todos os casos) os critérios de constituição de um corpus (o da autobiografia) que é constituído, na verdade, segundo critérios múltiplos, variáveis com o tempo e com os indivíduos, e,

geralmente, sem coerência entre eles. O triunfo de oferecer uma fórmula clara e total da autobiografia seria, na verdade, um fracasso. (...) Ao ler este ensaio, no qual tentei ser rigoroso ao extremo, tive a sensação de que esse rigor se tornou arbitrário, inadequado a um objeto que obedece talvez mais a lógica chinesa, tal como a descreve Borges, do que a lógica cartesiana.⁵²

Mesmo que *O Pacto Autobiográfico* se encerre com uma espécie de *mea culpa*, onde Lejeune confessa que a amplitude do tema era muito maior do que sua ambição teórica poderia supor, é certo que só a partir do estabelecimento detalhado de suas características essenciais, ali realizado, é que o gênero autobiográfico passa realmente a existir, com todas as implicações que isso acarreta. Implicações que Gusdorf deixa de lado e que se tornaram o núcleo da discussão teórica sobre o tema.

Uma das ressalvas mais justas que podem ser feitas a *O Pacto Autobiográfico* diz respeito justamente à definição excessivamente formal do gênero, apresentada logo no início do texto: "Relato retrospectivo em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, enfatizando sua vida individual e, em particular, a história de sua personalidade" (LEJEUNE, 1994, 50).

Repetida quase como um 'mantra' por estudantes, professores e pesquisadores que, ao que parece, ficaram tão satisfeitos com a existência de uma verdade definitiva – ignorando, propositadamente, a relativização dessa verdade, ao fim do texto –, esta definição acabou se tornando, à revelia de seu autor, um paradigma de análise. O próprio Lejeune, onze anos depois, a critica duramente:

Em minha opinião, a definição era um ponto de partida para realizar uma desconstrução analítica dos fatores que fazem parte da percepção do gênero. Isolada, porém, de seu contexto, citada como uma "autoridade", podia parecer sectária e dogmática, (...) fórmula falsamente mágica que bloqueava a reflexão em lugar de estimulá-la. Já não me sentia identificado com o que havia dito, porém, não poderia negar: estava claro que havia escrito aquilo – que de fato estava em consonância com outros aspectos normativos do meu texto (...). Meu ponto de partida convertia-se em ponto de chegada.⁵³

É, por sinal, uma característica metodológica e estilística da obra teórica de Lejeune o constante repensar de suas proposições. A cada nova investida analítica, tudo é reavaliado de acordo com uma perspectiva crítica diferente. Na medida em que vai aperfeiçoando a

⁵² LEJEUNE, Philippe. "El pacto autobiográfico". In: *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul - Endymion, 1994. p. 87. (Trad. do Autor)

⁵³ LEJEUNE, Philippe. "El pacto autobiográfico (bis)". In: *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul - Endymion, 1994. p. 125. (Trad. do Autor)

teoria, Lejeune desenvolve uma trajetória crítica duplamente comprometida com seu objeto: retomando suas idéias a partir de novas descobertas e das ressalvas que lhe são feitas por outros autores, vai imprimindo à escrita sua própria identidade autoral. Este é um ponto importante: ao mesmo tempo em que empreende diferentes formas de abordagem do gênero, Lejeune, sempre em busca do método ideal, vai se deixando dominar pelas práticas autobiográficas, construindo, sempre como leitor, ao mesmo tempo uma teoria e uma autobiografia: "escolhi trabalhar, como universitário, *sobre* a autobiografia, porque de forma paralela queria trabalhar *em* minha própria autobiografia" (LEJEUNE, 1994, 142).

Um arguto comentador de Lejeune, Jean-Michel Olivier, chamou este "estilo deliberadamente auto-reflexivo" de "autobiocrítica".

Em um trabalho intitulado muito adequadamente "Lire Lejeune" ("Ler a Lejeune") – o comentário mais elaborado que se fez até hoje do trabalho de Lejeune – [Jean-Michel] Olivier sustenta que, como leitor, Lejeune descobre no centro mesmo do desejo de ler um desejo de expressar a si mesmo, de maneira que o projeto inicial de ler *Leiris* [*Lire Leiris*, Phillippe Lejeune, 1975] se converte numa projeção do leitor no texto a cuja leitura está entregue. O termo que Olivier usa para o estilo deliberadamente auto-reflexivo da crítica de Lejeune é *l'autobiocritique* (a autobiocrítica).⁵⁴

O estilo autobiocrítico não é exclusividade de Lejeune, ele está, em maior ou menor medida, em toda análise capaz de discutir as próprias verdades e reagir, de alguma maneira, diante do objeto analisado. Por formais e distanciados que sejam seus métodos, o teórico tem de se deixar envolver por aquilo que analisa, no sentido de tornar-se cúmplice, ao mesmo tempo, do leitor de seu estudo e da obra que analisa, levando sempre em conta o "caráter hipotético de toda teoria".

Se o papel do teórico é o de realizar a intermediação entre a obra e o público – sendo que este último pode muito bem prescindir de tal interferência –, cabe então ao teórico dar como retorno aquilo que lhe foi proporcionado em sua formação intelectual: a capacidade de analisar em profundidade as formas expressivas e de construir uma teoria que possibilite um entendimento minucioso dessas formas. Daí a necessidade de retomadas constantes da teoria a partir da análise dos fatos com os quais lida tanto a obra quanto o leitor, como alerta Max Horkheimer:

⁵⁴ EAKIN, Paul John. "Introducción". In: LEJEUNE, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul - Endymion, 1994. pp. 38-39. (Trad. do Autor)

no que concerne aos fatos, a teoria permanece sempre hipotética. Deve-se estar disposto a mudá-la sempre que se apresentem inconvenientes na utilização do material. Teoria é o saber acumulado de tal forma que permita ser este utilizado na caracterização dos fatos tão minuciosamente quanto possível.⁵⁵

O analista é, primordialmente, um leitor: especializado, mas sempre leitor. A consciência dessa condição é importante em sua análise.

O método autobiocrítico explicita a relatividade de toda leitura através da exposição do sujeito. A partir dessa exposição, depreendem-se suas idiossincrasias interpretativas. Se o leitor dá sentido ao texto, este sentido ao mesmo tempo está inscrito numa rede de interpretações possíveis e, por isso mesmo, questionáveis e jamais absolutas. Para Joel Birman,

o leitor constitui o sentido na e pela leitura do texto, pois o sentido que forja como interpretação se inscreve numa polêmica com outras interpretações existentes e possíveis. Por este viés, evidentemente, se revelam a singularidade do intérprete e ao mesmo tempo a finitude que marca o sujeito na leitura.⁵⁶

A "singularidade do intérprete", sua presença enquanto sujeito na leitura e, conseqüentemente, na escrita analítica, é o que se percebe como estilo autobiocrítico.

A partir dessas colocações, deixo clara minha intenção de adotar o estilo autobiocrítico como método de análise da obra de Carlos Sussekind. Tão pouco foi escrito sobre os textos desse autor que vejo necessidade de explicitar a parcialidade de minha leitura: já que o terreno é semi-inexplorado, a chance de errar o caminho ou fazer um mapeamento pouco claro são grandes. Estou consciente de tais riscos e assumo a possibilidade de juízos arbitrários e a opção por uma teoria que talvez não contemple a totalidade do objeto.

Enfim, por isso resolvi escrever na primeira pessoa do singular, que remete a meu nome próprio, impresso na capa desta dissertação. Não estou, logicamente, propondo ao leitor um pacto autobiográfico – já que este texto se quer científico, quer dizer, passível de

⁵⁵ HORKHEIMER, Max. "Teoria tradicional e teoria crítica". In: *Textos Escolhidos/ Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas* (Os Pensadores). Trad. de Edgar Afonso Malagodi e Ronaldo Pereira Cunha. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p.117.

⁵⁶ BIRMAN, Joel. "O sujeito na leitura - Comentários psicanalíticos sobre a experiência da recepção". In: *Leitura, Saber e Cidadania*. Simpósio Nacional de Leitura. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional/PROLER/Centro Cultural Bco. do Brasil, 1994. p. 111.

uma prova de 'verificação' com relação aos dados apresentados – mas propondo, talvez apenas a mim mesmo, o pacto autobiocrítico.

2.5. O nome na capa

A primeira pessoa gramatical é uma das características do discurso autobiográfico mais amplamente discutida. O uso da primeira pessoa não é uma regra, mas um recurso comumente utilizado nesse tipo de discurso. Não posso deixar, portanto, de dizer alguma coisa a respeito, mesmo sabendo que provavelmente a questão ficará em aberto por não haver consenso teórico, seja lingüístico, filosófico, ontológico ou discursivo, sobre a referencialidade da pessoa gramatical.

Do ponto de vista lingüístico, os pronomes pessoais não remetem a nenhum tipo de conceito, já que apenas cumprem a função, dentro da enunciação, de remeter a um nome ou a uma entidade passível de ser nomeada.

Há, porém, uma categoria léxica capaz de especificar a identidade de um sujeito: o nome próprio. Através do nome próprio, "pessoa e discurso se articulam antes mesmo de articular-se em primeira pessoa" (LEJEUNE, 1994, 59).

Independentemente da pessoa gramatical que o narrador utilize, nada o obriga a fazer menção do próprio nome no decorrer da narrativa. O nome está, necessariamente, no lugar em que o universo textual se encontra com a realidade concreta: a capa, a página do título. Diz Lejeune que:

Nos textos impressos toda a enunciação está a cargo de uma pessoa que tem por costume colocar seu *nome* na capa do livro e na página de título, em cima ou embaixo do título da obra. Nesse nome se resume toda a existência do que chamamos de *autor*: único sinal no texto de uma realidade extratextual indubitável, que envia a uma pessoa real, a qual exige dessa maneira que se lhe atribua, em última instância, a responsabilidade pela enunciação de todo o texto escrito. Em muitos casos, a presença do autor no texto se reduz apenas a esse nome. O lugar onde esse nome vai assinado, porém, é de importância capital.⁵⁷

Decorre daí uma das primeiras e principais 'leis' do gênero: para que haja pacto autobiográfico, é necessário que o nome estampado na capa mantenha uma identidade

⁵⁷ LEJEUNE, Philippe. "El pacto autobiográfico". In: *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul - Endymion, 1994. p. 60. (Trad. do Autor)

comum com o narrador e o personagem principal da narrativa. Segundo Lejeune, "este é um critério muito simples que define ao mesmo tempo a autobiografia e todos os demais gêneros de literatura íntima (diário, auto-retrato, ensaio)" (LEJEUNE, 1994, 61). Trata-se de um argumento em que a "referencialidade" é tida como pedra fundamental na construção do discurso:

Por oposição a todas as formas de ficção, a biografia e a autobiografia são textos *referenciais*: da mesma maneira que o discurso científico ou histórico pretendem apresentar uma informação sobre uma "realidade" exterior ao texto, e submetem-se, portanto, a uma prova de *verificação*. Seu fim não é a mera verossimilhança mas a semelhança ao real; não "o efeito de realidade", mas a imagem do real. Todos os textos referenciais levam, portanto, ao que eu denominaria "*pacto referencial*", implícito ou explícito, onde se incluem uma definição de campo do real a que se aponta e um enunciado das modalidades e do grau de semelhança aos quais o texto aspira.⁵⁸

Seria acreditar demais na honestidade de um autor, por maior que seja a sinceridade de seu desejo de exposição autobiográfica, tomar um critério extratextual como indiscutível. Deve-se levar em conta, por exemplo, o uso de pseudônimo, a possibilidade de fraude ou truque editorial, o que nos leva a outra reflexão: para o leitor, só se torna importante identificar um autor a partir de pelo menos dois textos que levam seu nome na capa. Se alguém escreve e publica apenas um texto, e esse texto é autobiográfico, que interesse pode haver em descobrir se o autor que assina existe ou não?

Talvez não se seja um autor senão a partir de um segundo livro, quando o nome próprio inscrito na capa se converte em um "fator comum" de, ao menos, dois textos diferentes e dando, dessa maneira, a idéia de uma pessoa que não é redutível a nenhum desses textos em particular, e que, capaz de produzir outros, se sobrepõe a todos. (...) se a autobiografia é um primeiro livro, seu autor é um desconhecido, inclusive se conta sua vida no livro: falta-lhe, aos olhos do leitor, esse signo de realidade que é a produção anterior de *outros textos* (não autobiográficos), indispensável para o que chamaremos de "espaço autobiográfico".⁵⁹

As questões relativas à autoria vêm sendo colocadas por certos teóricos, em geral a partir dos pontos-de-vista de Michel Foucault e Roland Barthes. Em linhas gerais, o que tanto Foucault como Barthes afirmam é que o conceito de autor como sujeito, como 'pessoa real' responsável por um texto, é de recente invenção:

O *autor* é uma personagem moderna, produzida sem dúvida por nossa sociedade na medida em que, ao sair da Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio do indivíduo ou, como se

⁵⁸ LEJEUNE, Philippe. "El pacto autobiográfico". In: *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul - Endymion, 1994. p. 76. (Trad. do Autor)

⁵⁹ Idem, p. 61. (Trad. do Autor)

diz mais nobremente, da "pessoa humana". Então é lógico que, em matéria de literatura, seja o positivismo, resumo e ponto de chegada da ideologia capitalista, que tenha concedido a maior importância à "pessoa" do autor.⁶⁰

Graças, então, a uma manobra ideológica, o conceito de autoria se afirma a partir do status social e cultural que o texto proporciona a seu 'proprietário', de modo que não se refere propriamente a um processo intelectual, filosófico ou metafísico de subjetivação.

Desse modo, para Foucault, a noção de autoria se justifica como conceito literário da mesma forma que a suposta não-autoria do discurso científico. Michael Sprinker, que analisa o gênero autobiográfico (sem chamá-lo de gênero) a partir de Foucault, sintetiza da seguinte forma as idéias deste último sobre a instância autoral:

Foucault reflete e põe em questão principalmente a legitimação e proliferação do discurso científico, o qual, em sua forma mais pura não tem um sujeito de autoridade já que sua verdadeira meta é suprimir o sujeito do texto e substituí-lo com um discurso descritivo do que *é*, os resultados de um experimento, de uma hipótese (...). Porém, como Foucault apressa-se a assinalar, esta ausência de sujeito-autoridade no texto é também e da mesma forma característica de discursos não científicos como podem ser os da literatura, da filosofia, da psicologia e da história. Os romances, poemas, obras de teatro, textos filosóficos, ensaios de psicologia experimental ou livros históricos, todas as formas de discurso da vida intelectual moderna, circulam com bastante independência com respeito à personalidade e inclusive à autoridade do escritor em si (dois dos exemplos mais evidentes são o plágio e a reprodução fotográfica moderna). Para a maioria do público leitor o autor de uma obra tem só uma tênue forma de existência: é a assinatura que diz respeito à obra, um nome na página de título.⁶¹

Roland Barthes é, todavia, mais contundente em sua denúncia ao artificioso conceito de autor. Partindo da instância enunciativa lingüística, o teórico francês afirma que

o autor nunca é mais do que aquele que escreve, assim como 'eu' outra coisa não é senão aquele que diz 'eu': a linguagem conhece um 'sujeito', não uma 'pessoa', e esse sujeito, vazio fora da enunciação que o define, basta para 'sustentar' a linguagem, isto é, para exauri-la.⁶²

Ao 'engodo' do autor enquanto origem do discurso, Barthes contrapõe uma espécie de essencialização do texto – muito parecida com a idéia professada por Blanchot em *Le livre à venir* – em que imperam os sentidos múltiplos atribuídos, em última instância, ao

⁶⁰ BARTHES, Roland. "A morte do autor". In: *O rumor da língua*. Trad. de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 58.

⁶¹ SPRINKER, Michael. "Ficções del yo". In: LOUREIRO, Àngel (Coord.). *29/Suplementos Anthropos*. La Autobiografía y sus problemas teóricos. Barcelona: Anthropos, 1991. p. 119. (Trad. do Autor)

⁶² BARTHES, Roland. "A morte do autor". In: *O rumor da língua*. Trad. de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 60.

próprio conjunto da literatura e àquele que faz esse conjunto existir em toda sua plenitude, o leitor.

Assim se desvenda o ser total da escritura: um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor: o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino, mas esse destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é apenas esse *alguém* que mantém reunidos em um mesmo campo todos os traços de que é constituído o escrito.⁶³

Ao primado do autor contrapõe-se então o primado do leitor, esse sujeito "sem história, sem biografia, sem psicologia".

Permito-me dizer, pois, que o que Barthes, talvez sem intenção, afirmou em seus argumentos contra o autor foi o primado do crítico, do leitor especializado, o único suficientemente aparelhado, em condições de difundir sua leitura junto à sociedade. Pois bem, não seria, também ele, o crítico, em última análise, um autor?

2.6. O espaço autobiográfico

Quando Philippe Lejeune diz que "talvez não se seja um autor senão a partir de um segundo livro", está se referindo à posição do leitor e às inferências que podem ser feitas por ele a partir do espectro de leitura – que só existe realmente a partir da publicação de um segundo, terceiro, quarto livros – possibilitado pela comparação entre textos diversos unidos pelo fator comum da autoria. Este espectro se expande consideravelmente no momento em que o autor comenta a própria obra com o intuito, por vezes inconsciente, de direcionar-lhe a leitura. Cabe, é claro, ao leitor, aceitar ou negar essa tentativa de 'controle'.

O espaço autobiográfico diz respeito ao espectro de leitura, particularizando, porém, um fator: ao afirmar, por exemplo, que "o romance seria mais verdadeiro (mais profundo, mais autêntico) que a autobiografia" (LEJEUNE, 1994, 81), principalmente se a afirmação for com relação a sua própria obra, o autor intenta estabelecer com o leitor um tipo indireto

⁶³ BARTHES, Roland. "A morte do autor". In: *O rumor da língua*. Trad. de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 64.

de pacto autobiográfico: ao dizer que suas verdades devem ser buscadas não na autobiografia – que talvez jamais escreva – mas em seus escritos ficcionais, está indicada a presença de um "*fantasma* revelador do indivíduo" (LEJEUNE, 1994, 83) a assombrar a leitura de um texto que poderia apenas "remeter a uma verdade sobre a 'natureza humana'" (LEJEUNE, 1994, 83), como se querem as ficções mais ambiciosas. Dessa forma, a autobiografia torna-se não apenas um termo de comparação com outros tipos de escrita desenvolvidos pelo autor, mas o critério a partir do qual essa comparação é feita.

Por vezes, nem é preciso que o autor explicita seu juízo acerca da própria obra, o próprio leitor busca, instintivamente, na biografia ou na autobiografia, informações capazes de esclarecer o 'sentido', a 'verdade' da obra. Vale lembrar que durante muito tempo essa foi também uma prática de análise da teoria literária.

André Gide e François Mauriac são exemplos, escolhidos por Lejeune, de escritores que se manifestaram de forma aparentemente negativa diante de suas autobiografias. Pelas evidências discutidas acima, as declarações de Gide e Mauriac, nesse sentido

são truques, talvez involuntários, mas muito eficazes: escapa-se das acusações de vaidade e egocentrismo mostrando-se tão lúcido acerca dos limites e das insuficiências de sua autobiografia; e ninguém percebe que, com a mesma manobra, se estende o pacto autobiográfico, de forma *indireta*, ao conjunto de uma obra. Jogada dupla. (...) Jogada dupla ou, melhor, visão dupla, escritura dupla, efeito, se me for permitido o neologismo, de *estereografia*.⁶⁴

No caso de Carlos Sussekind, o pacto autobiográfico estabelecido com o leitor é, efetivamente, indireto. O espaço em que se articula esse pacto é o das entrevistas, em que o autor afirma o caráter autobiográfico de sua ficção e, ao mesmo tempo, as incertezas que ele próprio cultivava com relação à suposta verdade dos fatos que narra... ficcionalmente. Paradoxo evidente que só uma verificação documental seria capaz de resolver, sob pena de também destruir um dos aspectos mais interessantes da obra de Sussekind: o labiríntico jogo entre ficção e realidade.

Pretendo, pois, analisar o tipo de pacto que Sussekind propõe e os detalhes de estruturação de sua obra a partir desse pacto. O espaço autobiográfico em que se montou esse labirinto também será observado. Entrarei nele por uma das portas possíveis: a presença, na obra, de um tipo específico de escrita autobiográfica, o diário. Certamente não

⁶⁴ LEJEUNE, Philippe. "El pacto autobiográfico". In: *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul - Endymion, 1994. p. 83. (Trad. do Autor)

é a única, mas a que me parece mais interessante para entrar e sair de tal labirinto sem que haja desmoronamento.

3. O ESTATUTO DO DIÁRIO: FORMA E FICÇÃO

A idéia é procurar fazer o imediato sem que seja só um registro, mas uma narrativa de reconstituição. É complicado. Mas eles [os historiadores franceses] dizem o seguinte: que, fora isso, sempre o historiador sabe o que acontece depois, e que o protagonista não sabia.

(Fernando Novais, entrevista à Folha de São Paulo - 20 de novembro de 2005)

3.1. Antecedentes do diário íntimo

O diário é, sem dúvida, uma modalidade peculiar de literatura íntima, não totalmente definível pelos padrões atribuídos aos conceitos de gênero ou pacto. Então, o que me levou a falar essencialmente dessas duas coisas nos dois capítulos precedentes? Ainda que não abarquem totalmente a singularidade da forma diarística, são os conceitos de gênero e pacto os que podem me proporcionar mais instrumentos de análise. E já que não cabe a quem escreve uma dissertação formular uma teoria que dê conta de seu objeto, devo, por hora, me resignar e trabalhar com esses conceitos.

Utilizar a teoria dos gêneros foi, à princípio, uma maneira, talvez ingênua, de fazer justiça. Queria, sobretudo, atribuir importância a uma forma 'menor', ignorada pela teoria 'canônica' e menosprezada, em boa medida, pelos estudiosos do gênero autobiográfico⁶⁵.

Já o conceito de pacto, que me parece o ponto mais avançado a que chegou a discussão sobre os gêneros, surgiu como uma tábua de salvação, uma idéia capaz de substituir o mecanismo descritivo (e prescritivo) da teoria dos gêneros através da formulação de um processo sistemático, dinâmico, onde um elemento crucial – e até então, ignorado –, o leitor, é levado em conta.

Sendo o leitor tratado como elemento fundamental não só do processo de recepção mas do próprio trabalho de concepção da obra literária, está aberto o espaço para a

⁶⁵ Como se verá, adiante, principalmente na exclusão do diário da categorização de gênero feita por Lejeune em *O pacto autobiográfico*.

inclusão, no gênero, de formas textuais cuja categorização é mais fecunda se o analista estiver atento, simultaneamente, ao texto e ao contexto, à intencionalidade do autor e à interação deste com o leitor, mediada pela obra.

Não quero, porém, antecipar as conclusões a que devo chegar através de um processo detalhado.

Partindo da curiosa relação que o diarista mantém com seu destinatário, Jean Rousset elabora algumas relevantes observações a respeito:

Forma informal? Escrita confiada ao acaso da efeméride? Agenda secreta que não se destina à ninguém e se oferece, porém, aos leitores indiscretos? Desvio ou excrescência moderna da narração em primeira pessoa? Este recém chegado da gama literária intriga; nos interrogamos, depois de algum tempo, sobre a definição deste sub-gênero da autobiografia que se inscreve à margem da literatura, onde está à procura de seu lugar próprio.⁶⁶

Será mesmo que o diário é um "recém chegado da gama literária" ou "está à procura de seu lugar próprio" junto à literatura? Será o diário compatível com as exigências feitas, por mínimas que sejam, a um texto para que faça parte do gênero autobiográfico? Enfim, será útil categorizá-lo?

Posso dizer, desde já, que não se trata, absolutamente, de uma "forma informal", pelos motivos que procurarei colocar a seguir.

3.2. O estatuto do diário: lei de Blanchot

De acordo com Walter Benjamin, as técnicas de reprodução da obra de arte roubam-lhe o *hic et nunc*, o "aqui e agora" que confere a ela sua "aura", seu valor enquanto "única aparição de uma realidade longínqua, por mais próxima que esteja" (BENJAMIN, 1983, 9). No diário, o *hic et nunc*, do mais arrebatador ou do mais inexpressivo acontecimento cotidiano, está praticamente intacto.

Ainda que não possam ser considerados obras de arte, os fragmentos da vida diária são, em geral, tão fugazes quanto as encenações de um texto de Shakespeare: pode haver

⁶⁶ ROUSSET, Jean. "Le journal intime, texte sans destinataire?". In: *Poétique*, 56, 1983. p. 435. (Trad. de Luzi Lene)

várias, mas cada uma delas ocorre apenas uma vez. A grande maioria dos fatos corriqueiros fazem sua única aparição concreta no momento em que são registrados.

A possibilidade de existência de um *hic et nunc* da vida minúscula deve-se justamente àquilo que leva Phillipe Lejeune a excluir o diário de sua definição de gênero. Lejeune afirma que o diário não estabelece entre autor e leitor um pacto autobiográfico basicamente porque a posição assumida pelo narrador impede uma "perspectiva retrospectiva da narração" (LEJEUNE, 1994, 51). Em outras palavras: a dimensão temporal entre o vivido e o narrado não existe no diário, ou melhor, é tão pequena que impede a reflexão e a auto-análise.

A "perspectiva retrospectiva" no diário não é, efetivamente, a mesma de uma autobiografia ou de um livro de memórias. Está mais para a confissão, naquele sentido de "palavra a viva voz" com que a define María Zambrano.

Ora, se a reprodução do passado é sempre uma ficção, como tentei colocar no capítulo anterior, uma "perspectiva retrospectiva" ausente escapa à ficcionalização no momento em que não ambiciona essa reprodução.

Por outro lado, a escrita em um diário também não é feita *in loco*, durante os acontecimentos – "é necessário procurar muito para encontrar enunciados como: 'no momento em que escrevo...'"(ROUSSET, 1983, 435) – o que evidencia, também no diário, uma retomada de acontecimentos já vividos. A distância entre o vivido e o narrado é mínima, mas existe.

Chego, enfim, ao ponto: no estatuto do diário há apenas uma lei, soberana, diante da qual todas as demais exigências são facultativas. Trata-se daquela que Jean Rousset chamou de "lei de Blanchot":

O diário íntimo, que parece tão livre de formas, tão dócil aos movimentos da vida e tão capaz de todas as liberdades, posto que pensamentos, sonhos, ficções, comentários de si mesmo, acontecimentos importantes, insignificantes, tudo lhe convém, na ordem e na desordem que se queira, está submetido a uma cláusula aparentemente simples porém temível: deve respeitar o calendário. É o pacto que assina. O calendário é o seu demônio, seu inspirador, seu compositor, seu provocador e guardião. Escrever um diário íntimo é colocar-se momentaneamente sob a proteção dos dias correntes, é colocar a escritura sob essa proteção e proteger-se também da escritura submetendo-a a esta regularidade ditosa que nos comprometemos a não ameaçar.⁶⁷

⁶⁷ BLANCHOT, Maurice. "El diario íntimo y el relato". In.: *El libro por venir*. Madrid: Editorial Trotta, 2005. p. 219. (Trad. do Autor)

Temos, assim, na cronologia, a única regra definitiva a estabelecer um texto como diário. Regra realmente "temível" visto que, antes de categorizar, obriga o escritor, sob pena de descaracterizar a forma, a manter uma frequência de trabalho que nenhum outro modelo textual exige. Manuel Alberca aprofunda a idéia de Blanchot:

Um diário (seu nome ao menos o indica) deve ser escrito ao correr dos dias e dos sucessos vividos, sem outro plano que tentar apreender em suas páginas o passar do tempo e a marca que este vai deixando no escritor do diário. Por isso, nas anotações de um diário cabe tudo o que sucede durante as alegrias cotidianas do autor. O diário pode absorver os grandes e os pequenos acontecimentos sem nenhuma ordem ou forma pré-estabelecida, salvo a que os impõe a cronologia calendária. As entradas devem ter uma assiduidade ou uma frequência (não necessariamente diária) que permita perceber o conjunto do diário e o tempo registrado como um contínuo. Por isso, ainda que não seja imprescindível, não resulta anedótica a data que preside cada uma de suas entradas.⁶⁸

O diário talvez seja, com efeito, a forma literária que melhor corresponde à percepção humana do passar dos dias. Somos ou não somos aquilo que vemos e sentimos enquanto o distanciamento temporal nos destrói, lentamente, a capacidade de apreensão da existência em seu conjunto? O diário parece ser a única forma textual capaz de desenhar com alguma fidelidade os contornos dessa destruição. Nesse sentido, é sempre um texto cujo respeito ao calendário tem pelo menos "duas conseqüências formais", como aponta Rousset:

Uma salta aos olhos: a fragmentação; ela é a fatalidade do gênero, que deve interessar a este título a teoria literária atual. A outra é menos visível: ela interdita ao redator de se comportar em "autor", no senso de mestre e organizador da narração, uma vez que o diarista, submetido à ordem sucessiva dos dias, não pode construir (além da nota jornalística) essa narração, como o faz um romancista, livre de combinar as unidades, de prever a repartição e o movimento.⁶⁹

De fato, o diário interessa (poderia interessar mais) à teoria literária atual, principalmente pela ausência de um 'centro'⁷⁰ – no sentido conferido ao termo por Derrida – organizador da narrativa.

Aparentemente, esse centro existe, é o autor, mas só aparentemente. Primeiro porque o autor de um diário não tem como antever o conjunto da narrativa que produz, ele

⁶⁸ ALBERCA, Manuel. *La escritura invisible: testimonios sobre el Diálogo íntimo*. Oyarzun: Sendoa, 2000. p. 15. (Trad. do Autor)

⁶⁹ ROUSSET, Jean. "O diário íntimo, texto sem destinatário?". *Poétique*, 56, p. 435-443, 1983. (Trad. de Luzi Lene)

⁷⁰ "O ex-cêntrico, o *off*-centro: inevitavelmente identificado com o centro ao qual aspira, mas que lhe é negado. Esse é o paradoxo do pós-moderno (...)". HUTCHEON, Linda. "Descentralizando o pós-moderno: o ex-cêntrico". In.: *Poética do pós-modernismo*. Trad. de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991. p. 88.

não pode organizar metodicamente essa narrativa, a forma diarística lhe proporciona apenas as condições de "interpretar a vida ou o pensamento de um sujeito na perspectiva do dia e deste dia apenas"(ROUSSET,1983, 435). É como se, a cada dia, houvesse um gesto inaugural de escrita, um novo autor para cada uma das entradas do diário.

Descobri, há pouco, entre coisas guardadas, uma tira de Laerte recortada da Folha de São Paulo do dia 8 de maio de 2005, que, me parece, ilustra bem o que acabei de escrever: no primeiro quadrinho, um homem a escrever em seu diário: "Querido diário retroativo: num domingo, daqui a 30 anos, vou acordar com a clara sensação de que estou à beira da Grande Sacada". Em torno do homem, que usa óculos redondos, calça um tênis all-star e está sentado despojadamente na cama, vêem-se um violão e uma bolsa de couro com franjas. No segundo quadrinho, o diário, sob a legenda que dá continuidade àquilo que o personagem está escrevendo: "vou revirar papéis guardados, convicto de que, comparando as anotações de 30 anos atrás com a consciência que terei alcançado, uma faísca se produzirá e se abrirão os portais da exosfera". O terceiro e último quadrinho mostra o mesmo homem, calvo, curvado, sentado em outra cama, com uma caixa de papéis ao seu lado, lendo o envelhecido diário. Pensa ele: "Faísca... portais da exosfera... o que eu quis dizer com tudo isso?".

Escrever em um diário parece muitas vezes uma tentativa de tornar eternas as emoções, por minúsculas que sejam, que acompanham cada momento da vida. Nesse sentido, há pelo menos duas motivações possíveis, não necessariamente excludentes: o diarista acredita que suas impressões dos acontecimentos registrados trarão ao leitor futuro, que nem sempre é ele próprio, uma visão definitiva ou depara-se com o enigma do conjunto que resultará de suas anotações cotidianas; trabalha, também, para não desaparecer completamente aos próprios olhos.

3.3. Paradoxos e motivações do diário íntimo

Há vários paradoxos (ou dicotomias) em que repousam as tentativas de apreensão ou valoração crítica feitas sobre o diário íntimo. De acordo com Bárbara Jacobs,

É egoísta, em si, o autor de um diário íntimo ou reflete seu tempo; é uma escolha, em si, escrever um diário, ou é um fado; constitui uma acumulação de resíduos, em si, ou serve para alguma coisa. Motivo de vaidade, ou de vergonha? Dicotomias. É

verdadeira literatura, ou é um gênero menor? Vive aquele que escreve um diário, ou apenas escreve o diário? (...) Por outro lado, serve o diário íntimo para alguém conhecer a si mesmo? Anotei, em algum lugar, que o diário íntimo era o único gênero literário que não deveria apresentar problemas com relação à verdade, por que seu autor aparentemente a diz e não se ocupa em considerar se resulta crível ou não, se está bem expressa ou nem tanto. Não estou completamente segura, porém, do que digo. Quarenta e tantos anos escrevendo sem interrupção um diário meramente íntimo, me dá direito à insegurança; quer dizer, concordo, assim, que minha autoridade reside na insegurança?⁷¹

Curiosamente, sempre que me deparo com um texto diarístico, minha expectativa instintiva de leitura orbita em torno das 'verdades' que esse texto pode encerrar. Parece-me que, afinal, encontrarei, em uma narrativa, o mundo real, a representação fiel da vida de todos os dias. Barbara Jacobs exprime essa mesma sensação, mas com relação ao processo de escrita do diário. A grande dúvida é: que verdade é essa que me impele a abrir um diário à sua procura? Que sinceridade é essa que Barbara Jacobs pretende que salte de seus registros diários? O que há no diário é uma verdade parcial, de pequena duração, mas que retrata um momento histórico através de um ponto-de-vista específico. Uma verdade íntima, por vezes despretensiosa, mas sempre comprometida com o momento em que é formulada.

O adjetivo *íntimo* teria sido adotado (Por quem? Quando?) para diferenciar o diário "público" do propriamente íntimo, em que não se postula claramente um destinatário. É o que afirma o pesquisador espanhol Manuel Alberca, que associa espiritualmente o diário íntimo a seus antepassados textuais (o livro de contas, o 'livro de assento', usado no comércio), definindo-o como "uma maneira de registrar por escrito as 'entradas' e 'saídas' das contas da vida" (ALBERCA, 2000,15).

Para Roland Barthes, há quatro motivos para se manter um diário íntimo:

O primeiro é oferecer um texto colorido com uma individualidade de escritura, com um "estilo" (teríamos dito outrora), com um idioleto peculiar ao autor (teríamos dito há pouco); chamamos a esse motivo: poético. O segundo é espalhar em poeira, dia a dia, as marcas de uma época, confundidos todos os valores, da informação maior ao pormenor de costumes; (...) Chamemos a esse motivo: histórico. O terceiro é constituir o autor em objeto de desejo: de um escritor que me interessa, posso gostar de conhecer a intimidade, a distribuição cotidiana de seu tempo, dos seus gostos, dos seus humores, dos seus escrúpulos; (...) chamemos a esse motivo: utópico, tanto é verdade que nunca se dá cabo do imaginário. O quarto motivo é constituir o Diário em oficina de frases: não de "belas" frases, mas de frases certas; afinar continuamente a justeza da

⁷¹JACOBS, Bárbara. "El diário íntimo". In.: La Jornada, México, domingo, 17 de junho de 2001. (Trad. do Autor)

enunciação (e não do enunciado), segundo um arroubo e uma aplicação, uma fidelidade de desígnio que muito se assemelha à paixão (...) Chamemos a esse motivo: amoroso (talvez, até: idólatra; eu idolatro a Frase).⁷²

Dos quatro, o histórico e o utópico, de momento, me interessam mais.

O utópico, por sua curiosa mistura de egotismo e auto-crítica. A Barthes interessam as peculiaridades do cotidiano do autor do diário, quer dizer, as dele próprio: o que o move a escrever são as particularidades de sua própria "intimidade", seus próprios "gostos", "humores" e "escrúpulos". Deseja transformar-se em seu próprio objeto de desejo, olhar-se no espelho do texto e admirar, quem sabe, as idiossincrasias de seu próprio discurso disperso na corrente dos dias. Desejo de Barthes, espanto de Bárbara Jacobs. Por outro lado, esse é um motivo propriamente utópico com relação à "lei de Blanchot", que não permite ao diarista o distanciamento temporal necessário para a construção de um "imaginário" que não seja fragmentário e perceptível sobretudo, naquilo que o autor silencia acerca da própria intimidade.

O motivo histórico parece ampliar sensivelmente a perspectiva de alcance do texto diarístico: no nivelamento entre grandes e pequenos acontecimentos tem-se, em estado bruto, o retrato de uma época. Retrato a que o próprio autor não tem acesso. Ao diarista cabe apenas "espalhar, em poeira, dia a dia" os fragmentos desse retrato, fazendo o caminho inverso do historiador que coleta, compõe e, por fim, sintetiza com outros fragmentos uma versão, aparentemente, menos pessoal de um conjunto de experiências vivenciadas. O diário é, desse ponto de vista, uma compartimentação da História, somente legível a partir do conjunto acabado, depois de (para manter a metáfora de Barthes) varrida a poeira dispersa para um recipiente adequado. Só a mendicância obstinada de certos leitores consegue revolver e separar o que é ou não reciclável. O trabalho de coleta, no entanto, sempre pressupõe escolhas. Fato pelo qual esta forma literária, construída através de pedaços que nem sempre formam um mosaico facilmente compreensível, é destinada a leitores que tenham desenvolvido a habilidade e o gosto por montá-lo, como afirma, com outra metáfora, Gilberto Freyre:

É um tanto como o gosto pelo uísque e pela própria cerveja amarga em relação com o entusiasmo fácil – de adolescente, de moça, de deputado federal brasileiro – pelo

⁷² BARTHES, Roland. "Deliberação". In.: *O rumor da língua*. Trad. de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 447-448.

champanha doce e pelos vinhos de sobremesa. Mas é um gosto que, uma vez adquirido, nos enriquece a vida. Junta a experiência a cada uma variedade de experiências alheias; ao sabor de nossa época, o de outras épocas; ao conhecimento da intimidade do nosso povo, o da intimidade de outros povos. E a verdade é que esse conhecimento ou esse sabor do geral através do particular, nós o vamos recolher mais puro em diários onde se registra o miúdo de preferência ao grandioso; em memórias onde se anotam as repetições da vida doméstica ou pessoal, de preferência aos fatos extraordinários ou excepcionais.⁷³

À primeira vista, pode-se atribuir, a partir do argumento de Freyre, "o gosto pela leitura de tais documentos" ao refinamento erudito de um leitor capacitado a decifrar um tipo específico de escrita, como se essa 'sofisticação' fosse inacessível ao leitor comum. O "uísque" e a "cerveja amarga", porém, não são mais sofisticados do que a "champagne" e os "vinhos de sobremesa": são antes de outra natureza, tendo os últimos, certamente, preferência nos hábitos de consumo das elites.

3.4. O leitor de diários

O leitor de diários não é, necessariamente, aquele que apurou o gosto, mas qualquer um que seja capaz de assimilar o choque de encontrar a opacidade 'amarga' ou 'insípida' do cotidiano transformada em acontecimento textual. É preciso, apenas, saber reconhecer "o sabor do geral através do particular" para encontrar num diário conteúdo suficiente que motive sua leitura. Essa sabedoria não é privilégio de um determinado segmento social: é vetada apenas ao indivíduo incapaz de ser sensibilizado pelo modesto espetáculo cotidiano.

A maioria dos cidadãos instruídos tem os sentidos tão embotados pela satisfação cada vez mais rarefeita dos desejos de consumo cultural – é preciso, por exemplo, cada vez mais esforço para chocar a platéia de uma peça teatral a fim de que essa platéia não se sinta enganada por ter pago ingresso – que nem de longe teria condições ou paciência para acompanhar a rotina geralmente tão trivial descrita no diário íntimo de um homem comum.

Há, porém, um nem tão secundário atrativo na leitura de um diário, consequência direta da lei que o rege: o ritmo.

⁷³ FREYRE, Gilberto. "Diários e Memórias". In: *Pessoas, coisas & animais*. São Paulo: Círculo do Livro, 1979. p. 195.

Aquilo que Barthes chama de "a mais formal das operações" (BARTHES, 2004, 462) é, de fato, uma das grandes qualidades da forma diarística e é o que, justamente, parece interessar à narrativa ficcional: o ritmo que as entradas diárias, semanais ou mensais imprimem ao diário já impediu muitos romances de se tornarem pedantes ou enfadonhos. Voltarei a isso daqui há pouco.

3.5. A terapêutica do diário

É preciosista e ao mesmo tempo terapêutica a escrita em um diário. Trata-se de um "desafogo emocional" (ALBERCA, 2000, 32), uma maneira palatável de encarar o cotidiano, dando vazão ao que Béatrice Didier chamou de "excedente de 'eu' que não encontra expressão na sociedade" (DIDIER, 1976, 61). Revela, também – de acordo com o senso comum –, da mesma forma que a autobiografia, um sintoma patológico, confirmado por alguns especialistas, não em autobiografia, mas em patologias, como Roy Porter:

O autobiógrafo é um tolo que acredita que a sua auto-revelação não será vista como sintoma de psicopatologia. (...) Não é de espantar, portanto, que as autobiografias de doentes mentais se revelem um campo minado hermenêutico. Pois sua própria forma exige um solipsismo que poderia ser visto como inerentemente patológico. Contar a própria história: que outra coisa poderia melhor afirmar a própria veracidade, ou fornecer mais sintomas da persistência de delírios de auto-referência?⁷⁴

O tipo de preconceito com relação ao ato de escrever sobre si mesmo exposto na argumentação de Porter (que compromete o conteúdo de suas análises sobre os textos autobiográficos de Sylvia Plath, Artaud, Nietzsche, etc.), em alguns casos, tem lá sua razão de ser.

O fato é que, terem, o texto autobiográfico e o diário, uma função terapêutica, não quer dizer, necessariamente, que sua prática seja indício de desequilíbrio, além do que, há uma grande quantidade de textos autobiográficos e diarísticos que não se encaixam em parâmetros tão restritos.

⁷⁴ PORTER, Roy. "Eu e Identidade". In: *Uma história social da loucura*. Trad. de Angela Melim. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991. p. 41-42.

Talvez o que crie confusão e preconceito seja o uso do texto autobiográfico e do diário para fins de 'auto-ajuda', adotado principalmente nos Estados Unidos, como afirma Calligaris:

Nas últimas décadas proliferaram, particularmente nos Estados Unidos, tratados de auto-ajuda especificamente destinados a auxiliar o leitor a escrever seja sua autobiografia, seja seu diário íntimo. Na escolha ao acaso que fiz entre esses tratados, invariavelmente a escrita autobiográfica é apresentada como uma conduta propriamente autoterapêutica. (...) A intensa atividade de *workshops*, da qual todos os manuais dão testemunho, revela no mínimo uma conjuntura na qual o ato autobiográfico é praticado por ser suscetível de modificar a vida do sujeito. E isso tanto em uma perspectiva eventualmente espiritual quanto laica e propriamente clínica.⁷⁵

O uso do texto autobiográfico "em uma perspectiva eventualmente espiritual" não é nenhuma novidade, pelo contrário, Santo Agostinho 'inaugura' o gênero através dessa perspectiva (e sem que ela seja, no caso, nem um pouco eventual). Já sua utilização com fins, digamos, clínicos, é fenômeno razoavelmente novo.

O "ato" autobiográfico só pode ser "suscetível de modificar a vida do sujeito" enquanto via privilegiada de auto-conhecimento. Freud sugeria a certos pacientes que mantivessem um diário íntimo, não tanto como terapia, mas como subsídio para sua posterior análise. Situação artificial, em que o diário não pode mais ser considerado íntimo⁷⁶: há um leitor concretamente postulado e, sendo assim, o olhar desse diarista para si mesmo está absolutamente comprometido.

A interpretação literária do texto diarístico, em geral, não prescinde da utilização de elementos tomados de empréstimo ao campo da psicanálise. Nada mais natural, visto que a instância subjetiva que salta aos olhos nesse tipo de escrita está diretamente ligada a processos psíquicos subjacentes tanto à sua forma quanto ao seu conteúdo.

Psicanalizar o texto autobiográfico, analisá-lo a partir de conceitos do mundo 'psi' é, muitas vezes, tentador. Não vejo nada que impeça um teórico da literatura de fazê-lo, contanto que essa não seja sua única forma de abordagem.

3.6. Uma forma esquecida no Brasil

⁷⁵ CALLIGARIS, Contardo. "Verdades de autobiografias e diários íntimos". In.: *Estudos históricos*. n° 21. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1998. p. 53.

⁷⁶ Levando esse raciocínio às últimas conseqüências, posso dizer igualmente que um diário escrito para fins de publicação também já não pode ser considerado íntimo.

Apesar de a forma diarística existir há séculos, vem sendo objeto de análise sistemática, no Brasil, há pouco mais de dez anos. Não saberia dizer quem foi o primeiro a tratar do assunto. A menção mais antiga a que tive acesso foi "Diários e memórias", de 1940, artigo de Gilberto Freyre publicado no *Jornal do Comércio* de Recife. Depois de Freyre, só Contardo Calligaris, com "Verdades de autobiografias e diários íntimos", de 1998, até onde me foi possível averiguar, retoma o assunto. Só daí em diante começam a aparecer, de forma ainda esparsa, dissertações e artigos acadêmicos sobre o diário.

Posso muito bem estar equivocado e desinformado mas, se não estiver, é possível dizer que, durante quarenta anos, ninguém no Brasil se interessou pelo tema – apesar da nem tão modesta quantidade de diários publicados no país nos últimos quarenta, cinquenta anos.

Quais seriam as causas para uma tal indiferença?

A primeira que me ocorre é o fato de que o nivelamento dos grandes e pequenos acontecimentos, juntamente com a cotidianidade pedestre, que caracterizam o diário, tenha motivado o desprestígio desse tipo de escrita no Brasil. O que talvez se explique pela grandiloquência beletrista, de matriz romântica, não só da literatura como dos interesses acadêmicos brasileiros, com relação aos quais o diário sempre foi, ao que tudo indica, e até pouco tempo, incompatível.

Gilberto Freyre antecipa a prática, no Brasil, daquilo que, na França as ciências humanas chamaram de História das Mentalidades e, no resto do mundo, posteriormente, de Nova História Cultural. Segundo a historiadora Sandra Jatahy Pesavento, na nova história cultural,

Foram deixadas de lado concepções de viés marxista, que entendiam a cultura como integrante da superestrutura, como mero refluxo da infraestrutura, ou mesmo da cultura como manifestação superior do espírito humano e, portanto, como domínio das elites. Também foram deixadas para trás concepções que opunham a cultura erudita à cultura popular, esta ingenuamente concebida como reduto do autêntico. Longe vão também as assertivas herdeiras de uma concepção da belle époque, que entendia a literatura e, por extensão, a cultura, como o sorriso da sociedade, como produção para o deleite e a pura fruição do espírito.⁷⁷

Abandonando as "concepções que opunham a cultura erudita à cultura popular", a Nova História Cultural vale-se das mais diversas fontes de expressão da mentalidade de

⁷⁷ PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História e história cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004. p. 14-15.

uma época. Lidando com todo tipo de material referente à cultura, de receitas de bolo a documentos raros, Freyre constrói, já nos anos 30, ou seja, antes de qualquer outro pesquisador brasileiro, um tipo completamente novo de retrato histórico, muito mais rico e vivo do que aquele que os historiadores tradicionais vinham perpetrando didaticamente junto ao sistema acadêmico e escolar.

O trabalho de Freyre, porém, só viria a ser devidamente apreciado no país a partir do final dos anos 70, quando a Nova História Cultural enfim triunfa sobre o restrito paradigma documental oficial, produzindo, não só junto às ciências sociais, uma nova forma de lidar com as manifestações expressivas da cultura.

Os estudos literários não ficaram alheios à Nova História. Apesar de certa facção novidadeira da teoria literária ter se associado primeiro ao estruturalismo e depois à 'geléia geral' culturalista, a grande maioria dos críticos e pesquisadores da literatura brasileira percebem a abrangência desse novo paradigma das ciências sociais e a contribuição que representa no sentido de alargar os horizontes de apreciação da obra literária em seu contexto histórico.

Daí que, a partir do advento da Nova História, passa a fazer sentido debruçar-se com público interesse sobre gêneros textuais considerados, até então, 'menores', como a epistolografia e o diário.

Apesar da generosidade de certos pesquisadores ligados à área de história⁷⁸, creio que, ao contrário do que afirmam (em síntese, que a área dos estudos literários é pioneira na abordagem das 'escritas de si'), o interesse dos literatos é posterior ao dos historiadores.

Não importa, de momento, saber quem se interessou primeiro pelo diário. É assunto que certamente merece um estudo específico. Para fins deste trabalho, porém, importa manter no horizonte de análise essa abertura proveniente das ciências sociais e tecer agora algumas observações acerca da apropriação da forma diarística pelo romance contemporâneo e observar alguns casos existentes na literatura brasileira.

⁷⁸ "No campo da literatura (...) são bem mais freqüentes a publicação, anotada e comentada, de correspondência e diários, assim como de trabalhos que têm na escrita autobiográfica seu objeto de investigação." (GOMES, Angela de Castro (Org.). "Escrita de si, escrita da História: a título de prólogo". In.: *Escrita de Si, escrita da História*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004. p. 8.

3.7. O diário na ficção contemporânea

Ao apropriar-se de uma forma textual, a ficção dá novo sentido à sua utilização. Realiza o que, em lingüística, chama-se comumente de *performance*: o falante se apropria de um código institucionalizado, utilizando-o de forma particular e construindo com ele uma rede de significação muitas vezes inesperada, como explica Michel de Certeau:

Colocando-se na perspectiva da enunciação (...), privilegia-se o ato de falar: este *opera* no campo de um sistema lingüístico; coloca em jogo uma *apropriação*, ou uma reapropriação, da língua por locutores; instaura um *presente* relativo a um momento e a um lugar; e estabelece um *contrato com o outro* (o interlocutor) numa rede de lugares e de relações.⁷⁹

Enquanto forma narrativa, o diário pertence à expressão literária, sendo até certo ponto natural sua 'reapropriação' por parte da ficção. Basta dar crédito à idéia de *écriture* para que se perceba que não há formas textuais específicas para um determinado uso; elas são apenas veículos para as infinitas variações de 'contrato' com o interlocutor. Leitor, no caso.

Relativizando-se o conceito de *écriture*, porém, é possível detectar algumas características peculiares à reapropriação ficcional – romanesca, mais especificamente – do diário. O que se coloca em questão, em primeiro lugar, é o contrato, ou pacto, estabelecido com o leitor no diário ficcional. Não é mais o pacto autobiográfico, também não é rigorosamente um pacto ficcional, é antes um desafio, um jogo onde as cartas colocadas na mesa não podem ser utilizadas sem reservas.

Em outras palavras, ao fazer ficção com uma forma tão particular de literatura íntima, o autor provoca inferências no leitor – e aí está o pacto e o jogo –, produzindo um "espaço autobiográfico" dominado não pelas relações que esse leitor estabelece livremente com as informações extra-literárias que possui, mas pela construção de um universo em que essas informações estão subordinadas à ficção.

Creio que uma das maiores evidências de que o diário é uma forma narrativa das mais relevantes para o romance contemporâneo é sua importância na construção de uma

⁷⁹ CERTEAU, Michel de. "Introdução geral". In.: *A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer*. Trad. de Ephraim Ferreira Alves. Rio de Janeiro: Vozes, 1994. p. 40.

obra muito especial: *O mal de Montano* (2002), romance do catalão Enrique Vila-Matas. Por arbitrário que possa parecer a quem me lê, acho que não é apostar muito alto dizer que o romance de Vila-Matas está para o futuro da literatura como *Memórias do subterrâneo* (1864) esteve para a literatura do século XX, no sentido de intuir as aflições essenciais da representação literária na modernidade antes delas se tornarem plenamente visíveis.

O poeta Carlito Azevedo, na orelha que escreveu para a edição brasileira do romance de Vila-Matas, fala de "certa crítica" – que Carlito não identifica e que, infelizmente, não consegui descobrir quem seja –, que teria feito o seguinte comentário sobre o livro: "o autor nos propõe um jogo de xadrez e a partir de certo momento desembesta a comer nossas peças com as regras do jogo de damas". Trata-se de uma imagem preciosa, que não só define muito bem a relação de Vila-Matas como a da maioria dos grandes criadores da literatura atual com seus leitores.

Estando os 'andaimos' da construção literária cada vez mais expostos, de acordo com a obsessão da escrita ficcional 'com relação à sua própria validade e configuração' de que já falei *en passant* no capítulo anterior, a única forma possível de narrar é, efetivamente, jogar com o leitor, colocá-lo diante de armadilhas que o surpreendam, deixando-o sempre em dúvida com relação ao artificioso 'realismo' da ficção.

O convite à leitura é, no romance atual, uma maneira de atrair os mais precavidos – ou especializados – leitores ao 'buraco negro' de uma representação do mundo altamente problemática, onde as regras do jogo – quando as há – jamais são claras o bastante. Talvez seja essa a saída, algo niilista, que Theodor Adorno, em seu categórico pessimismo, não conseguiu entrever para a narração romanesca em seu *Posição do Narrador no Romance Contemporâneo*, de 1958. Certamente também não ocorreu a Adorno a importância que a "subliteratura biográfica", em suas próprias palavras "um produto de desagregação da própria forma do romance" (ADORNO, 1983, 270), assumiria para a (des)construção literária algumas décadas depois.

A explicitação do trabalho de 'desmontagem' dos elementos ficcionais no romance passa pela invenção autobiográfica e se dá, efetivamente, no uso das formas da literatura íntima como modelos narrativos. O que se quer com essa operação parece ser justamente criar, no leitor, desconfiança com relação a qualquer tipo de 'pacto' proposto.

Parece-me que é também uma forma de confirmar o que Walter Benjamin percebe como a 'baixa cotação da experiência':

Torna-se cada vez mais raro o encontro com pessoas que sabem narrar alguma coisa direito. É cada vez mais freqüente espalhar-se em volta o embaraço quando se anuncia o desejo de ouvir uma história. É como se uma faculdade, que nos parecia inalienável, a mais garantida entre as coisas seguras, nos fosse retirada. Ou seja: a de trocar experiências. Uma causa deste fenômeno é evidente: a experiência caiu na cotação.⁸⁰

Há muito que a arte romanesca deixou de possuir, junto ao leitor, alguma possibilidade de "trocar experiências", da mesma forma que, faz algum tempo, não se observam leitores interessados em buscar junto à narrativa algum tipo de identificação pessoal ou enriquecimento da própria experiência⁸¹.

Entre escritor e leitor se estabelece uma relação de animosidade, de confronto. É como se o romancista quisesse dizer a quem o lê: em meus textos você só encontrará perguntas, jamais respostas.

Há uma necessidade premente, na literatura atual – falo, lógico, da atitude idealista e quixotesca da literatura, digamos, não apenas comercial, desse pequeno grupo de escritores refratário ao utilitarismo que grassa no mercado editorial – de deixar claro que a barreira que separa quem escreve de quem lê é cada vez mais transponível e, até mesmo, ilusória.

O leitor tem de ser maltratado, sacudido, para que interaja, de alguma forma, com o texto, até para que perceba a alienação a que está submetido pela indústria do entretenimento.

A baixa cotação da experiência indica a decadência da tradição. Tradição enquanto veículo de transmissão de uma sabedoria transcendente, não imediata ou regurgitada pelos meios de comunicação; a sabedoria em estado 'bruto', em forma de parábola, que a narrativa se comprazia em divulgar, ainda nos primórdios do romance, sem induzir o leitor a extrair do que lia uma verdade definitiva: sabedoria que veiculava antes uma idéia, uma semente de reflexão.

Não há mais experiência a ser transmitida. Tal é a sensação que nos causa o romance atual. Em sua rebeldia, em seu descontentamento, em sua confusão, o romancista

⁸⁰ BENJAMIN, Walter. "O narrador". In.: *Textos Escolhidos/ Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas* (Os Pensadores). Trad. de Modesto Carone. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

⁸¹ Excluo, propositadamente, a busca dos leitores de auto-ajuda e adjacências por um 'socorro' um 'conselho' capaz de ser transportado diretamente do texto para a vida prática ou espiritual, atribuindo-lhes sentido.

se insurge contra a experiência, contra a tradição, parece querer criar um novo mundo a cada linha. Para esse anacrônico artesão da palavra, a literatura dos séculos anteriores já não diz respeito às suas vivências ou anseios expressivos. Vem daí o império do 'novo' (sempre ultrapassado, às vezes no próprio momento em que desponta). Nesse estado de inquietação, o escritor parece mesmo repetir o jovem Benjamin de 1913:

Sim, isso experimentaram eles, a falta de sentido da vida, sempre isso, jamais experimentaram outra coisa. A brutalidade. Por acaso eles nos encorajaram alguma vez a realizar algo grandioso, algo novo e futuro? Oh não, por isso não se pode mesmo experimentar. Tudo o que tem sentido, o verdadeiro, o bem, o belo está fundamentado em si mesmo – o que a experiência tem a ver com isso tudo? E aqui está o segredo: uma vez que o filisteu jamais levanta os olhos para as coisas grandiosas e plenas de sentido, a experiência transformou-se em seu evangelho. Ela converte-se para ele na mensagem da vulgaridade da vida. Ele jamais compreendeu que existe outra coisa além da experiência, que existem valores que não se prestam à experiência – valores a cujo serviço nos colocamos.⁸²

Distanciar-se da "experiência", com o intuito de livrar-se do fantasma sufocante da tradição. Este é, certamente, um dos traços da atividade romanesca contemporânea. Tal atitude, como disse, carrega em si uma forte carga de idealismo e mesmo de ingenuidade (sem as quais não há como surgir o 'novo').

Certos autores, todavia, percebem o desperdício e mesmo a impossibilidade de se fazer *tabula rasa* da tradição literária; sabem que, em literatura, 'tudo se transforma' e que a única maneira de se livrar de uma herança é gastando-a, tostão por tostão. Vila-Matas faz parte desse segundo grupo. Vê na literatura que o precedeu um rico material, pronto a ser transformado, ressignificado. É também – guardadas as devidas especificidades – o caso de Carlos Sussekind, como veremos.

O mal de Montano é construído a partir de três formas narrativas, todas derivações ou corruptelas do diário, do ensaio, da biografia e da autobiografia. Dividido em cinco partes, na primeira o que se lê são as anotações pessoais do narrador, um crítico literário que se diz "um doente de literatura" (VILA-MATAS, 2005, 19) que vai a Nantes tentar ajudar outro 'doente', seu filho, Miguel de Abriles Montano. Este filho escreveu um livro de relativo sucesso cujo tema eram escritores que pararam misteriosamente de escrever (tema, por sinal, do romance anterior de Vila-Matas, *Bartleby e companhia*, de 2002) e, desde então, "converteu-se num escritor totalmente bloqueado, paralisado, ágrafo trágico" (VILA-

⁸² BENJAMIN, Walter. "Experiência". In.: *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. Trad. de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002. p. 22.

MATAS, 2005, 13). Vendo que o 'mal' do filho só faz agravar o seu, o narrador, cada vez mais asfiziado pela literatura – tudo que vê lhe remete a algum texto literário – volta para Barcelona, onde mora, partindo em seguida para o Chile, onde resolve enfrentar o seu 'mal de Montano' não mais fugindo do literário, mas tornando-se, ele próprio, a essência da literatura, a fim de combater aqueles que declaram sua sentença de morte: "converter-me de carne e osso na literatura ela mesma (...) *encarnar-me*, pois, nela, e tentar preservá-la de seu possível desaparecimento revivendo-a, quem sabe, em minha própria pessoa" (VILA-MATAS, 2005, 62). Em viagem à ilha portuguesa de Faial, o narrador começa a traçar um 'mapa' do mal de Montano que aflige a literatura no século XXI.

Acompanha-se toda essa primeira parte através das anotações do narrador em seu diário, o qual ele, muitas vezes, desconfia que está se tornando um romance:

Vou me deitar, sinto-me cansado depois da viagem e também fatigado de tanto escrever neste diário que mantenho há anos e que hoje, já desde a primeira linha (...), notei que podia se converter, movido por um impulso misterioso, no ponto de partida de uma história que exigiria leitores, sem poder ficar oculta entre as páginas deste diário íntimo.⁸³

A segunda parte confirma as indicações do narrador da primeira: o leitor estava, sim, diante de um romance, chamado "O mal de Montano", escrito por Rosario Gironde, *persona* que agora assume a voz narrativa. O crítico, bem como seu filho, são personagens de Gironde. Essa segunda parte é também um diário, um diário-dicionário:

tive a idéia de dar uma guinada neste diário, e convertendo-o, por algum tempo, num breve dicionário que contará apenas verdades sobre minha fragmentada vida e mostrará meu lado mais humano e, por fim, me aproximará mais de meus leitores: um dicionário cujas entradas viriam dadas pelos nomes dos autores de diários pessoais que mais me interessaram ao longo de muitos anos de leitura de livros desse gênero literário tão íntimo; alguns nomes de autores que, ao reforçarem com suas vidas minha autobiografia, me ajudariam a compor um retrato mais amplo e, curiosamente, mais fiel de minha verdadeira personalidade, feita em parte com base nos diários íntimos dos demais; que estão aí para isso, para ajudar a converter alguém, que por si só seria um homem desarraigado de tudo, num personagem complexo e com certo amor tímido à vida.⁸⁴

O título do capítulo, "Dicionário do tímido amor à vida", já entrega a 'profissão de fé' a que o autor impõe à própria existência: expor a própria intimidade através de um diário-dicionário onde se espelha em outros textos. Eis o mecanismo de representação

⁸³ VILA-MATAS, Enrique. *O mal de Montano*. Trad. de Celso Mauro Paciornik. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 19.

⁸⁴ Idem, p. 106-107.

literária em toda sua plenitude, tentando engolir a si mesmo, como um cachorro que tenta morder o próprio rabo.

Uma das entradas do diário-dicionário é o verbete "Girondo, Rosario", onde o narrador analisa o próprio diário, sua história, que nada mais é do que a história de sua formação literária, de seu "tímido amor à vida" que subordina a própria existência ao mundo da leitura e da escrita:

Embora não seja um crítico de livros, por vezes agirei neste dicionário como se o fosse. Proponho-me a trabalhar discretamente no interior de diários alheios e fazê-los colaborar na reconstrução de minha precária autobiografia, que naturalmente será fragmentada ou não será, se apresentará tão fracionada como minha personalidade, que é plural e ambígua e mestiça e basicamente é uma combinação de experiências (minhas e de outros) e de leituras. (...) Saturado de tanto misturar invenção e autobiografia e assim criar textos ficcionais, gostaria agora que o leitor conhecesse muito melhor minha vida e personalidade, sem me esconder atrás de meus textos de criação. (...) Nesta tarde de abril, em Barcelona, tomo o firme propósito de não me esconder atrás de tantos textos de ficção e de dizer algo ao leitor sobre mim, oferecer-lhe algumas informações verdadeiras sobre minha vida. Ajoelho-me, pois, no altar da vida real e elevo ao ar uma tigela e então: – *Introibo ad altare Dei*. Enfim. Que me encomendo ao deus da Veracidade.⁸⁵

A declaração de Girondo reflete sobre a estrutura profunda do conjunto do romance. Qual seja: a reciprocidade entre escrita e composição ficcional, entre forma e função, enfim, entre vida e texto, inseparáveis na ácida ironia da oferenda de uma consciência hipertrofiada dos limites da ficção ao "deus da Veracidade".

A força dessa consciência extrema e, ao mesmo tempo, fantasiosa, cruel consigo mesma, chega à máxima voltagem no terceiro capítulo, "Teoria de Budapeste", onde Rosario escreve (fala) uma nova entrada do diário diante da platéia reunida para ouvi-lo no "Simpósio Internacional sobre Diário Pessoal como Forma Narrativa" onde é convidado a palestrar:

Jejuando em Buda procurei, de forma totalmente deliberada, aparecer hoje, diante de vocês, débil e aparentemente sem o controle de meus pensamentos, mas não totalmente sem controle, o suficiente apenas para conseguir que presenciem em tempo real e diretamente a construção em público do diário pessoal de um escritor que tem fome e que se compraz em ditar sua conferência à beira do abismo, jogar sua vida à vista de todos, ditar com certo risco umas palavras noturnas em torno do diário como forma narrativa, situando-se sempre na beira desse abismo, mas agarrando-se a ele em difícil equilíbrio. (...) Vocês, portanto, são personagens de meu diário romanceado e devem

⁸⁵ VILA-MATAS, Enrique. *O mal de Montano*. Trad. de Celso Mauro Paciornik. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 107-108.

permanecer atentos e bem despertos a tudo o que se passa e fazem, pois a qualquer momento pode repercutir em suas vidas.⁸⁶

O leitor de *O mal de Montano* vê-se diante de um novo choque: Rosario Gironde escreve como se falasse a uma platéia, composta tanto pela do evento em Budapeste quanto por quem o está lendo.

É diário íntimo e é literatura 'ao vivo' onde, novamente, são convocadas referências literárias (Alan Pauls, Imre Kertész, Ernst Jünger, Valéry Larbaud, Nabokov etc.), cinematográficas (*Detour*, de Edgar G. Ulmer) e personagens (cuja biografia é devidamente desmentida) das duas partes anteriores do livro.

Tudo para trazer ao leitor o desconforto de não saber onde está pisando. A "conferência-teatro" (VILA-MATAS, 2005, 223), como a chama Gironde, não se compraz na simultaneidade artificial do vivido e do narrado; ela expõe as vísceras do próprio romance – sua estrutura, seu método, sua lógica:

Que minha conferência fosse um microcosmo do que estou escrevendo em Barcelona e que, portanto, reunisse ensaio, memória pessoal, diário, livro de viagens e ficção narrativa. E que repetisse inclusive a estrutura de meu manuscrito barcelonês, passando da ficção à realidade, mas sem esquecer nunca que a literatura é invenção, e que, como dizia Nabokov, "ficção é ficção e qualificar de real um relato é um insulto à arte e à verdade, todo grande escritor é um grande enganador".⁸⁷

Um enganador que pretende se misturar, desaparecer em meio à própria escrita, extinguir-se diante do leitor. Melhor ainda: 'dispersar-se' em 'poeira' literária, ser aquele que desaparece personalizando uma tradição, deixando-se vampirizar por ela.

Tal como outros diaristas, não escrevo para saber quem sou, mas para saber em que estou me transformando, qual é a direção imprevisível – desaparecer seria ideal, mas talvez não – para a qual está me arrastando a catástrofe. Não é, pois, a revelação de alguma verdade o que meu diário anda procurando, mas sim a descrição crua, clínica, de uma mutação.⁸⁸

Na primeira parte, o narrador quer se tornar a essência da literatura, na segunda, coloca em prática o plano estapafúrdio construindo um diário-dicionário que é a antítese da subjetividade íntima: ali os 'verbetes', que levam o nome dos autores de diários íntimos são e não são imagens do narrador, são o 'amor declarado' pela literatura contrapondo-se e

⁸⁶ VILA-MATAS, Enrique. *O mal de Montano*. Trad. de Celso Mauro Paciornik. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 212-213.

⁸⁷ Idem, p. 226.

⁸⁸ Ibidem, p. 217-218.

sufocando o 'tímido amor à vida'. Na terceira parte, o narrador imola-se à vista do público de um simpósio ficcional e do leitor.

Todos os movimentos da narrativa estão, nessa terceira parte, expostos: Gironde é seu diário, é sua obra, é um homem que existe pela literatura e quer desaparecer nela:

Não é a revelação de uma verdade o que meu diário anda buscando, mas sim informação sobre minhas constantes mutações. Meu diário existe há anos, mas só há alguns meses começou a se converter em um romance, só depois que, em novembro do ano passado, viajei a Nantes e imaginei que visitava um filho inventado. Comecei a converter em romance meu diário, sendo o narrador que sou, mas fazendo-me passar por um crítico literário, fui depois construindo uma biografia impostada por meio da injeção de fragmentos das vidas ou das obras de meus diaristas favoritos e descobri quanta razão tinha Gabriel Ferrater quando, em 1956, escreveu em carta a Jaime Gil de Biedma: "Notaste o quão curiosamente impessoais somos os letra-feridos ou, melhor talvez, o quão pouco privada é nossa personalidade?".⁸⁹

A quarta parte, intitulada "Diário de um homem enganado" (referência direta ao diário do excêntrico Pierre Drieu de la Rochelle) é um diário íntimo formalmente convencional, com entradas datadas. Principia com um relato sobre a encruzilhada, a estrada perdida que é a "história mais recente da literatura":

Em princípios do século 21, como se meus passos tivessem o ritmo da história mais recente da literatura, achei-me solitário e sem rumo numa estrada perdida, ao entardecer, em marcha inexorável para a melancolia. Uma lenta, envolvente, cada vez mais profunda nostalgia por tudo aquilo que a literatura havia sido em outro tempo, confundia-se com a névoa à hora do crepúsculo. Eu me via como um homem muito enganado. Na vida. E na arte. Na arte me percebia rodeado por mentiras odiosas, falsificações, mascaradas, fraudes por todos os lados. E, ademais, me sentia muito só. E quando olhava o que tinha diante dos olhos, via sempre o mesmo: a literatura em princípios do século 21, agonizando.⁹⁰

Em certo ponto da quarta parte, o narrador abandona os dois únicos personagens do início do romance que ainda se mantinham – Rosa e Felipe Tongoy, respectivamente a mulher e o melhor amigo de Gironde, que chegam descarnados, quase sombras a esse estágio da narrativa – e a narração passa para a terceira pessoa. O narrador acompanha então os erráticos e oníricos passos de um Rosario Gironde transformado em personagem (em ficção propriamente dita) que conversa com Robert Musil, Emile Brönte, viaja a lugares onde já esteve, encontra com fantasmas e se compraz em apreciar o nada: "Você pensa: Privilegiar o que não acontece também é uma forma de fazer um diário" (VILA-

⁸⁹ VILA-MATAS, Enrique. *O mal de Montano*. Trad. de Celso Mauro Paciornik. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 245.

⁹⁰ Idem, p.251.

MATAS, 2005, 260). Este Girondo espectral também visita o quarto onde morreu Kafka, o bar que Fernando Pessoa freqüentava, em Lisboa, e acaba voltando a Barcelona, ponto em que a narração volta à primeira pessoa. Girondo reflete então, pacificado, sobre a natureza da relação ambígua entre a literatura e a vida:

Precisamente porque a literatura nos permite compreender a vida, nos fala do que pode ser mas também do que pode ter sido. Não há nada, às vezes, mais distante da realidade que a literatura, que nos está recordando a todo momento que a vida é assim e o mundo foi organizado *assado*, mas poderia ser de outra forma. Não há nada mais subversivo do que ela, que se ocupa de nos devolver à verdadeira vida ao expor o que a vida real e a História sufocam.⁹¹

Na quinta e última parte, "A salvação do espírito", Rosario Girondo encaminha-se a um encontro de escritores, no cume de monte Matz, na Basileia. Lá, estranho à língua e aos participantes do evento, irrita-se com a possibilidade (que logo se torna certeza) de estar em meio a um grupo de escritores corrompidos, mercadores da literatura, 'inimigos do literário', em suas próprias palavras:

Jantei com os cretinos, escritores funcionários de merda, mortos. Essa raça de escritores, imitadores do já feito e gente absolutamente desprovida de ambição literária, embora não de ambição econômica, são uma praga mais pernicioso inclusive que a praga dos diretores editoriais que trabalham com entusiasmo contra o literário.⁹²

Em certa altura da noite em que janta "com os cretinos", Girondo afasta-se do refúgio em meio às montanhas e parte para o que chama de 'zona de obscuridade', embrenha-se na neve e, repentinamente, encontra Robert Musil. Estão ambos diante de um abismo, cercados pelos 'inimigos do literário'. Girondo e Musil olham, então, para o horizonte e para o mar distante.

O romance termina com a declaração enigmática de Musil para Girondo: "'Praga é intocável', disse. 'É um círculo encantado, com Praga nunca puderam, com Praga nunca poderão'" (VILA-MATAS, 2005, 324). Girondo, Musil, um abismo, o mar distante e uma declaração que, salvo engano, rescende à esperança.

Nem tentarei interpretar o final de *O mal de Montano*. Tenho impressão de que qualquer leitura dessa minúscula parábola final seria contraproducente, diminuiria seu impacto. De momento, os elementos da súpula que apresentei deste romance notável me

⁹¹ VILA-MATAS, Enrique. *O mal de Montano*. Trad. de Celso Mauro Paciornik. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 309.

⁹² Idem, p.318.

parecem bastante eloqüentes, principalmente no que diz respeito ao tema que enunciei no início do capítulo.

Não me havia deparado, antes de ler *O mal de Montano*, com um diagnóstico tão revelador da encruzilhada em que se encontra a literatura contemporânea. A brasileira incluída.

O que buscamos, o que esperamos nós, leitores, do romance contemporâneo? Por mais ignóbil e abstrata que pareça, a pergunta tem de ser feita. Não há, óbvio, resposta simples. Dou a minha, que, na pior das hipóteses, é tão boa quanto qualquer outra: o que espero do romance contemporâneo é que me prenda a atenção e que me cause algum tipo de efeito emocional. Um dos poucos critérios, aliás, que consegui elaborar para a apreciação de uma obra de arte é: se me faz reagir, então é arte.

Em literatura, pode-se dizer que já não há mais como contar algo de absolutamente novo, há, sim, como contar de novas maneiras.

Quando enviei este capítulo, incompleto, para a apreciação de minha orientadora, escreveu-me ela, nos seguintes termos, sobre o que espera do romance contemporâneo: "espero do romance contemporâneo o arrebatamento, através do jogo narrativo. Não busco histórias a serem contadas (nisso acho que Benjamin tem um pouco de razão); busco maneiras de me contarem histórias". Entendo tratar-se de uma expectativa formal, de um jogo propriamente dito, com regras, peças, tabuleiro e andamento conhecidos, dispostos, porém, de maneira inesperada. Eis o arrebatamento possível. Daí que a "estrada perdida" de Vila-Matas se afigura tanto ao viajante que cruza por ela quanto àquele que nela vive (leitor e escritor), numa encruzilhada: não se sabe para onde levam seus caminhos.

Digamos que minha expectativa é bem mais modesta – ou ingênua, ou desesperada – que a de minha orientadora. Espero do romance contemporâneo um bom safanão, ao passo que ela espera um beliscão específico.

Pequena ou enciclopédica, nossa experiência de leitura – a minha, a da minha orientadora, a de quem me lê – exige, hoje, afinal de contas, uma fruição problematizada, que explicita a falência de um processo naturalista/e ou ortodoxamente realista de representação. Queremos que o romance nos mostre, com sensibilidade, violência e engenho, o quanto a realidade supera as possibilidades formais de apreensão e invenção.

Que o escritor perceba – e explicita – a precariedade do veículo que pilota na "estrada perdida". Estamos, enfim, autores e leitores, juntos, tentando descobrir o que fazer da literatura, o que fazer de nossa experiência e da tradição que assimilamos.

Para Rosario Gironde, a solução é desaparecer, é doar corpo e alma ao literário, é trazer à tona as referências que construíram sua personalidade, dizer ao mundo que há seres constituídos única e exclusivamente de textos, de palavras. O desaparecimento de Gironde é um libelo patético⁹³ contra a morte da literatura, uma visão martirizada de mundo que encontra numa forma específica, o diário, a ponte sobre o abismo.

Gironde – e, conseqüentemente, Vila-Matas – demonstra grande intimidade com a forma diarística, ela faz parte de sua herança cultural: é moeda corrente na literatura européia. Prova disso é a profundidade e o desprendimento com que comenta os diários de outros autores no "Dicionário do tímido amor à vida". É com esses autores e com essa forma que o narrador/autor convive, desde sempre, é através deles (e dela) que percebe a realidade.

3.8. Uma tradição mínima

Tentando fazer um paralelo com a literatura brasileira, pergunto-me: quem, dentre nossos autores, tanto os mais quanto os menos conhecidos, demonstra intimidade com uma tradição assistemática como a dos diários? Com exceção de Carlos Sussekind, pouquíssimos me vêm à mente e nenhum, no sentido de intimidade com a forma, tão expressivo.

Tradição assistemática, principalmente, porque não segue uma linha evolutiva e nem chega a naturalizar-se como uma prática, seja no âmbito cotidiano ou no da construção ficcional:

Ao longo dos 500 anos de Brasil, diários aparecem sob várias tipologias, sem exercer, necessariamente, uma ordem evolutiva. Assim, além dos diários de viagem, podemos observar a presença de diários como os de guerra, diários de naturalistas, diários

⁹³ No sentido que o Houaiss atribui à palavra: "Patético: 1 que ou o que tem capacidade de provocar comoção emocional, produzindo um sentimento de piedade, compassiva ou sobranceira, tristeza, terror ou tragédia. 2 que ou o que traduz comoção emocional, piedade, pesar, terror ou tragédia".

íntimos, diários criativos e diários políticos, dentre outros, que marcam não exatamente uma tradição, mas refletem a presença desse gênero narrativo também no Brasil.⁹⁴

O gênero existe, temos diários os diários de viagem de Pero Lopes de Souza (*Diário da Navegação da Armada que foi à terra do Brasil em 1530*), Amyr Klink (*Cem Dias Entre o Céu e o Mar* - 1985, *Paratii Entre Dois Pólos* - 1992), e diários íntimos, como os de Lima Barreto (*Diário íntimo* - 1993), Oswald de Andrade (*O Perfeito Cozinheiro das Almas deste Mundo* - 1992) e Helena Morley (*Minha Vida de Menina* - 1942). A prática, no entanto, não chega a configurar um modismo – porta de entrada ou de saída para a tradição artística, no Brasil – ou uma 'linha de força' em nossa literatura.

O próprio 'intimismo', aliás, nunca foi visto como uma tendência realmente representativa na literatura brasileira, apesar de as memórias, essas sim, ao menos na ficção, de acordo com a recente percepção de Luís Augusto Fischer, configurarem uma tradição.

Há algum tempo, o professor Fischer publicou, primeiramente num jornal de Novo Hamburgo, depois em sua coletânea de ensaios intitulada *Para fazer diferença* (1998), um *insight* intulado "O Ventre e a linhagem das memórias".

Fischer detecta, em seu texto, um fato simples mas, até onde sei, jamais enunciado formalmente por estudiosos da literatura brasileira: "os principais romances produzidos no país, desde sempre até hoje, simulam ser livros de memórias" (FISCHER, 1998, 128). Bom, a tese de que os escritores mais expressivos de nossa literatura: Machado, Graciliano, Guimarães Rosa etc. escreveram livros de memórias e, veja bem, de memórias inventadas, tem como consequência, e das mais simples, repensar os pressupostos da historiografia literária no país. Exagero? Talvez. Mas o fato de havermos escrito tantos livros em primeira pessoa, da perspectiva de quem olha para a própria história a fim de contá-la ao leitor, e que tenhamos para isso não contado essa história, mas feito dela ficção é, no mínimo, relevante para o entendimento de certos mecanismos de nosso fazer literário. No seguinte sentido: temos uma forma característica que configura uma linhagem subterrânea, a perpassar toda nossa história literária e que, além de nunca ter sido devidamente percebida e aprofundada,

⁹⁴OLIVEIRA, Rosa Meire de. *Diários públicos, mundos privados: Diário íntimo como gênero discursivo e suas transformações na contemporaneidade*. Dissertação de Mestrado apresentada em 2002 ao Curso de Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas, da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia. p. 96-97.

é bem capaz de desmentir vários pressupostos da periodização literária didaticamente utilizada no Brasil.

Uma literatura de memorialistas busca, antes de tudo, a respeitabilidade de um passado que a justifique, busca uma tradição que alicerce sua existência e busca, sobretudo, uma identidade. Até aí, tudo bem. A questão central é a de que nos damos o direito de criar essa identidade como se não houvesse problema algum em abdicar dos fatos em nome da invenção. A hipótese explicativa de Fischer a esse respeito é deveras interessante:

pareceu aos escritores que não havia nem um eu digno de falar e de ser ouvido, nem um tu disponível para a audição. Não estavam dadas as posições nem do narrador (do escritor, em sentido amplo), nem do leitor. O eu não havia porque não havia identidade: não sabíamos de onde, desde onde estávamos falando, se era da colônia, se era do país do futuro, se era do país liberal, se era do país dos escravos, se era do Brasil litorâneo, se do Brasil do sertão profundo, se era para contar uma dor de amor ou uma paixão de posse. Mais ainda: quem nos garantia que uma voz surgida aqui, do meio desse mosaico insano, teria o que dizer? Por outro lado, não havia um tu, evidente e prévio. O leitor, também ele foi preciso inventar. Foi necessário postular sua existência.⁹⁵

O "eu" e o "tu", principalmente este último, tiveram de ser inventados para que houvesse uma formação da literatura no Brasil. O leitor foi idealizado por escritores que idealizaram a si próprios através de seus personagens. O célebre triângulo autor-obra-público, postulado por Antonio Candido, sempre teve o público como problema: uma elite letrada e afrancesada, os próprios escritores, as madames bem casadas, aqueles que compravam jornal, os acadêmicos e universitários? Ainda hoje não se sabe exatamente. O mercado editorial nunca foi um bom termômetro para se descobrir. Quem lê essas memórias, afinal?

Se somos pródigos em memórias inventadas, paradoxalmente ou não, produzimos pouca literatura memorialística 'de verdade'. O hoje pouco cotado Eduardo Portella, autor de *Dimensões I e II*, coletâneas de ensaios sobre literatura, foi um dos poucos a tratar da "problemática do memorialismo" no Brasil.

No final do decênio de 1950, Portella faz a ponte entre a influência européia, predominantemente francesa, e a forma memorialística no país:

O século XIX brasileiro, que, como todo o século XIX ibero-americano, foi obedientemente francês, não seguiu a França no seu gosto e no seu apêgo pelas

⁹⁵ FISCHER, Luís Augusto. "O ventre e a linhagem das memórias". In: *Para fazer diferença*. Porto Alegre: Artes & Ofícios, 1998. p. 136.

"memórias". Ao contrário: excluindo o caso isolado de Joaquim Nabuco, que vem a ser, com *Minha Formação*, o patrono do memorialismo no Brasil, somente com Graciliano Ramos a literatura memorialista vem adquirir um considerável prestígio entre nós.⁹⁶

Não é sintomático que só Nabuco, que saiu em ataque à forma realista dos romances de Alencar em nome da fidelidade formal e temática à matriz francesa, tenha sido o primeiro a praticar o memorialismo no Brasil? Novo paradoxo: a forma memorial, que busca, à princípio, a autonomia identitária, surge por aqui como um "desejo patriótico de dotar o país de mais um melhoramento do espírito moderno" (SCHWARZ, 1977, 30), ou seja, atrelada à influência européia, saudando a metrópole.

Também não dá o que pensar o fato de que tal forma tenha sido retomada e, aí sim, configurado uma tendência, durante as décadas de 30 e 40?

Segundo Antonio Candido,

desde o decênio de 1930 tinha havido mudança de orientação, sobretudo na ficção regionalista, que pode ser tomada como termômetro, dadas a sua generalidade e persistência. (...) Não é falso dizer que, sob este aspecto, o romance adquiriu uma força desmistificadora que precede a tomada de consciência dos economistas e políticos.⁹⁷

A consciência do atraso econômico e cultural, ainda segundo Candido, "dá novo cunho ao tradicional empenho político de nossos intelectuais" (CANDIDO, 1970, 142). Toda América Latina estava empenhada, através da literatura, na representação e no combate ao subdesenvolvimento que, afinal, assumia.

A retomada do memorialismo seria, então, não mais uma tentativa de estar em dia com as tendências estrangeiras, mas uma necessidade de buscar, na rememoração, as verdades históricas que desvelariam os motivos do atraso, alguma explicação para nosso fracasso político e econômico.

Antes de Portella, em seu pequeno artigo publicado no Jornal do Comércio de Recife em 1940, Gilberto Freyre, como vimos, escrevera sobre diários e formas afins. Freyre e Portella estavam, todavia, referindo-se a memórias baseadas em fatos da vida do autor, verídicas, em princípio. Ninguém, até então, havia se dado conta da relação torta que

⁹⁶ PORTELLA, Eduardo. "Problemática do memorialismo". In: *Dimensões I*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958. p. 192.

⁹⁷ CANDIDO, Antonio. "Literatura e subdesenvolvimento". In: *A educação pela noite*. São Paulo: Ática, 2003. p. 142.

o romance brasileiro sempre manteve, via ficção, com o memorialismo. E menos ainda com uma forma específica de escrita memorialística: o diário.

Minha idéia principal, neste momento, é verificar, tentando aprofundar a tese de Fischer, a linhagem de diários ficcionais na literatura brasileira.

Não se trata de uma alta linhagem. Justamente o contrário. À exceção do *Memorial de Aires* (1902), de Machado de Assis, não há autores brasileiros 'canônicos' que tenham adotado a forma diárística para escrever ficção ou memórias literariamente relevantes.

Trata-se de uma forma exclusiva de alguns "grandes não-lidos" (MORETTI, 2000, 174) de nossa literatura?

Vamos lá: Pedro Nava, Helena Morley, Mário Peixoto, Lúcio Cardoso, Érico Veríssimo, Hilda Hilst, Carlos Heitor Cony, Carlos Sussekind, Rubem Fonseca... quem mais? Tão poucos? Talvez existam outros que, confesso, não chegaram ao meu conhecimento.

Com exceção dos dois primeiros, Nava e Helena Morley – pairam dúvidas acerca da veracidade e da autoria de *Minha vida de menina*⁹⁸ –, todos os outros escreveram diários ficcionais (o caso de Sussekind é especial neste sentido, como colocarei adiante).

Bom, mas e daí? Oito autores configuram uma linhagem?

Volto a dizer: diante da grandiloquência beletrista, de matriz romântica – social e intelectualmente compensatória – típica da literatura brasileira, a forma diárística sempre foi algo, digamos, alienígena.

Sintomática deste desprestígio do diário é, por exemplo, a advertência do *Memorial de Aires*: "Tratando-se agora de imprimir o *Memorial*, achou-se que a parte relativa a uns dois anos (1888-1889), se for decotada de algumas circunstâncias, anedotas, descrições e reflexões – pode dar uma narração seguida, que talvez interesse, **apesar da forma de diário que tem**" (ASSIS, 1962, 9).

Mesmo com a mudança de paradigma, nos anos 30, de que fala Antonio Candido, o diário continuaria sendo uma forma marginal, publicamente com poucos praticantes e interessados.

⁹⁸ Veja-se o ensaio de Roberto Schwarz sobre o livro de Helena Morley – pseudônimo de Alice Dayrell Caldeira Brant – em *Duas Meninas*, de 1997

Temos, em geral, autores que dominam a forma a ponto de imitá-la à perfeição. Isto é, quando a idéia é dar ao texto um caráter verossímil.

Vejam, rapidamente, algumas características dos diários ficcionais citados.

No *Memorial de Aires*, apesar de o "editor M. de A.", autor da advertência que precede a narrativa, menosprezar o diário, é com grande maestria que Machado utiliza a forma na caracterização do cotidiano monocórdico e passivo do Conselheiro. O diário parece, também, ter interessado a Machado em caráter experimental, como forma ficcional ainda não explorada no restante de sua obra: "a concepção do relato sob a forma de diário distingue o *Memorial* das obras precedentes, muito embora a diferença acentue o processo de investigação estética já fundamentado em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*" (SARAIVA, 1993, 146). Como resultado mais importante do "processo de investigação estética" empreendido por Machado no *Memorial*, temos a relação de temporalidade estabelecida pelo narrador tanto com o passado evocado quanto com o presente, estabelecido em anotações diárias:

A forma de diário do *Memorial* condiciona a explicitação da temporalidade do relato, ao mesmo tempo em que é por ela condicionada, cabendo às datas indicar as fronteiras do ato narrativo, às quais se interliga a história. Tais fronteiras se atêm à inserção de fatos e reflexões marcadas pela seqüencialidade cronológica, sendo a *narração de Aires intercalada*, pois toma corpo entre os momentos da ação.⁹⁹

Quer dizer, no diário de Aires, a narração é condicionada pelos registros intercalados, numa espécie de presente contínuo submetido à perspectiva do diplomata aposentado, quer dizer, do indivíduo que está "desviado de qualquer atividade produtiva" (SARAIVA, 1993, 150) e, além disso, resignado à sobrevida que se lhe afigura tanto a aposentadoria quanto a volta ao Rio de Janeiro: "Cuidei que não acabaria de me habituar novamente a esta outra vida de cá. Pois acabei. Certamente ainda me lembram coisas e pessoas de longe, diversões, paisagens, costumes, mas não morro de saudades por nada. Aqui estou, aqui vivo, aqui morrerei" (ASSIS, 1962, 10).

A peculiaridade do diário de Aires é o jogo temporal que afasta o passado e, ao mesmo tempo, lhe dá nova significação através da insignificância de um presente opaco, sem grandes acontecimentos.

⁹⁹ SARAIVA, Juracy Assmann. "*Memorial de Aires*: a máscara do verossímil". In: *O circuito das memórias em Machado de Assis*. São Paulo: Editora da USP; São Leopoldo: Editora Unisinos, 1993. p. 158.

Entre cartas, depoimentos e confissões, o diário que faz parte da caleidoscópica narrativa de Lúcio Cardoso em *Crônica da casa assassinada* (1979), é colocado no mesmo nível de 'veracidade' documental das outras formas utilizadas, possuindo também o mesmo tom reflexivo e funcionando como um recurso a mais de caracterização da protagonista. Tudo converge para a destruição das fronteiras entre sensação e descrição. No dizer de Alfredo Bosi,

Lúcio Cardoso se encaminhava, nessa fase madura de sua carreira de artista, para uma forma complexa de romance em que o introspectivo, o atmosférico e o sensorial não mais se justapusessem mas se combinassem no nível de uma escritura cerrada, capaz de converter o descritivo em onírico e adensar o psicologismo no existencial.¹⁰⁰

Num lance de vista apressado, pode-se dizer que o diário é uma forma típica do romance intimista praticado não só por Lúcio Cardoso como por Mário Peixoto em *O inútil de cada um* (1984). Num segundo momento, porém, nota-se que certos autores, cujas obras podem ser consideradas o ponto mais alto de elaboração atingido pela literatura intimista no Brasil – os romances de Clarice Lispector e Cornélio Penna, por exemplo – não fazem uso da forma diarística, optando por um tom filosófico, estruturalmente mais fluido e inclassificável no que diz respeito ao tempo e espaço narrativos.

O diário, como vimos, limita a perspectiva do narrador, moldando o texto a partir do "temível" pacto cronológico. Mesmo não se utilizando a datação, o diário funciona de acordo com a divisão de suas entradas, demarcadas através do silêncio do espaço em branco.

Há ainda outras formas de datação, como as do diário construído por Mário Peixoto em *O inútil de cada um*. Sem reproduzir por inteiro o ano (apenas os dois primeiros dígitos), Mário indetermina a dimensão temporal do diário não só através das reticências que acompanham o ano e o nome do lugar de onde se inscreve a narrativa como pelo tom de divagação que a acompanha. Apesar do subtítulo "trecho de diário", a impressão é a de que se está diante de um apanhado de notas soltas, desordenadas, cuja organização cabe, afinal, ao leitor. O jogo da representação formal é posto de lado em nome da liberdade criativa e de um lirismo peculiar. Um parentesco, de teor e inventividade, com *O inútil de cada um* pode ser apontado em *A Idade do Serrote* (1968), de Murilo Mendes, que não é

¹⁰⁰ BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994. p. 468-469.

um diário, mas uma autobiografia feita de instantâneos, onde "os tópicos são apresentados como unidades autônomas, ou semi-autônomas, à maneira de crônicas soltas" (CANDIDO, 2003, 57).

O único diário ficcional da obra de Carlos Heitor Cony é *Informação ao Crucificado*, de 1966. Nesse pequeno romance – novela? –, o seminarista João Falcão relata a crise vocacional que atravessa às vésperas de tornar-se padre. O diário abarca dois anos, 1944 e 1945, e traz tanto observações do narrador acerca do dia-a-dia no seminário quanto reflexões sobre a vida monástica, sobre a fé, sobre as relações de poder e amizade estabelecidas pelo narrador com os superiores e colegas. A linguagem é crua, despojada, trabalhada na medida das necessidades expressivas do relato, não há sobras ou lacunas, o que produz um efeito de sinceridade absoluta, de verossimilhança total.

Hilda Hilst, no período 'pornográfico' em que escreveu *A obscena senhora D.* (1982) *Contos d'escárnio/Textos grotescos* (1990), *Cartas de um sedutor* (1991), dentre outros, também produziu *O caderno rosa de Lory Lambi* (1990), o diário de uma menina de oito anos, prostituída pelos pais, que nele conta com riqueza de detalhes, num tom deliciosamente inocente, suas picantes aventuras sexuais. A forma se adapta perfeitamente tanto ao tom quanto à caracterização, via linguagem, do discurso de Lory Lambi.

Rubem Fonseca também adotou, recentemente, a forma diarística em *Diário de um fescenino* (2003). Nesse romance, Rufus, escritor, resolve registrar num diário o fim de uma relação amorosa e o início de outra. Nas duas primeiras 'entradas' o narrador discute a forma diarística e cita alguns autores que o teriam influenciado a escrever um diário. A narrativa cobre um ano da vida de Rufus, com um intervalo de noventa e sete dias em que está preso. É possível dividir o diário de Rufus em duas partes: na primeira, ele relata suas aventuras amorosas – o que justifica o título –, na segunda, e como consequência da primeira, o diário torna-se um relato policial, em que o autor narra o *imbroglio* em que se envolve ao manter relações sexuais clandestinas paralelamente com uma fã e sua mãe. Esta última termina por acusar o narrador de estupro, fato que chama a atenção da mídia, já que Rufus é um escritor relativamente famoso. O narrador também acaba sendo acusado do assassinato do pai de sua fã. Não conseguindo provar a própria inocência, é preso e, por fim, conclui que o diário que está escrevendo é mais interessante que o romance que vem tentando escrever. Tem-se notícia do romance, claro, através do diário.

Em seu início, o livro de Rubem Fonseca apresenta certa influência de Vila-Matas, autor que, inclusive, a certa altura, é citado pelo narrador-personagem. As aventuras amorosas e a trama policial, porém, o distanciam do escritor catalão, sendo características muito próprias da obra de Rubem Fonseca. Abundam as referências literárias, sendo uma recorrente: o mais famoso personagem de Phillip Roth, Zuckerman, é utilizado para dar nome a uma síndrome deveras interessante. A síndrome de Zuckerman é aquela que leva os leitores a inferirem, a partir da obra, sobre a biografia do escritor.

Diário de um fescenino é um romance com altos e baixos, por vezes um pouco enfadonho com relação à linguagem, algo empolada, contrastante com o tema e, principalmente, com a forma diarística. Penso que, se não fosse escrito em forma de diário, o romance perderia rapidamente o equilíbrio e o ritmo: efeito principal decorrente das entradas devidamente datadas.

Olhando os exemplos alinhados (e tão sumariamente descritos), salta aos olhos a irregularidade do tratamento e os níveis de apropriação da forma. Parece que a adoção dessa forma, para a maioria dos autores brasileiros que dela fizeram uso, constituí-se, antes de tudo, num simples exercício de escrita, sem as conseqüências postuladas por um Vila-Matas ou um Carlos Sussekind.

Resta, pois, agora, falar sobre três obras de Sussekind nas quais o diário – na verdade, um diário específico – tem grande expressão, não só em seu aspecto formal, mas na estrutura temática e no processo de representação ali configurado.

Matéria do próximo capítulo.

4. UM TRATADO DE FICÇÃO CINEMATOGRAFICA

4.1. Um livro "inclassificável"

Em 2001, um escritor lido e incensado por uma seleta audiência resolve sair do mutismo literário que já durava sete anos e publicar um texto escrito em co-autoria com o psicanalista que o tratou durante algum tempo. A motivação 'real' do livro, intitulado *O autor mente muito*, seria a de não desperdiçar "o caudal de fantasias desenfreadas que o paciente liberou sem retorno terapêutico" (SUSSEKIND, 2001, 299). No âmbito ficcional, Carlos Sussekind, o escritor, e Francisco Daudt da Veiga, o psicanalista, "acabaram escrevendo este livro por medo do Paulo Coelho" (SUSSEKIND, 2001,7).

Sim, é Paulo Coelho o pretexto inicial para a 'fabulação' em *O autor mente muito* (2001): os autores/narradores/personagens têm medo de que o mago/escritor roube as histórias que um interno do sanatório Qorpo Santo, Teodoro Farpa, conta todas as tardes a uma seleta audiência de colegas de internação, dentre os quais se infiltra o estagiário de psiquiatria Francisco Daudt. Carlos Sussekind e Francisco Daudt decidem que eles é que devem se apropriar das histórias de Teodoro Farpa e transformá-las em livro. Como Teodoro, a certa altura da trama, demonstra interesse pela obra de Paulo Coelho e pede uma entrevista com o mago, os dois autores decidem apressar o processo de escrita, em vista do perigo iminente:

– Pois é, Carlos. Se Teodoro não vai escrever, se vai contar suas histórias para o Coelho, se um escritor usa como fonte as histórias que ouve, quem você pensa que vai acabar escrevendo as histórias de Carlinhos Manivela [personagem principal das histórias de Teodoro Farpa]? Quedaram-se os dois mudos e preocupados com essa última observação. O leitor, que é inteligente, já deduziu que foi esse o tiro de partida para a maratona que resultou neste livro. Isso. Como foi dito na primeira frase do primeiro capítulo: "Carlos Sussekind e Francisco Daudt acabaram escrevendo este livro por medo do Paulo Coelho", mais precisamente, por medo que Paulo Coelho roubasse, antes deles, as histórias de Carlinhos Manivela.¹⁰¹

¹⁰¹ SUSSEKIND, Carlos e VEIGA, Francisco Daudt da. "A cura do Coelho". In.: *O autor mente muito*. Rio de Janeiro: Dantes, 2001. p.188.

Tudo é, e não é, referencial em *O autor mente muito*. Trata-se de uma brincadeira com noções arraigadas no espaço literário e, principalmente, no espaço autobiográfico construído por Sussekind e Francisco Daudt ao longo de suas carreiras. Sobra ainda uma boa dose de ironia para atacar certos dogmas da terapêutica médica e psiquiátrica: "os médicos em geral odeiam que o leigo queira lhes ensinar, e muita gente já morreu simplesmente porque teve a ousadia de sugerir seu diagnóstico (correto) ao doutor que, só por birra, resolveu se aferrar a outro completamente diverso" (SUSSEKIND, 2001, 10).

Carlos Sussekind e Francisco Daudt da Veiga assumem seus próprios nomes e jogam, durante toda a narrativa, com suas atividades 'reais' (escritor e psicanalista) no texto que assinam.

Na ficção, tudo começa quando o estagiário Francisco Daudt visita o escritor para saber se é ele o personagem principal das histórias contadas por Teodoro Farpa. As histórias de Teodoro versam sobre as aventuras de Carlinhos Manivela, ex-interno que teria convencido os médicos de sua sanidade, recebendo alta depois de alguns meses de internação. Teodoro, que conhecera Carlinhos, quer demonstrar, através de suas narrativas, que o ex-colega é incapaz de lidar com a vida fora do sanatório: "À ciência ele enganou, mas não engana o mundo lá fora" (SUSSEKIND, 2001, 9). Francisco, intrigado com as semelhanças entre as histórias de Teodoro e os episódios narrados por Carlos Sussekind em *Armadilha para Lamartine*, visita, pois, o escritor, para descobrir se ele, Sussekind, é o próprio Carlinhos Manivela:

Em 1992, quando os dois se conheceram, boas intenções lhes passavam pela cabeça, um a cada lado da porta ainda fechada do apartamento de Carlos: Francisco, mero estagiário no sanatório, mas já imbuído de um espírito detetivesco que julgava apropriado às suas aspirações de psicanalista, atrevera-se a pedir uma entrevista com o escritor Carlos Sussekind para conferir se ele seria mesmo o autor das aventuras contadas por Teodoro Farpa. Afinal, elas eram muito parecidas com as que Sussekind narrava em seu romance *Armadilha para Lamartine*, relançado naquele ano. Além do mais o personagem das aventuras de Teodoro se chamava Carlinhos, um antigo colega seu de sanatório por breve período, de quem, por meios misteriosos, Teodoro sabia da vida extramuros. (...) O escritor, junto com a curiosidade sobre o que Francisco lhe adiantara pelo telefone, também tinha a boa intenção de ajudar, quem sabe, um "colega", já que Carlos fizera sua fama literária como um desses malucos de carteirinha que, após um único surto e sua conseqüente internação, passam anos

recordando o assunto, como se tivessem feito parte da campanha da Itália na Segunda Guerra Mundial.¹⁰²

Dá para se ter uma boa idéia, já nessas primeiras páginas, daquilo que se lerá adiante. O mundo extratextual serve, o tempo todo, de contraponto à ficção, bem como a obra e a vida de Carlos Sussekind, conhecidas através de ensaios, artigos, resenhas e entrevistas como, por exemplo, a que concedeu a Ana Cristina César ("Para conseguir suportar essa tonteira" - 1976) e Arnaldo Jabor ("Pai e filho dão chave para labirinto brasileiro"- 1991), e a vida e a obra (quase inexistente, no universo da literatura brasileira) de Francisco Daudt da Veiga¹⁰³.

Assim como na propositada confusão referencial, as regras do pacto autobiográfico/ficcional proposto ao leitor em *O autor mente muito* são claras e, ao mesmo tempo, difusas. A partir do título: se o autor mente muito, ao se declarar mentiroso, pode muito bem estar dizendo a verdade. O que se confirma (ou não) no anexo intitulado "A verdadeira história deste livro":

Carlos Sussekind, ficcionista, esteve sob os cuidados do psicanalista Francisco Daudt da Veiga. Depois de tratar-se durante meses e mais meses, anos e mais anos, foi dado como incapaz de distinguir entre *ficção* e *realidade*. Diante de tal imprevisto, e para que não se desperdiçasse o caudal de fantasias desenfreadas que o paciente liberou sem retorno terapêutico no consultório do dr. Daudt, resolveu a dupla associar-se numa aventura literária – desistindo da cura em favor da diversão – cujo desfecho é este romance escrito em co-autoria, *O autor mente muito*, um livro de 299 páginas, com capa, peso e tudo (uma *realidade*, portanto), o que sem dúvida há de inviabilizar definitivamente, para Carlos Sussekind, aquela distinção que ele nunca aprendeu a fazer. CS & FD¹⁰⁴

Em nenhum ponto de *O autor mente muito*, seja na capa, na ficha catalográfica ou durante a narrativa, afirma-se que a obra é um romance, autobiografia ou algo do tipo. A referência genérica se reduz ao termo "livro". Também não se encontra, no livro, a clássica advertência 'os fatos e personagens desta obra pertencem ao mundo da ficção, qualquer

¹⁰² SUSSEKIND, Carlos e VEIGA, Francisco Daudt da. *O autor mente muito*. Rio de Janeiro: Dantes, 2001. p. 7-8.

¹⁰³ Francisco Daudt da Veiga, antes de *O autor mente muito*, era conhecido, no campo da literatura brasileira apenas pela orelha que assina na edição de 1991 de *Armadilha para Lamartine*. É autor de outros livros, não-ficcionais: *A criação segundo Freud: o que queremos para nossos filhos* (1992); *O aprendiz do desejo* (1997); *O aprendiz de liberdade* (1999).

¹⁰⁴ SUSSEKIND, Carlos e VEIGA, Francisco Daudt da. "A verdadeira história deste livro". In: *O autor mente muito*. Rio de Janeiro: Dantes, 2001. p. 299.

semelhança com a realidade será mera coincidência'. O jogo proposto por Sussekind e Francisco Daudt, aliás, perderia todo o sentido caso apresentasse esse tipo de "paratexto".

De acordo com Lejeune:

O "contrato de leitura" de um livro, suas instruções de uso, não dependem unicamente das indicações que se dão no próprio livro, mas também de um conjunto de informações que se difundem de forma paralela ao livro: entrevistas com o autor e publicidade. O conjunto forma o que G. Genette chama de "paratexto" do livro. Quem é o autor do "paratexto"? O leitor não se coloca essa questão, reage, porém, como se se tratasse simplesmente do próprio autor do texto.¹⁰⁵

O "paratexto" de *O autor mente muito* é, até o momento, composto de algumas resenhas, artigos e entrevistas com os autores. Nesse paratexto, reforça-se, em geral, a idéia de que o jogo entre ficção e realidade é 'inclassificável': "é pura brincadeira que desafia qualquer classificação: romance? Novela? Memórias? Um amigo dos dois o definiu bem como uma 'Rosa púrpura do Cairo' que acaba com limites entre páginas e leitores" (PIRES, 2001).

Parece-me adequado usar um termo retirado do ensaio "Autobiografia, romance e nome próprio", de Lejeune, para definir o livro de Carlos Sussekind e Francisco Daudt e tentar enxergar, de alguma forma, o que se esconde por trás da 'cortina de fumaça' anti-conceitual espalhada em torno dele. O termo "facção" incorpora as idéias de "fato" e "ficção" e se refere, no contexto do artigo de Lejeune, ao romance *Fils* (1977) de Serge Doubrovsky:

Ele [Doubrovsky] vai fazer outra coisa, que é melhor [do que romance ou autobiografia]. Seu plano se poderia expressar com a palavra *facção*: 'ficção de acontecimentos e de fatos estritamente reais'. O leitor retém fundamentalmente a idéia de que o livro trata de fatos reais, e o uso dos nomes próprios reais (ao menos o do autor) lhe confirma esta idéia.¹⁰⁶

Há que se levar em conta o fato de que pelo menos oitenta por cento da ficcionalização em *O autor mente muito* é construída a partir de "acontecimentos e de fatos estritamente 'reais'¹⁰⁷", a começar pelos nomes dos autores, que também nomeiam os personagens-narradores principais. De acordo com Francisco Daudt,

¹⁰⁵ LEJEUNE, Philippe. "Autobiografía, novela y nombre propio". In.: *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul - Endymion, 1994. p. 153-154. (tradução do autor)

¹⁰⁶ Idem, p. 179.

¹⁰⁷ Devo deixar claro que o uso das palavras *real* e *verdade* causam-me certo desconforto, principalmente quando aplicadas em relação ao gênero autobiográfico e, mais especificamente, aos romances de Sussekind.

O fato de a gente ter podido construir com nossos nomes os personagens pôde nos fazer realizar várias fantasias. O Carlos, por exemplo, é multimilionário, vendedor de best sellers... (risos) A principal mentira deste livro é o título: o autor mente muito pouco, as coisas mais inacreditáveis são verdadeiras. Foi uma delícia fazer essa brincadeira.¹⁰⁸

Estariam Sussekind e Francisco Daudt criando, a partir de sua faccionalização, um novo tipo de pacto com o leitor? Um pacto em que ao leitor se propõe a leitura de fatos 'reais' como ficção e da ficção como 'verdade'? Se sim, como separar uma coisa da outra? E com que objetivo? Como diz José Castello em uma resenha sobre *O mal de Montano*, "os limites da literatura estalam" (CASTELLO, 2005, 6) também nas mãos de Carlos Sussekind e Francisco Daudt.

O que se pode dizer com certeza é que em *O autor mente muito* o pacto estabelecido não é o mesmo proposto em *Armadilha para Lamartine* ou *Que pensam vocês que ele fez*. Nesses dois livros temos, apesar de todos os indícios autobiográficos, a instância ficcional confirmada pela não-coincidência entre o nome do autor e o dos personagens e pela categoria 'romance' impressa no subtítulo de *Que pensam vocês que ele fez* e na ficha catalográfica de *Armadilha para Lamartine*. Lamartine e Espártaco não são Carlos Sussekind e Carlos Sussekind de Mendonça, por tentador e justificável que seja o desejo de se fazer analogias entre eles¹⁰⁹.

Por isso, muitas vezes, coloco-as entre aspas ou acompanhadas de um ponto de interrogação entre parênteses, sinais que servem para indicar máxima desconfiança acerca dessas palavras e da idéia geral que elas sugerem, qual seja: verdade comprovável, fato indiscutível, aquilo "que não é falso, ilusório ou artificial", de acordo com o dicionário Houaiss.

¹⁰⁸ PIRES, Paulo Roberto. "Eles mentem demais" - entrevista concedida por Francisco Daudt da Veiga e Carlos Sussekind e publicada no site *No*, em 06/12/2001. Disponível em: www.no.com.br/revista/noticia/49433/1009399137000 (acessado em 23/11/2005).

¹⁰⁹ Sérgio da Silva Barcellos, em sua dissertação sobre as estratégias narrativas utilizadas em *Armadilha para Lamartine* e *Que pensam vocês que ele fez*, propõe o termo "entidade autoral" para designar a relação que se estabelece entre autor(es), narrador(es) e protagonista(s) em *Armadilha para Lamartine*: "a figura do autor empírico aderiu tão fortemente aos personagens que o papel do autor se enfraqueceu, gerando essa tal 'entidade autoral', que – se possuísse voz – seria a instância capaz de explicar as intencionalidades da estrutura narrativa. Ao mesmo tempo em que se percebe ou se necessita imaginar a existência dessa 'entidade autoral', nota-se também que a figura mais cristalizada do autor se dissipou e praticamente desapareceu na obra de Carlos Sussekind" (BARCELLOS, 2004, 28). Há grande relevância na proposição de Sérgio Barcellos; ainda assim, parece-me que ela corresponde mais a um desejo analógico de leitor que a um processo concretamente manifesto no e pelo romance.

4.2. O diário

Ao contrário do que ocorre em *Armadilha para Lamartine* e *Que pensam vocês que ele fez*, romances nos quais o diário paterno é peça fundamental da narrativa, em *O autor mente muito* encontra-se apenas um trecho, algo constrangedor desse diário (o relato de uma diarreia incontrolável que acomete Carlos pai em pleno centro do Rio de Janeiro), não mais atribuído a Espártaco M., mas a Carlos Sussekind de Mendonça.

A presença do diário em *O autor mente muito*, serve apenas para demonstrar uma mania, um capricho do personagem Carlos Sussekind, como fica claro na passagem do livro em que, ao enviar uma carta para Francisco Daudt, Sussekind declara estar desistindo do projeto conjunto. A desistência é justificada pelo interesse, cada vez mais obsessivo, pelo diário. Em *O autor mente muito*, a missão de Carlos com relação ao diário lhe é revelada num sonho com Lúcio Cardoso. Transcrevo o trecho em que Carlos 'justifica-se' com Francisco:

Você me perdoe, Francisco, sei que você quer ser psicanalista, mas eu já interpretei esse sonho. Primeiro: Lúcio Cardoso sou eu. Quero morrer sem morrer [como Lúcio, no sonho]. (...) O que estava em pauta era minha ambição, uma determinação inabalável de não me desviar de uma antiga meta, um tema que sei recorrente em minha vida e que os amigos não agüentam mais: o diário do meu pai. Eu sei que ele se fez presente na Armadilha para Lamartine, e na verdade, em cada outra coisa que escrevi na vida. Sei que, cada vez que menciono essa história, os parentes se arrepiam, outros rangem os dentes de raiva, mas que posso fazer? Nada, até hoje, me inspirou mais, trouxe-me mais deleite que varejar aquele cipoal de confissões, aquela singularidade suprema de trinta anos de registros e dissimulações simultâneas. Tudo o que quero é transcrevê-lo em linguagem digital, e achar graça, quando isso estiver completo, em estabelecer associações curiosas, coisas que só serão possíveis quando tudo estiver transcrito em texto eletrônico. Imagine eu pegando a palavra "safado" ao longo de trinta anos, e reparar a mudança de conceito, às coisas e pessoas a que se aplica, construir uma história juntando os dias em que as safadezas foram registradas.(...) são as irrelevâncias do diário que me interessam. Danem-se as relevâncias! Todas são mentirosas.¹¹⁰

A carta é um exemplo acabado de 'fação'. Carlos Sussekind obviamente não desistiu de *O autor mente muito*, mas está realmente está envolvido no projeto de digitalização do diário de seu pai. Em 2003, por exemplo, no Jornal do Brasil Online, saiu uma notícia sobre seu aniversário de setenta anos, festa onde o escritor teria pedido aos convidados que o ajudassem a digitar trechos do colossal diário:

¹¹⁰SUSSEKIND, Carlos e Veiga, Francisco Daudt da. "Carlos Sussekind decide morrer". In.: *O autor mente muito*. Rio de Janeiro: Dantes, 2001. p.73-74.

Sussekind completou 70 anos, anteontem, recebendo os amigos na Livraria Dantes, no Leblon, para cantar o parabéns e entregar a cada um deles um envelope pardo. Cada envelope continha 15 páginas datilografadas do diário mantido por seu pai, o romancista também chamado Carlos Sussekind, entre 1938 e 1963. No dia 10 de dezembro, os convivas deverão voltar à Dantes para outra festa, desta vez levando em disquetes o texto das laudas que receberam nos envelopes.¹¹¹

Tenho em mãos o projeto que Carlos remeteu ao Instituto Moreira Salles pedindo o custeio da digitação do diário de Carlos Sussekind de Mendonça. Consta do texto do projeto uma amostra do diário 'verdadeiro', onde Carlos pai descreve uma visita a Luís Carlos Prestes, na prisão, em 1942. Há ainda uma segunda versão, que também está no projeto, da mesma visita, só que descrita com mais detalhes, maior carga subjetiva. Sussekind também repassou a descrição (não sei qual das duas) dessa visita a Elio Gaspari, que divulgou o achado em sua coluna semanal.

Uma dúvida justa: Carlos Sussekind está mentido para todo mundo ou, em algum ponto, diz a verdade? Converso com certas pessoas sobre esta dissertação e elas invariavelmente me perguntam: será que esse diário existe mesmo?

Sim, o diário de Carlos Sussekind de Mendonça existe. Tive o privilégio de folheá-lo à vontade na ocasião da visita que fiz a Carlos Sussekind, em novembro de 2005. Como, porém, quero falar da função que esse diário exerce especificamente nos romances de Sussekind filho, tentarei, na medida do possível, manter a análise no âmbito do diário de Espártaco, não de Carlos pai.

Em *O autor mente muito*, a presença do diário, como disse, é mínima. Serve como uma das tantas interpolações que a rocambolesca trama admite.

Visto em perspectiva, esse gradual abandono do texto paterno como recurso narrativo e temático é parte de um processo de 'libertação' que Sussekind vem empreendendo desde *Armadilha para Lamartine*. O processo faz sentido se tomarmos como verdadeira a informação, repetida várias vezes em entrevistas (e retomada na carta que o personagem Carlos Sussekind escreve ao igualmente personagem Francisco Daudt da Veiga, citada acima), de que a razão do ingresso de Sussekind no mundo literário teria sido a atração pelo diário do pai. O diário de Carlos Sussekind de Mendonça é, ao mesmo

¹¹¹BARBOZA, Cecília. "Digitação, o melhor presente para o escritor". In.: Jornal do Brasil Online - 18/09/2003. Disponível em <http://jbonline.terra.com.br/papel/cadernob/2003/09/18/jorcab20030918005.html> (acessado em 17/10/2005)

tempo, fonte literária e prisão, impulsiona a criação e a neurose¹¹². É através da filtragem que esse diário regulador faz dos acontecimentos da vida doméstica, nacional e mundial, que o filho concebe a 'realidade'. Conta Sussekind, em entrevista, que até os dezoito anos, só lia os diários do pai, e ainda:

A vida inteira disse às pessoas que me cobravam uma leitura melhor, uma formação, que eu gostava mesmo era de Monteiro Lobato, que o que me deu estalo foi a Emília, o Pedrinho. Mas depois descobri que isso era uma máscara desgraçada, porque o que eu lia mesmo era o diário de meu pai. O que é inconfessável...¹¹³

A ficção de Carlos Sussekind é, pois, uma tentativa de digestão e assimilação do texto paterno.

Quero testar, agora, com a devida parcimônia, um certo conceito psicanalítico, ver se tem utilidade para a compreensão da natureza dessa assimilação de um texto pelo outro. Vamos a ele.

4.3. O processo de individuação

O processo de individuação, em Carlos Sussekind, não se restringe ao mundo extra-textual, pelo contrário: na ficção é que ele se torna realmente perceptível. Começemos a analisá-lo por um trecho da carta endereçada a uma certa Samuel Pepys Foundation¹¹⁴, que abre a narrativa em *Que pensam vocês que ele fez*:

*Lamartine M., trinta e nove anos, dirigindo-se, por carta, em 1972, à Samuel Pepys Foundation: Escrevo-lhes muito admirado com a avaliação que foi feita do meu trabalho por essa Sociedade, digo, Fundação, e esperançoso de poder desfazer o equívoco patente na correspondência de Vossas Senhorias. A preparação de uma edição comentada do Diário de meu pai, Espártaco M., foi sempre o objetivo da tarefa que me comprometi a realizar com o financiamento da SPF, e não creio absolutamente haver me afastado desse objetivo no texto que enviei aos srs., pelo correio, no mês passado.*¹¹⁵

¹¹² Apesar da declaração de Sussekind a esse respeito, na entrevista em anexo.

¹¹³ SCALZO, Fernanda. "Mico-preto' sacode a literatura nacional". In: *Ilustrada* - Folha de São Paulo, 11 de outubro de 1994. p. 1.

¹¹⁴ A Samuel Pepys Foundation, que possui inclusive um "Departamento de Assistência Psicológica aos Filhos de Autores de Diários" (SUSSEKIND, 1994, 258), não existe, obviamente, fora do romance. Samuel Pepys (1633-1703) porém, existiu: "era um funcionário público inglês do século XVII, famoso por seu diário. O diário é uma combinação fascinante de registro de clientes pessoais, e revelações de uma testemunha ocular de grandes eventos, como a Grande Praga e o Grande Incêndio de Londres" (Informações retiradas do site da "Wikipédia", http://pt.wikipedia.org/wiki/Samuel_Pepys, em 19/10/2005). O diário de Pepys, escrito em linguagem taquigráfica, foi decodificado e publicado (em 64 volumes), em 1825, sob o título de *Memoirs*. Considerado pornográfico, novas edições foram, durante longo tempo, proibidas na Inglaterra.

¹¹⁵ SUSSEKIND, Carlos. *Que pensam vocês que ele fez*. São Paulo: Cia.das Letras, 1994. p. 17.

O “equívoco” a que Lamartine se refere é amplamente discutido no decorrer do romance. A comicidade do texto, aliás, está no descompasso entre essa motivação, com a qual está comprometido o narrador, e o resultado final de seu trabalho:

Em 28 de agosto de 1972, tendo na véspera completado trinta e nove anos (...), desisti de preparar para a Samuel Pepys Foundation a edição anotada do diário paterno e me decidi por escrever sobre esta mistura dos dois comportamentos tortos – fascínio pelo Diário de fascínio por pés e sapatos –, com a esperança de que, uma vez registrados no romance, separem-se e desapareçam para todo o sempre. (...) Quanto à idealização, outro peso que me influencia nocivamente o caráter... (Fica para um próximo.)¹¹⁶

O descompasso e as livres-associações com o diário (fetiche por pés e sapatos é apenas uma delas) presentes no romance, são avaliadas por uma espécie de mediador entre a Samuel Pepys Foundation e Lamartine, o professor Guaraná: alguém capaz de acompanhar o andamento da edição comentada, suprimindo, sintetizando, criticando ou explicando para a Foundation e, por tabela, para o leitor, a relevância de cada uma das partes do texto. Guaraná, como todos os elementos que fazem parte do romance, é arrastado, a certa altura, para o centro da "espiral que pode girar infinitamente, como o poeminha que abre o livro e lhe dá título"¹¹⁷ (SCALZO, 1994, 1).

Sobre a função do professor Guaraná, diz Carlos Sussekind em entrevista:

O professor Guaraná é um ajudante fantástico que eu arranjei. Cada vez que a coisa vai muito absurda, o Guaraná chega e diz: "Isso não tem sentido". Pronto, fico liberado de ir mais longe naquela maluquice. Ele foi um excelente pontuador da narração. Até um momento eu ia bem, depois pensava que ia dar em besteira. Então entra o Guaraná e diz: "Chega". Quando volto à narrativa, já estou em outro assunto.¹¹⁸

O professor funciona como agente estruturador, "pontuador". É ele quem 'organiza' a narração, deixando de lado tudo que não esteja relacionado à edição crítica do diário.

É o próprio professor quem se encarrega de explicar o que motivou Lamartine a convocá-lo:

O gramático era o interlocutor perfeito para o tipo de problema que precisava abordar na ocasião. – Como se livra alguém do sentimento de dever tornar-se obrigatoriamente

¹¹⁶SUSSEKIND, Carlos. *Que pensam vocês que ele fez*. São Paulo: Cia.das Letras, 1994. p. 284.

¹¹⁷ O poeminha anônimo que funciona como epígrafe é o seguinte: "Era uma vez três/ Dois polacos e um francês/ Os polacos deram deram no francês/ O francês por sua vez/ Puxou a espada com rapidez/ Que pensam vocês que ele fez?/ Matou? Esfolou? Foi pro xadrez?/ Esperem/ Vou começar outra vez/ Era uma vez três/ etc."

¹¹⁸ SCALZO, Fernanda. "'Mico-preto' sacode a literatura nacional". In: *Ilustrada* - Folha de São Paulo, 11 de outubro de 1994. p.1.

autor-personagem de um diário que já existe e que não é seu? Na longa conversa ele tentava explicar ao professor Guaraná (que sou eu, mas que os leitores farão a gentileza de subentender isso, sem obrigar-me ao uso da primeira pessoa, descabido a não ser por esta única circunstância) as origens um tanto confusas de tal sentimento: a necessidade de descobrir a própria identidade quando desmonta, peça por peça, o fascínio que o artifício literário do pai continua a exercer sobre ele; a necessidade de, com esse objetivo, reescrever e misturar tudo, fazendo do diário um verdadeiro apócrifo; (...) Na verdade, quando Lamartine vai ao gramático, é por circunstâncias apenas indiretamente ligadas ao seu problema (...). Mas acontece que um gramático – explicava ele, Lamartine, à Samuel Pepys Foundation –, experiente na arte de acomodar a liberdade de construções literárias ao rigor das leis lingüísticas, talvez fosse a pessoa indicada para dar a receita ao milagre, livrando o filho da influência obsessiva do diário do pai (...).¹¹⁹

O professor não usa a primeira pessoa do singular, quer dizer, deseja manter a objetividade científica, o distanciamento discursivo que sua posição de 'comentador' exige. A idéia de Lamartine, de que um gramático seria capaz de "acomodar a liberdade" de suas associações ao "rigor das leis" (não só lingüísticas, mas do nexos, da racionalidade, da lógica), apontam para o sentido último da presença do professor: trata-se de uma figura de autoridade, uma espécie de superego do narrador, o mesmo que está presente, por exemplo, no discurso diário de Espártaco¹²⁰.

É na intervenção do professor que encontramos ainda, de forma explícita, o desejo de Lamartine de libertar-se do diário, desejo que é o motor do processo de individuação.

Parece-me que este é o momento de explicar o que tenho em mente quando falo desse processo.

C. G. Jung usa o termo individuação "para designar um processo através do qual um ser torna-se um 'individuum' psicológico, isto é, uma unidade autônoma e indivisível, uma totalidade" (JUNG, 1985, 355). Para flagrar o andamento desse processo, que se inicia em *Armadilha para Lamartine*, expande-se consideravelmente em *Que pensam vocês que ele fez* e se conclui, de certa forma, em *O autor mente muito*, basta associar o conceito junguiano ao que diz o professor Guaraná: Lamartine, ao debruçar-se sobre o diário paterno, deseja "descobrir a própria identidade", desmontando, "peça por peça, o fascínio que o artifício literário do pai continua a exercer sobre ele".

¹¹⁹ SUSSEKIND, Carlos. "Meu pai". In.: *Que pensam vocês que ele fez*. São Paulo: Cia. das Letras, 1994. p. 113-114.

¹²⁰ "O 'Diário da Varandola-Gabinete' se organiza a partir de uma hipertrofia da atividade racional, convencional e consciente, com vista à ocultação da 'outra cena', do lugar ex-cêntrico em relação às posições, posturas e imposturas conscientes do Ego". (PELLEGRINO, Hélio. "Armadilha para o leitor". In.: Sussekind, Carlos & Carlos. *Armadilha para Lamartine*. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 280.

Note-se que, em seu livro mais recente, Sussekind assume o próprio nome, ou seja, transforma-se numa totalidade – ainda que fragmentária, ao mesmo tempo autor e personagem, ficção e indivíduo 'real' –, juntando o início e o aparente fim do processo. Inédita, até onde sei, na literatura brasileira, essa irrupção do indivíduo associada à dissolução das fronteiras entre ficção e realidade vem, salvo engano, de encontro ao seguinte comentário presente no artigo de Luís Augusto Fischer citado em capítulo anterior desta dissertação:

nossos melhores romancistas resolveram então criar a memória. Só que o fizeram com uma pequena intervenção, um pequeno desvio: para dizer as verdades imensas que uma memória pode dizer, eles escreveram ficção, isto é, mentiram – o que talvez seja, em nosso país, a melhor maneira de dizer exatamente a verdade.¹²¹

A 'verdade' em questão parece-me estar ligada não apenas à busca de uma identidade nacional, mas à de uma subjetividade nacional. Quer dizer, o que nossos romancistas talvez busquem, desde sempre, ao inventar memórias, é a 'verdade' individual do sujeito inserido numa sociedade padronizada. Verdade que, ao que tudo indica, só pode ser representada de forma subjetiva e sobretudo, indireta, através da ficção.

Tanto ao assumir o próprio nome, tornando-se ficção, quanto diminuindo gradualmente, em sua obra, a "palavra do Pai, forte, reta e correta" (PELLEGRINO, 1991, 283), Sussekind, através da especificidade da relação ambígua estabelecida com o diário, aborda um tema não apenas do romance brasileiro, mas da literatura universal: a insubordinação do indivíduo às regras civilizatórias que compõem o código de conduta social. Insubordinação que só se torna realmente efetiva através do enfrentamento indireto, subterrâneo, implosivo, das representações do poder controlador e/ou banalizador.

Nesse enfrentamento do texto de Carlos pai/Espártaco, o humor e o descentramento constante da figura do narrador são os recursos mais freqüentemente utilizados. Em *O autor mente muito*, esse humor é mais escrachado e explícito: a narração é intercalada entre Carlos e Francisco Daudt, não havendo grande fusão ou confusão entre as vozes, a tônica é outra e a estrutura, bem mais aleatória. Em *Armadilha para Lamartine* e *Que pensam vocês que ele fez*, porém, o humor e a confusão em torno da voz narrativa perpassam toda a estrutura. É, pois, nesses dois romances, e através desses dois recursos preponderantes,

¹²¹ FISCHER, Luís Augusto. "O ventre e a linhagem das memórias". In: *Para fazer diferença*. Porto Alegre: Artes & Ofícios, 1998. p. 129.

cuidadosamente dosados, que Carlos Sussekind coloca em xeque as verdades categóricas presentes no texto paterno.

Leyla Perrone-Moisés define assim as particularidades do “estilo” sussekindiano:

Carlos Sussekind tem estilo, e um estilo que é só dele. A particularidade de seu estilo é a de parecer simples e transparente, mas de ir destilando, nas entrelinhas, um humor corrosivo que percorre uma vasta gama, desde a ironia quase imperceptível até o riso amargo, resto elaborado de uma experiência dolorosa.¹²²

A linguagem de Carlos/Lamartine mascara a intenção demolidora de seu discurso, atraindo o leitor que, iludido pela clareza “simples e transparente“ dessa linguagem, vai, aos poucos, perdendo-se – através, a princípio, do “reconhecimento de classe” de que fala Costa Lima –, em um labirinto referencial praticamente sem saída.

Ao invés de início, meio e fim, a narrativa construída por Lamartine, principalmente em *Que pensam vocês que ele fez*, movimenta-se de maneira circular, indo e voltando ao mesmo ponto, minando pouco a pouco o centro em torno da qual orbita: o diário de Espártaco.

Ampliando o espectro de leitura, é possível dizer que o processo de individuação, para além das motivações particulares do ataque ao texto paterno, apontam para a implosão de um universo mental e social, de uma classe da qual Espártaco é exemplar representante. Mas o que haveria em relação a essa classe, a seu momento histórico, que justifique tal leitura?

Um dos aspectos do diário de Espártaco é a "tola contemplação da vida nacional" (JABOR, 1991, 6) característica da classe média brasileira ilustrada e ‘remediada’ da década de 50. A compreensão da "pequenez de nosso desastre político" (JABOR, 1991, 6) é, efetivamente, a chave de leitura que nos permite enxergar *Armadilha para Lamartine* como um "romance-denúncia", uma exposição detalhada da situação imediatamente anterior à crise política (leia-se desenvolvimentismo, mudança e conseqüente isolamento da sede do governo federal em Brasília, golpe militar, ditadura) gestada durante o período registrado no diário, 1954-55.

Em 1955, a corrida política pela sucessão de Café Filho divide as duas grandes forças políticas de então: a UDN, com a qual estavam os militares, e a coligação PSD/PTB,

¹²² PERRONE-MOISÉS, Leyla. “As armadilhas de Carlos Sussekind”. In.: *Inútil poesia*. São Paulo: Cia. das Letras, 2000. p. 242.

os herdeiros do "getulismo". A eleição de Juscelino Kubitschek e João Goulart apenas adiou por alguns anos o golpe militar:

Conhecidos os resultados da eleição, podia-se ler em vários órgãos de imprensa que o eleitorado de Juscelino era "formado pela massa ignorante, sofredora, desiludida, trabalhada pela mais sórdida das demagogias e envenenada pela propaganda solerte do Partido Comunista". Esta foi uma das primeiras manifestações da longa série de manipulações que os conservadores direitistas moveram contra a posse de Kubitschek e Goulart. [...] Todos os grupos conservadores e anticomunistas das Forças Armadas entraram em prontidão, procurando mobilizar os meios militares para a deflagração de um golpe contra a democracia.¹²³

Já havia, no ar, a probabilidade de um golpe de estado, que só se efetivaria realmente em 1964. Espártaco não deixa de opinar acerca dessa possibilidade, mantendo-se, no entanto, apenas no senso comum:

Não estou gostando nada dos arreganhos façanhudos dos militares, que estão agora com o freio nos dentes e provocam, despudoradamente a luta com os "paisanos", como se nós, coitados, os estivéssemos prejudicando no que quer que seja; nós, contra quem se voltam todas as rodas do carro oficial, esmagados, humilhados e oprimidos até as últimas resistências.¹²⁴

Através dos comentários de Espártaco, da estéril exposição dos acontecimentos políticos que o cercam, temos um panorama histórico passível de ser um dos mais instigantes depoimentos presentes na literatura brasileira acerca do período, não apenas pelo registro dos fatos, mas pela maneira como esse registro é feito:

Por falar em dinheiro, fui, ontem, informado de que, para assegurar o êxito do nosso aumento na Justiça, foi preciso transigir com os militares – hoje e sempre, donos únicos do País. O vencimento dos generais passará a ser equiparado ao de Ministro do Supremo, descendo a hierarquia pelo Tribunal de Recursos, pelo de Apelação, pelos Juizes de Direito, etc. Estes, e portanto nós, os Curadores, deveremos corresponder a major... um belo fim de vida, sem dúvida! [...] De qualquer forma – embora isso represente o descalabro financeiro do País – é a única maneira de fazer o orçamento doméstico folgar um pouco. Porque, agora, até em atrasados já se volta a falar... Mirífico poder da farda! Meu pobre Pai, teria sido essa a República dos teus sonhos?¹²⁵

A indignação de Espártaco tem muito mais a ver com individualismo do que com qualquer preocupação social: “de qualquer forma – embora isso represente o

¹²³ BARROS, Edgard Luiz de. *O Brasil de 1945 a 1964*. São Paulo: Contexto, 1999. p. 40.

¹²⁴ SUSSEKIND, Carlos & Carlos. “Diário da Varandola-Gabinete”. In: *Armadilha para Lamartine*. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 65.

¹²⁵ Idem, p. 56.

descalabro financeiro do País – é a única maneira de fazer o orçamento doméstico folgar um pouco”. Os ideais, “os sonhos” são passados de pai para filho sem que, em nome deles, seja necessária qualquer atitude concreta.

A afirmação de Roberto Schwarz de que "a volubilidade de Brás Cubas é um mecanismo narrativo em que está implicada uma problemática nacional" (SCHWARZ, 2000, 47), é perfeitamente aplicável com relação ao mecanismo narrativo de *Armadilha para Lamartine*. A obsessão burocrática pela rotina, a necessidade de ordenar racionalmente a casa e a família dentro de um sistema "funcional", enfim, a contemplação melancólica e tímida de Espártaco M. diante dos acontecimentos sociais, políticos e econômicos, são formas riquíssimas de representação de uma "problemática nacional". Espártaco acompanha a candidatura de Kubistchek à presidência, a briga entre os herdeiros do getulismo e os "lacerdistas" de plantão, conhece pessoalmente alguns dos grandes personagens do jogo político da época, chega a exaltar-se, criticando violentamente (no diário, é claro) líderes militares e religiosos, escandaliza-se com a desorganização econômica do país. Mas, preso ao horizonte mental de sua classe, pouco ou nada faz além de olhar, anotar, assistir os acontecimentos. A impotência diante dos fatos é parcialmente suprimida pelo controle da casa. Controle este, que só é total nas páginas de seu diário. É nestas páginas que aprisiona, como borboletas, os membros da família, e é justamente contra elas (decodificando-as, incorporando-as, deformando-as) que arremete Lamartine. A atitude de libertação não se restringe, com efeito, apenas ao diário, atinge um âmbito maior. Lamartine trai sua classe, desnuda toda a pobreza existencial de um modo de vida progressista na aparência, arcaico e opressivo em essência.

A confusão e o apagamento da autoria está diretamente relacionado a esta “traição de classe”. Sendo Espártaco, assim como Carlos Sussekind Mendonça, representante de uma classe média acomodada (e aqui entramos no pantanoso terreno extra-ficcional), cuja alienação termina por entregar o país aos militares, o fato de Carlos Sussekind, o filho, como Lamartine, reescrever os diários do pai, apagando-lhe a autoria é uma forma de denunciar a inutilidade de uma classe social amorfa, passível de ser “apagada” da história sem maiores conseqüências. Ou melhor, com conseqüências até benéficas ao país.

Enfim, antes que se acuse tal leitura de forçada ou artificial, convoco-lhe antecedentes: Arnaldo Jabor, em artigo de 1991 a respeito da reedição de *Armadilha para*

Lamartine pela editora Brasiliense alude justamente à força do romance de Sussekind enquanto denúncia de uma sufocante e decrépita estrutura social:

No Rio ficou intacto em algumas famílias este museu da burocracia da capital federal, suas vidas bisonhas e tímidas, seu acanhado minueto de parentes, suas luzes mortíferas, suas esposas tristes, seus filhos reprimidos, sua tola contemplação da vida nacional. Lá está a memória das pequenas alegrias, os aniversários, os casamentos infelizes, o funcionalismo público e o funcionalismo da casa. Entender o horizonte mental desta época talvez dê algumas chaves para decifrar a pequenez de nosso desastre político. Carlos Sussekind rasga este segredo, trai a sua classe e lança luz sobre este mundo reprimido que o pariu. Ele denunciou uma vez este mundo de sombras por uma crise de loucura, e depois pela literatura.¹²⁶

A denúncia da mediocridade da classe é, todavia, o aspecto mais superficial da “luz” lançada por Carlos Sussekind. A exposição dos limites do horizonte mental de classe inerente ao discurso de Espártaco vai mais além, introduz-se, munida dos recursos já elencados, no centro das convicções do patriarca da família M.. Segundo Costa Lima:

Espártaco é um patriarca, cabeça e responsável pelos laços de família, patriarca interessado nos destinos da nação e, por isso, não conformista, nem dado a devaneios (as leituras devem ter uma função de divertimento e instrução, a arte deve ser um meio de rever a realidade que já se conhece). É a esta cena oculta que Espártaco se mantém preso, não se permitindo contradições; cena que dele exige uma postura às direitas, cumpridor dos deveres profissionais e conjugais. Mas a cena de cá, a que se arma no dia-a-dia, forma um contraste que seu racionalismo não suportaria. Na cena da vida efetiva, o senhor é um funcionário mediano, remediado, cuja “ilustração” é perturbada pelos acessos religiosos do filho; (...); cuja auto-proposta de centro é humilhada pela consideração só prestada ao filho e, por fim, pela procura por este de um espaço autônomo.¹²⁷

É o aspecto mais frágil do discurso de Espártaco, – a contradição entre a “cena” oculta (hipertrofia da razão) e a revelada (subjetividade reprimida) –, que recebe os incessantes e sutis golpes de Lamartine.

Não é por acaso que a trama de *Armadilha para Lamartine* inicia – cronologicamente – com a saída do filho da casa familiar. Primeiramente, em sua ânsia por escapar à ordenação paterna do cotidiano, Lamartine decide afastar-se fisicamente do universo de Espártaco:

¹²⁶ JABOR, Arnaldo. “Pai e filho dão chave para labirinto brasileiro”. Folha de São Paulo, 30 de novembro de 1991. p.6.

¹²⁷ LIMA, Luiz Costa. “Réquiem para a aquarela do Brasil”. In.: *Dispersa demanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981. p. 133 - 134.

Que pode haver de mais ilógico do que esse drama, que estamos vivendo, de ver um filho deixar a Casa porque deseja mais liberdade, quando nunca lha estorvamos (...), quando outra coisa não fazemos senão lhe assegurar a mais completa independência de movimentos, em todos os sentidos? (...) A Casa não lhe fala ao coração. É um símbolo negativo. Qualquer coisa que ele evita, de que ele foge, como se fosse uma vergonha, ou, pelo menos, uma fraqueza...¹²⁸

O afastamento da “Casa” acaba não dando resultado. Lamartine volta, vez ou outra, a ocupar seu antigo quarto. Sua segunda tentativa de fuga, o surto, também frustra as expectativas de libertação. É só no sanatório, em meio à loucura propriamente dita, que Lamartine descobre a real natureza da armadilha em que está enclacado: a prisão textual, as grades, para ele fascinantes, do diário de Espártaco.

É contra a força dessa sedutora palavra paterna que Lamartine arremete meticulosamente a partir da descoberta de que essa palavra é sua prisão. Texto contra texto, discurso contra discurso. Os dois romances que analisarei a seguir são, em essência, esse embate.

4.4. O romance-espiral

Que pensam vocês que ele fez é resultado do trabalho que Sussekind se comprometeu a realizar com o financiamento da Fundação Vitae, do Rio de Janeiro. Trabalho análogo ao que Lamartine, no campo ficcional, se compromete a realizar com o financiamento da Samuel Pepys Foundation.

A "edição comentada" do diário de Espártaco torna-se, nas mãos de Lamartine, um relato cheio de anotações de diversa natureza: cartas, cenas e enredos familiares, roteiros de histórias em quadrinhos, entrevistas com os filhos do narrador principal e, em meio à miscelânea narrativa, trechos do diário.

Fernanda Scalzo, em um artigo sobre *Que pensam vocês que ele fez*, refere-se, como já ficou dito, a um tipo de "espiral", que é parte essencial da estrutura do romance. Essa espiral impede o estabelecimento de qualquer linearidade narrativa, mantendo o leitor em permanente estado de alerta. A espiral é consequência do processo de individuação.

¹²⁸ SUSSEKIND, Carlos & Carlos. *Armadilha para Lamartine*. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 31.

Lamartine se desprende do discurso do diário – que, em *Armadilha para Lamartine*, predomina – e, em *Que pensam vocês que ele fez*, toma a palavra: como alguém que prendeu a respiração por muito tempo, parece querer aspirar, de uma só vez, todo o oxigênio que lhe foi vetado. Daí a sensação de espiral, de furacão, que tira os elementos do relato do lugar onde o leitor espera, talvez, encontrá-los.

A importância do diário no cotidiano doméstico, as misteriosas implicações sexuais do ato de registrar/escamotear a verdade e/ou a subjetividade rotineiras, as desventuras amorosas de Lamartine, a relação dele com os filhos e com a ex-mulher, o 'Mico-Preto' – que veremos em seguida –, etc., são os elementos temáticos que Lamartine insiste em relacionar, muitas vezes de forma obscura, com o diário de Espártaco. As longas explicações, que aparentemente pretendem justificar a presença desses elementos, ficam inconclusas ou são interrompidas e mesmo excluídas do conjunto do romance pelo professor Guaraná, personagem a quem Sussekind atribui a ingrata tarefa de dar 'nexo' ao caos lamartiniano.

Segundo Lamartine, a pletora de informações, de narrativas 'laterais' (que compõem o 'grosso' do livro) serve como prefácio à edição do diário de Espártaco, são suas notas de rodapé – ou algo que o valha –, narrativas que orbitam em torno do diário e que devem, de alguma forma, ajudar o leitor a compreender o que significa esse diário para o narrador e para seu contexto familiar. Voltemos à carta enviada por Lamartine a Samuel Pepys Foundation:

Porque como é possível que, sabendo os fatos que sei e que o leitor do Diário não sabe (e não saberá nunca pelo simples Diário), eu vá soltando esses cadernos por aí, sem dar a entender a importância que tiveram sobre nossas vidas e sem descrever a maneira singular como se misturaram com elas! (...) Perdoe-me o sr.***, signatário da resposta de Vossas Senhorias, mas um prefácio não resolveria – se por prefácio entende algumas idéias gerais, que dessem a chave para a leitura do livro. Não sei trabalhar com idéias, sempre trabalhei com narrativas, o Diário me atrai por ser uma narrativa, não pelas idéias que expõe ou por aquelas em que se possa inserir. E não estou de posse dessa tal chave. Se concordarem que o prefácio seja uma narrativa, chamem de prefácio, como quiserem, a parte do texto que receberam mês passado intitulada "Trem sem maquinista". Vamos inovar em matéria de prefácios.¹²⁹

O enorme prefácio divide-se em três partes: "Trem sem maquinista", "A doutora Angélica" e "Acréscimos". Nessa última parte, encontra-se o "Mico-Preto", penúltimo estágio do processo de individuação.

¹²⁹ SUSSEKIND, Carlos. *Que pensam vocês que ele fez*. São Paulo: Cia. das Letras, 1994. p. 18.

Há, em *Que pensam vocês que ele fez*, dois planos narrativos principais, compostos à maneira de um espaço autobiográfico. O plano do comentário, dominado pelo professor Guaraná, é cronologicamente posterior, e dá, quase sempre, razões para o leitor desconfiar do que Lamartine narra. O comprometimento de Guaraná com o 'nexo' faz com que ele, o personagem narrador/comentador, lance mão de informações a respeito da biografia do outro narrador, Lamartine, estabelecendo-se, assim, o plano da narração e o do comentário, nem sempre claramente dissociáveis. Quer dizer, assim como em *Armadilha* (e apesar das breves intervenções de Danton, tio de Lamartine, e Anita, sua irmã, cujas vozes narrativas dominam certos capítulos), também em *Que pensam vocês que ele fez* temos um foco narrativo predominantemente bifronte.

O professor Guaraná preenche, pois, a função 'racionalizadora' que em *Armadilha* pertence ao dr. Espártaco/Carlos pai. Tanto num romance como no outro, ao pólo 'racional' é atribuída a última palavra, a versão final do texto¹³⁰.

A necessidade de contrapor a narrativa de Lamartine a uma ordem, em sentido amplo, externa a ela, dá conta da obsessão sussekindiana pelo embate entre a subjetividade e objetividade, entre instintos e civilidade, ordem e desordem. Tal dicotomia é abrandada, digamos assim, em *O autor mente muito*, onde tanto Carlos Sussekind quanto Francisco Daudt da Veiga estão envolvidos num mesmo processo, são autores/personagens que se complementam, inclusive no plano da ordenação narrativa. Ordenação que, inclusive, causa mal-estar a ambos:

foi assim que conceberam a idéia de que escrever era engessar o pensamento numa forma final, abdicar da fluidez de raciocínio, a beleza da fugacidade que a literatura contada possuía. (...) E teriam continuado infundavelmente nessa prosa, cada um Sheherazade do outro, esperando que as mil e uma noites se estendessem para sempre sem que a pena de morte da realidade lhes caísse sobre as cabeças, se a precipitação dos fatos não tivesse feito que aquele medo mencionado no início os pusesse na odiosa tarefa de escrever. E, duplo horror, escrever rápido. Para tanto convencionaram que o que fosse escrito em primeira pessoa não seria mostrado ao outro, para evitar perda de tempo e aumentar as liberdades literárias. Somente o texto em terceira pessoa, este que o leitor ora contempla, que costura e dá nexos à história (uma exigência de Francisco, claro) seria de comum acordo.¹³¹

¹³⁰ Na 'explicação' que precede o texto de *Armadilha para Lamartine*, lê-se que a parte do livro aparentemente escrita só por Lamartine, intitulada "Duas mensagens do pavilhão dos tranqüilos" foi anexada ao diário de Espártaco, ou seja, foi assimilada por ele. As duas mensagens "foram entregues a Dr. Espártaco (que, como de costume, as incorporou ao Diário) depois da volta à casa e à normalidade" (SUSSEKIND, Carlos & Carlos. *Armadilha para Lamartine*. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 7.)

¹³¹ SUSSEKIND, Carlos e VEIGA, Francisco Daudt da. *O autor mente muito*. Rio de Janeiro: Dantes, 2001. p. 19-21.

Os dois autores/personagens estão de acordo com relação ao "engessamento" do pensamento através da escrita. Ainda assim, o "nexo", ou seja, a ordem, não dá margem à dicotomia presente nos romances anteriores. Melhor dizendo: não há mais dicotomia ou conflito, a ordem deixa de ser um obstáculo à liberdade da imaginação para tornar-se uma forma de melhor expressá-la. Não há mais imposição, a ordem é, em *O autor mente muito*, um trato firmado entre os narradores.

4.4.1. O Mico-Preto

De todos os trechos do diário de Espártaco que se encontram em *Armadilha para Lamartine* e *Que pensam vocês que ele fez*, o Mico-Preto é, sem dúvida, o mais enigmático.

Segundo as regras do jogo do Mico-Preto, cada participante usa as cartas que retira do monte para formar casais de animais. Quem fica com a carta do mico, que não tem par, perde a partida. O perdedor tem que sofrer algum tipo de castigo, como passar por uma situação embaraçosa, "pagar o mico". Assim funciona o jogo e assim, também, o capítulo final de *Que pensam vocês que ele fez*.

O Mico-Preto de que Lamartine quer se livrar toma as últimas 38 páginas do romance. É uma parte do diário de Espártaco, só que escrita no futuro: de acordo com a análise do presente, o diarista antecipa os acontecimentos e descreve uma situação de sobrevida deprimente e opressiva:

Com sessenta e quatro anos e meio, já às portas da aposentadoria, mesmo que não a requeira logo, sofro-lhe os efeitos, pois não é mais idade que se encubra ou disfarce. Pode-se atenuar uma ou outra aparência mais incômoda, mais desagradável, porém a tônica da decrepitude se afirma a cada passo, a cada instante.¹³²

Nesse futuro desanimador, Lamartine torna-se padre:

Lamartine manda-nos uma cesta de flores com os votos de um Feliz Ano Novo. Delicado, esse filho padre, que a mãe diz que me faz as vezes, substituindo-me no que eu não faço. Sei que da parte dele não há essa intenção, principalmente para me deixar mal. O sacerdócio parece ter amenizado suas arestas de esquisitão.

¹³² SUSSEKIND, Carlos. "Mico-Preto". In.: *Que pensam vocês que ele fez*. São Paulo: Cia. das Letras, 1994. p. 285.

Emília, a esposa, recusa qualquer tipo de contato sexual, ponto de honra para o priápico narrador:

Não levei a efeito, ontem, a “abordagem” prevista. Bem que a procurei, mas a parceira se recusou de modo inapelável. Transfiro para a noite de hoje as esperanças de ontem junto à Emília. É que já não agüento mais a abstinência a que a maldade dela me condena. Decido, em definitivo, realizar minha abordagem mesmo à força, à bruta, dê no que der.¹³³

A saúde não vai bem e, completando o quadro, Dra. Camila, a amante de Espártaco, morre:

Consagro estes catorze dias, que já transcorreram, ao registro simbólico da morte da camarada Camila, ocorrida a 12 deste mês. Não sei ainda de quanto tempo necessito para registrá-la aqui com as honras que lhe devo. Tudo quanto tentasse fazer agora ficaria muito aquém do meu verdadeiro sentimento. Ela foi a pessoa a quem mais quis na Terra, depois dos meus. Não é impunemente que se convive duas décadas e meia com alguém! Ainda não tive coragem de ir à Procuradoria depois de sua morte.¹³⁴

A finalidade última deste diário do futuro, segundo comentário do professor Guaraná, é a de estimular Espártaco a romper com a família, com o trabalho, e justificar a construção de uma nova vida junto à amante. O que efetivamente faz, em 1947: "em princípios de 1947, o pai afastou-se da família e da carreira para sempre, partindo com a dra. Camila ninguém nunca soube para onde."(SUSSEKIND, 1994, 54).

O Mico Preto é um texto autobiográfico absolutamente *sui generis*. Apesar de o relato ser projetado no futuro, Espártaco mantém a forma (é um diário, idêntico àquele em que relata o dia-a-dia, no presente) e constrói uma ficção firmemente ancorada nos acontecimentos, nas “irrelevâncias” de seu cotidiano¹³⁵. Há, assim, um tipo único de “perspectiva retrospectiva” onde a reflexão sobre o passado produz, além de um ‘acerto de contas’ radical do autor com sua própria trajetória, uma advertência e um aviso¹³⁶.

¹³³ SUSSEKIND, Carlos. “Mico-Preto”. In.: *Que pensam vocês que ele fez*. São Paulo: Cia. das Letras, 1994. p. 314.

¹³⁴ Idem, p. 309.

¹³⁵ Em seu *Le livre à venir*, Maurice Blanchot destaca a importância dos acontecimentos irrelevantes e/ou insignificantes para a forma diarística: “O interesse do diário reside em sua insignificância. Essa é sua inclinação, sua lei. Escrever cada dia, com a garantia desse dia e para recordá-lo, é uma maneira cômoda de escapar tanto ao silêncio como ao que há de extremo na palavra. Cada dia anotado é um dia preservado. Operação duplamente vantajosa. Assim se vive duas vezes. Assim nos protegemos do esquecimento e do desespero de não ter nada a dizer.” (BLANCHOT, Maurice. “El diario íntimo y el relato”. In.: *El libro por venir*. Madrid: Trotta, 2005. p. 221. (trad. do autor))

¹³⁶ O “mico-preto” corresponde a uma parte do diário de Carlos Sussekind de Mendonça que Carlos Sussekind destruiu. O filho esclarece (?) o episódio na entrevista anexa.

Se, como diz Calligaris, o ato autobiográfico é "suscetível de modificar diretamente a vida do sujeito" (CALLIGARIS, 1998, 52), sendo, antes de tudo, um acontecimento a mais na vida de seu autor, no caso do Mico Preto, esse ato não apenas modifica, ele *justifica* uma mudança, antecipando um capítulo importante, a ser escrito – ou melhor, vivido –, da história de Espártaco.

A auto-consciência do patriarca da família M. concede-lhe o poder do narrador ficcional, de ordenar, estruturar e dar sentido à história que conta. Volto, por um momento, ao texto de Gusdorf citado no segundo capítulo desta dissertação:

O autor de um diário íntimo, anotando dia a dia suas impressões e seus estados de ânimo, fixa o quadro de sua realidade cotidiana sem preocupação alguma com a continuidade. A autobiografia, ao contrário, exige que o homem se situe a certa distância de si mesmo, a fim de reconstituir-se em sua unidade e em sua identidade através do tempo.¹³⁷

No Mico-Preto, Espártaco não só está preocupado “com a continuidade” de seu cotidiano e de sua existência como se situa “a certa distância de si mesmo”, condição para que o texto em questão alcance seu objetivo de impulsioná-lo à ação. De posse do final de sua própria história, Espártaco tem condições alterá-lo.

Pode-se dizer que o Mico-Preto presentifica, na função inesperada que desempenha através da forma, a “força elocucionária” variável do ato autobiográfico (do ato literário, em geral) que ultrapassa seu aspecto formal. Segundo Bruss:

Características formais já não serão suficientes para indicar a força elocucionária de um texto e se descobrirão ou promoverão outros recursos para evitar a ambigüidade. (...) Quando os prazeres formais da observação direta, o testemunho ocular e a densidade do detalhe doméstico se converteram em fenômenos literários mais gerais, já não se os pode considerar como próprios da autobiografia. Em sua maior parte, estas características, que continuaram presentes em textos autobiográficos, são, porém, menos visíveis; funcionalmente “apagadas”, como diria Tynjanov.¹³⁸

A forma e função já não são, pois, suficientes, para definir um gênero ou categoria literária. “Pacto” e “ato”, como ficou dito nos anteriormente, são as possibilidades de categorização no momento em que a representação do real pela literatura atravessa um período de intenso questionamento.

¹³⁷GUSDORF, Georges. "Condiciones y límites de la autobiografía". In: *29/Suplementos Anthropos*. La Autobiografía y sus problemas teóricos. Barcelona: Anthropos, 1991. p. 12. (Trad. do Autor)

¹³⁸BRUSS, Elizabeth. "Actos Literarios". In: LOUREIRO, Ángel (Coord.). *29/Suplementos Anthropos*. La Autobiografía y sus problemas teóricos. Barcelona: Anthropos, 1991. p.66. (trad. do autor)

Fica, pois, a cargo do leitor, desvendar a natureza do ato ou do pacto que o autor lhe propõe. No caso do Mico-Preto, em diversos níveis: no âmbito interno do romance, presta-se como advertência ao próprio autor (leitor 1), está à disposição dos familiares (leitor 2) e é colocado, da mesma forma, fora da ficção, ‘na mão’ do leitor ‘real’ (leitor 3); como a carta do mico, com a qual nenhum jogador quer estar ao final da partida.

4.5. O ato cinematográfico

O “ato autobiográfico” é – numa definição discutível – a motivação, o motor de um processo de auto-análise, descoberta de si. Quem produz tal ato pretende, de alguma forma, encontrar-se, objetivamente, através da escrita. Admitindo isso como verdade, de que maneira pode-se classificar aquilo que, em seu ato, o autor silencia? Duas hipóteses, não necessariamente excludentes: ou o que não diz é algo reprimido, traumático, que o autor é incapaz de verbalizar, ou a busca de si, subjacente ao ato, é sempre assombrada pela figura de um leitor potencial.

No caso de Espártaco, os silêncios são motivados tanto por uma subjetividade reprimida quanto pela consciência de que seu diário terá, sim, leitores. A certa altura, aliás, de sua redação, o diário é colocado à disposição da família:

Os Diários foram “liberados” em 1943 (há pouco me enganei, dizendo que estiveram ocultos dois ou três anos; corrijam para cinco). Provavelmente por seu número excessivo (vinte e tantos), os cadernos de capa dura transbordaram das gavetas trancadas da escrivaninha de Espártaco e, da noite para o dia, surgiram perfilados nas prateleiras superiores das estantes do gabinete, acessíveis com uma escada ou com a ajuda de pessoas altas (...). Isso se deu sem mais nem menos, sem uma explicação (nem a que seria de esperar encontrar-se no próprio Diário, nem a que teria podido introduzir-se numa simples conversa em família).¹³⁹

A “escada” ou a “ajuda de pessoas altas” são descartadas, em nome de uma certa característica familiar, muito importante para o entendimento dos jogos estabelecidos entre seus membros, a “cinematographia”:

Todas essas histórias de pouca altura, escada com o porteiro, recorrer a Rosalie [a empregada, única na casa com altura suficiente para alcançar a prateleira dos diários] etc. se resolveriam facilmente com qualquer banquinho, enfim, com trinta centímetros a mais que a gente pusesse no chão para chegar à última prateleira. Ninguém, que eu

¹³⁹ SUSSEKIND, Carlos. “Busca do tesouro”. In.: *Que pensam vocês que ele fez*. São Paulo: Cia. das Letras, 1994. p. 38.

saiba, usou o banquinho (...). A barreira dos trinta centímetros foi uma das tantas que, uma vez estabelecidas lá em casa, eram respeitadas com a concordância de todos para preservar a anormalidade da família. Era o que meu tio Danton, com treze para catorze anos, ao descrever num relato humorístico a vida e os caracteres de seus parentes no começo do século chamou de “cinematographia” (...). Uma tendência para fazer “fita”, para ser “fiteiro”.¹⁴⁰

Característica de Espártaco e da família M., a cinematographia é plenamente aplicável à obra de Carlos Sussekind. Se não tomarmos o “fazer fita” como algo pejorativo, creio que o conceito pode ser entendido como um tipo específico de ‘performance’, de teatralidade, ou, se se quiser, de fingimento literário, muito em voga no romance contemporâneo; buscando o significado comumente usado para o termo “cinematografia” (projeção de fotogramas de maneira sucessiva a fim de dar a impressão de imagens em movimento), tem-se ainda uma definição bastante interessante da construção, da estrutura dos romances de Sussekind. Não sou, absolutamente, o primeiro a fazer uma analogia dessa natureza. Em 1976, Ana Cristina César observou o aspecto ‘cinematográfico’ presente na estrutura de *Armadilha para Lamartine*:

em vez de explicitar suas intenções, o narrador limita-se a pôr lado a lado dois relatos diferentes, o do pai e o do filho, deixando que a montagem fale por si. A produção de sentido na obra é assim análoga à produção de sentido pela montagem cinematográfica. No cinema, a justaposição de duas imagens díspares (...) produz um sentido que dispensa o comentário ou a explicação de um narrador. (...) Não é à toa que a construção de *Armadilha* se aproxima do cinema. O livro de Sussekind coloca em confronto dois “documentos vivos”, duas “cópias escritas” da realidade, “não elaboradas” literariamente: o diário do pai e uns papéis redigidos pelo filho durante internamento num hospício. As etapas são importantes e foram enfatizadas pelo próprio autor na entrevista [Ana Cristina refere-se à entrevista que ela própria fez com Sussekind, no mesmo ano]: *a impressão de documento é parte do fingimento literário*. Mesmo com conhecimento do processo de elaboração literária empreendido pelo autor, persiste a impressão de que estamos diante da *reprodução* de dois documentos.¹⁴¹

É o próprio Sussekind quem dá a dica: “a impressão de documento é parte do fingimento literário”. Fingimento, simulação, montagem. Eis as bases do ato cinematográfico.

¹⁴⁰ SUSSEKIND, Carlos. “Busca do tesouro”. In.: *Que pensam vocês que ele fez*. São Paulo: Cia. das Letras, 1994. p. 39.

¹⁴¹ CÉSAR, Ana Cristina. “Um livro cinematográfico e um filme literário”. In.: *Escritos no Rio*. Rio de Janeiro: Brasiliense/UFRJ, 1993. p. 67.

Comum a todos os narradores criados pelo autor – Lamartine, professor Guaraná, Espártaco – a cinematographia, especialmente a do texto de Espártaco, leva a inquieta Anita, irmã de Lamartine, ao hilário (e igualmente cinematográfico) protesto doméstico:

Anita não perdoa a duplicidade do pai e protesta com a frase “O mundo não é o que parece” que ela escreve em letras vermelhas e afixa como cartaz na parede acima da cama onde dorme Clarisse, no meu quarto, território que considera meio seu enquanto ainda não se mudou da casa da avó.¹⁴²

O protesto de Anita tem vários níveis de alcance: por estar afixado dentro de casa, o cartaz com os dizeres “O mundo não é o que parece” refere-se não apenas ao mundo externo, mas especificamente ao mundo doméstico, o mundo dominado pela cinematographia tanto do diário de Espártaco quanto de seus fugidios leitores, dentre os quais se destaca, claro, Lamartine. Por estarem a casa, o círculo doméstico, localizados dentro da ficção, o protesto pode ser lido também como referente ao mundo construído, a partir de lembranças difusas e “de segunda mão”¹⁴³, por um Lamartine desmemoriado. A perda da memória é o pretexto ideal para que fantasia e ‘realidade’ se sobreponham incessantemente. No fim das contas, o “mico” que o leitor “paga” em *Que pensam vocês que ele fez* é o de não conseguir se livrar da frase de Anita, que ecoa durante a leitura do romance e permanece depois que tê-la concluído.

A simulação de Espártaco, que em seu diário busca constantemente ocultar a “outra cena” (o amor pela colega de trabalho, todo e qualquer deslize da atividade consciente na descrição do cotidiano), talvez não seja absolutamente proposital. Vejamos a interpretação de Hélio Pellegrino, no ensaio que acompanha todas as edições de *Armadilha para Lamartine*:

O “Diário da Varandola-Gabinete” se organiza a partir de uma hipertrofia da atividade racional, convencional e consciente, com vista à ocultação da “outra cena”, do lugar ex-cêntrico em relação às posições, posturas e imposturas conscientes do Ego. Acontece, porém, que o ser humano só sabe a verdade de seu desejo – e, portanto, a verdade da energia existencial que o move –, na medida em que se ponha em contato com sua própria ex-centricidade, para conhecê-la e assumi-la. Espártaco M. é um ser excessivamente *centrado* em si mesmo, certo de suas verdades e dono de suas certezas. Afasta-se, assim, de sua verdade profunda, abre no tecido do seu discurso – e de sua

¹⁴² SUSSEKIND, Carlos. “Teatro em casa”. In.: *Que pensam vocês que ele fez*. São Paulo: Cia. das Letras, 1994. p. 25.

¹⁴³ Só no oitavo capítulo da primeira parte de *Que pensam vocês que ele fez* o leitor é informado de que Lamartine perdeu a memória em 1971, sendo todos os acontecimentos narrados anteriormente apenas uma “reconstituição” feita a Lamartine por Aurora, sua esposa.

vida – um rombo de ausência, da qual a crise de Lamartine representa um sintoma traumático.¹⁴⁴

As certezas e as verdades de Espártaco, que em *Armadilha para Lamartine* se apresentam realmente como tais, são radicalmente negadas em *Que pensam vocês que ele fez*. Desde a cena inicial, onde Lamartine descreve uma cena da infância: o pai erguendo-se no meio da noite e, em estado de sonambulismo, “dizendo” a próxima entrada do diário, com uma ereção que se destaca entre os lençóis, até o Mico-Preto, tudo que o filho faz é demonstrar, através da ‘cinematographia’ de seu próprio discurso, o quanto são igualmente artificiais, encenadas, as verdades do texto paterno.

Na medida em que autobiografismo e romance se aproximam, como foi avaliado especialmente nos capítulos 2 e 3, percebe-se que tanto o pacto autobiográfico quanto o pacto romanesco são mediados pelo jogo referencial que problematiza os limites que separam o ficcional do não-ficcional.

Todo jogo requer uma ‘performance’, algum tipo de ‘cinematographia’, por parte de seus participantes. Essa postura, que pode ser caracterizada pelas práticas de esconder e mostrar, pela formulação de estratégias que antecipam a jogada do adversário, só encontra limites diante das regras estabelecidas pelo autor, pelo leitor e pelo contexto que os circunda. No romance contemporâneo essas regras, ainda em construção, são entrevistadas por seus jogadores – autor e leitor – através do pacto proposto e, conseqüentemente, do gênero a que o texto pode ser associado: neste sentido, a discussão sobre o valor e a utilidade da categorização literária não invalida o seu aspecto funcional. Volto, ainda uma vez, a Bruss:

Parece ocorrer que, quando um gênero torna-se mais familiar para o público leitor, o autor tem menos necessidade de proporcionar signos internos para assegurar que seu texto será lido com a energia adequada. Em etapas anteriores, é quase sempre difícil isolar os valores genéricos de outros valores tais como o nível estilístico ou a trama.¹⁴⁵

¹⁴⁴ PELLEGRINO, Hélio. “Armadilha para o leitor”. In.: SUSSEKIND, Carlos & Carlos. *Armadilha para Lamartine*. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 280.

¹⁴⁵ BRUSS, Elisabeth. “Actos Literarios”. In: LOUREIRO, Àngel (Coord.). *29/Suplementos Anthropos*. La Autobiografía y sus problemas teóricos. Barcelona: Anthropos, 1991. p. 66. (Trad. do autor)

O ato cinematográfico é parte essencial do ato ficcional e do ato autobiográfico. É por esse viés que se aproximam *O mal de Montano*, de Vila-Matas, e a obra de Carlos Sussekind.

Tanto em *O mal de Montano* quanto em *Que pensam vocês que ele fez, Armadilha para Lamartine* e, principalmente, *O autor mente muito*, a estratégia parece ser a de dispersar em meio ao conteúdo rigorosamente ficcional da obra (produção literária) informações que formam o paratexto da própria obra, deixando claro ao leitor que a crença na possibilidade de mimese é uma ilusão. Em suma: avesso à encenação pura e simples, o romance contemporâneo pauta-se pela negação dos processos clássicos de representação. Como aponta Iser, essa negação é a grande característica do jogo literário:

O jogo do texto usa a negatividade de um modo que sintetiza a inter-relação entre ausência e presença. E aqui está a unicidade do jogo – ele produz e, ao mesmo tempo, possibilita que o processo de produção seja observado. O leitor é, então, apanhado em uma duplicidade inexorável: está envolto em uma ilusão e, simultaneamente, está consciente de que é uma ilusão. É por essa oscilação incessante entre a ilusão fechada e a ilusão seccionada que a transformação efetivada pelo jogo do texto se faz a si mesmo sentir pelo leitor. (...) A encenação, portanto, é basicamente um meio de transpor fronteiras e isso é igualmente verdadeiro para o jogo do texto, que encena uma transformação e, ao mesmo tempo, revela como se faz a encenação.¹⁴⁶

A diferença entre a “transposição das fronteiras” proposta por Vila-Matas e Sussekind – que em *O mal de Montano* é feita de forma mais bem mais declarada que nos três romances do autor brasileiro – é a relevância dada ao espaço autobiográfico. O paratexto do romance de Vila-Matas pode ser desvinculado sem maiores problemas da ficção propriamente dita: a cinematographia é controlada e se mantém num nível formal, detectável pelo leitor. Já em Sussekind, paratexto e ficção se misturam o tempo todo. Foi justamente isso que me levou a entrevistar o autor, a ir em busca da ‘verdade’ sob a encenação, na crença, que agora percebo ingênua, de que assim como o que diz o narrador de Melville sobre o escriturário Bartleby, Carlos Sussekind e seu pai eram “daqueles seres sobre os quais nada é passível de confirmação, a não ser junto às fontes originais” (MELVILLE, 2003, 14).

¹⁴⁶ ISER, Wolfgang. “O jogo do texto”. In.: LIMA, Luiz Costa (org.). *A literatura e o leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. p. 116-117.

Ingenuidades à parte, passo agora a analisar o romance que colocou Carlos Sussekind no mapa da literatura brasileira, o primeiro embate entre os textos de pai e filho, onde o diário de Espártaco/Carlos Sussekind de Mendonça faz sua aparição mais grandiloqüente.

Com vocês, *Armadilha para Lamartine*.

4.6. A armadilha

Rio de Janeiro, 1954. Uma família de classe média passa por uma sensível mudança em sua rotina. Lamartine M., filho mais moço de D. Emília e do eminente jurista Espártaco M., resolve sair de casa. Quer morar com os amigos em uma ‘república’. Para o pai, trata-se de uma extravagância descabida, para o filho, da única saída possível de uma prisão sutilíssima, o diário do pai, uma prisão/espelho onde o cotidiano da família M. é exposto minuciosamente, como se o registro escrito, e apenas ele, fosse capaz de dar ao mais inexpressivo acontecimento cotidiano o estatuto de realidade.

Mesmo morando com os amigos, Lamartine não consegue desvencilhar-se da família: volta e meia retorna à casa dos pais, onde seu antigo quarto permanece intacto. A busca pela autonomia vai lentamente esfacelando sua já vacilante personalidade. No ápice da crise de identidade, da impossibilidade de individuação, Lamartine fica nu e vai de encontro ao mar sendo, logo a seguir, detido pela polícia. É, então, internado em um sanatório.

A narrativa é feita em duas partes. Na primeira, “Duas Mensagens do Pavilhão dos Tranqüilos”, temos o relato das aventuras de Lamartine no sanatório, escritas pelo próprio, fazendo-se passar por outro interno, Ricardinho. A Segunda, “Diário da Varandola-Gabinete”, é um enorme recorte do diário de Espártaco, reescrito “telepaticamente” por Lamartine em sua estada no sanatório, abrangendo o período que vai de outubro de 1954 a agosto de 1955.

4.6.1. Montando a armadilha

A primeira coisa que se lê em *Armadilha para Lamartine* é o seguinte “esclarecimento”:

Acham-se aqui reunidos, sob o título geral de “Armadilha para Lamartine”:

a) O “Diário da Varandola-Gabinete”. O Diário de Dr. Espártaco M., fragmentos referentes ao período de outubro de 1954 – agosto de 1955. Começa com o abandono da casa por seu filho Lamartine e termina com o retorno do “pródigo”, depois de uma permanência de dois meses no Sanatório Três Cruzes do Rio de Janeiro.

b) As “Duas Mensagens do Pavilhão dos Tranqüilos”. Escritas por Lamartine M., no Sanatório, fazendo-se passar por um outro doente (Ricardinho). Dr. Espártaco havia travado conhecimento com este último quando as visitas ao filho ainda lhe estavam proibidas; Ricardinho fizera-lhe então algumas revelações (veja-se às páginas 234-5 deste volume), merecendo do Dr. Espártaco o título de “informante extra-oficial”. Lamartine se entusiasmou com o imprevisto da ligação Espártaco-Ricardinho e imaginou alimentá-la com essas “mensagens”, de conteúdo em geral ultrajante para os médicos do Sanatório. Elas chegaram a ser escritas mas ficaram escondidas num lugar que só Lamartine sabia. Foram entregues a Dr. Espártaco (que, como de costume, as incorporou ao Diário) depois da volta à casa e à normalidade.¹⁴⁷

O caráter aparentemente simples, introdutório, de tal apresentação, subverte-se logo na página seguinte a ela, onde o leitor se depara com as “Duas Mensagens do Pavilhão dos Tranqüilos” e não com o “Diário da Varandola-Gabinete”, como seria de se esperar visto que as duas partes são, num primeiro momento, apresentadas na ordem inversa. O que poderia passar apenas como manifestação de “gratuitos pendores lítero-subversivos” (PELLEGRINO, 1991, 279), torna-se significativo na medida em que, durante a leitura do “Diário da Varandola-Gabinete”, o leitor atento se dá conta de que o que está nas “Duas Mensagens do Pavilhão dos Tranqüilos” é justamente a “verdade não escrita e, portanto, informulada, do ‘Diário da Varandola-Gabinete’”(PELLEGRINO, 1991, 280). Ora, se o diário de Espártaco, que ocupa, digamos, noventa e nove por cento do livro, ou seja, quantitativamente é o próprio livro, oculta justamente aquilo que o poderia tornar relevante para a narrativa, a “verdade informulada”, nada mais natural do que figurar após a breve, porém intensa e ‘honestá’, verdade das “Duas Mensagens”. No texto de autoria apenas de Lamartine (o que lemos no “Diário da Varandola-Gabinete” seria a versão ‘telepática’ de Lamartine do diário do pai) estaria exposta, afinal, a essência do patético drama de Espártaco: no metódico registro dos fatos cotidianos, no monólogo obsessivo, na

¹⁴⁷ SUSSEKIND, Carlos & Carlos. *Armadilha para Lamartine*. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 5.

racionalização exacerbada de tudo que acontece à sua volta, consiste sua loucura. Só é possível, porém, chegar a tal conclusão tendo-se lido primeiramente as “Duas Mensagens do Pavilhão dos Tranqüilos”.

A partir do discurso de Lamartine nas “Duas Mensagens” é possível entrever o que há por trás do esforço de Espártaco em ordenar e controlar os acontecimentos. Trata-se de uma fuga desesperada de encarar a própria subjetividade. Negando-se a submeter os fatos expostos a uma análise profunda, o texto de Espártaco torna-se um relato ao mesmo tempo autobiográfico e apócrifo da própria existência. Não é por acaso que, voltando Lamartine à “casa e à normalidade”, as “Duas Mensagens” sejam “incorporadas” ao diário: o que não é registro, o que não está incorporado à ordem superficial do diário, deixa perigosamente aberta a chaga que poderia, em contato com o caos insuportável da realidade, levar à catarse, ao surto, não apenas o patriarca, mas toda família. Incorporadas as “Duas Mensagens”, ou seja, absorvido aquilo que seria a única parte da narrativa escrita declaradamente por Lamartine, está vetada a possibilidade de libertação, de crise, que as “Duas Mensagens” poderiam representar. A família está segura. No fim das contas, tudo volta “à normalidade”.

O que temos do diário de Espártaco é o período que vai da saída de Lamartine de casa até seu retorno a ela (outubro de 1954 a agosto de 1955). O que acontece depois (e antes) disso está em *Que pensam vocês que ele fez*. Em *Armadilha*, a única pista deixada sobre a continuidade da história é o fato de que as “Duas Mensagens”, o registro do ponto-de-vista de Lamartine sobre sua estada no sanatório, foi incorporada ao diário, ou seja, passou a fazer parte da loucura paterna. Como já disse, a palavra final é do pólo ‘racional’ da narrativa. Sabendo-se, portanto, que as “Duas Mensagens do Pavilhão dos Tranqüilos” foram incorporadas ao diário, como dizer que não fazem parte do próprio diário e que reproduzem não o discurso autêntico de Lamartine ou de Espártaco, mas o do próprio diário que, a estas alturas, diante de tamanha confusão autoral, narra-se a si mesmo?

Acreditando estar acompanhando a montagem da armadilha, o leitor, sem perceber, já não consegue mais sair dela, jogado que está, no dizer de Ana Cristina César, “num poço sem fundo de associações e relações inexpressas” (CÉSAR, 1993, 55).

4.6.2. O côncavo e o convexo

Parece-me interessante, e possível, caracterizar os narradores de *Armadilha para Lamartine*, a partir de seus discursos, como duas superfícies assimétricas: uma côncava, voltada para dentro, cavada, profunda, e outra convexa, voltada para fora, protuberante, sem profundidade. Da assimetria entre os dois discursos surgem espaços, silêncios significativos. Se a incorporação de um texto pelo outro é feita de modo a apagar a autoria dos dois e jogar o leitor num poço sem fundo, o resgate de sentidos só pode se dar através da análise não apenas do que está dito na narrativa, mas do que se silencia. A constatação não é minha nem é nova, está no ensaio de Hélio Pellegrino:

Há no "Diário" um silêncio, uma ocultação, uma meia-palavra que jamais chega à palavra plena, radicalmente reveladora da subjetividade de quem a assume. É desse silêncio e desse vazio, inscritos no centro mesmo do discurso do Dr. Espártaco M., que brota a crise de Lamartine e a descrição que dela faz.¹⁴⁸

Há que se levar em conta que não é apenas da descrição obsessiva do cotidiano que “brota a crise” do filho.

Partindo do levantamento das meias-palavras, dos silêncios de Espártaco, creio ser possível caracterizá-lo como um narrador convexo, refratário a qualquer aprofundamento. Tomemos como exemplo ilustrativo, um trecho da “avaliação” que faz do ano de 1954:

Não tenho grandes queixas do ano que ora finda. [...] De saúde, vamos indo tão satisfatoriamente quanto possível. Eu vou suportando a minha *escherichia*. Ela [*Emília*], a sua menopausa. Nossas pressões sangüíneas não são alarmantes. Os nossos órgãos estão regularmente. O dinheiro poderia ser mais. Mas não está faltando. E há sempre a esperança de que melhore, de uma hora para outra... Ainda não perdi as esperanças de uma melhoria boa nos meus vencimentos. Vindo, poderemos pensar num repouso maior. Melhoramentos de vida, reformando a Casa, proporcionando-nos maior conforto. Confesso-me satisfeito. Comigo. Com os meus. Com o meu trabalho. Com a vida. Já é alguma coisa.¹⁴⁹

Todos os motivos para celebrar 1954 são de ordem racional: os “órgãos estão regularmente”, o dinheiro “poderia ser mais, mas não está faltando” e ainda há “esperança”

¹⁴⁸ PELLEGRINO, Hélio. “Armadilha para o leitor”. In *Armadilha para Lamartine*. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 280.

¹⁴⁹ SUSSEKIND, Carlos & Carlos. *Armadilha para Lamartine*. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 83-84.

de que a vida melhora. Espártaco se confessa “satisfeito” pois não há nada interno (a não ser a *escherichia*, uma bactéria intestinal) atrapalhando sua existência. Tudo que poderia ser motivo de preocupação vai muito bem, obrigado.

Com efeito, é sempre a partir de preocupações “palpáveis”, “externas” que se estrutura a narrativa convexa de Espártaco. Ao encontrar-se com Lamartine, o pólo côncavo, altamente subjetivo, da narrativa, há sempre uma certa artificialidade e um descompasso significativos:

Lamartine fica para dormir e me pede que converse com ele. Minha conversa com meu filho é sobre os problemas do Além-Túmulo. Para começar, leio-lhe um trecho do livro *L'Hôte inconnu* de Maeterlinck. Depois, vamos, sozinhos, pelo impulso. Lá pelas tantas, como me sirva de água gelada, sou acometido de uma tremenda crise de soluços. Foi uma luta para passar! Bebi água com açúcar, fiz massagens, tranquei a respiração. Nada! Afinal, quando quis acabar, acabou.¹⁵⁰

Nesta passagem, quando a conversa avança ultrapassa o monólogo mediador (a leitura de Maeterlinck), ocorre um desvio, um “trancamento” literal das possibilidades de discussão (o ataque de soluços). Seria realmente espantoso que um diálogo entre Espártaco e Lamartine, sobretudo com relação aos “problemas de Além-Túmulo”, engrenasse. Da mesma forma, faltam palavras a Espártaco quando Lamartine, interno, fala com ele ao telefone:

Às 3 ¼, é ele que vem ao telefone. E me fala com a voz querida de sempre, de que já andava morto de saudade. Fico sem saber o que lhe diga... Por fim, tudo o que sai é um “folgo muito”, de que ele deve ter se espantado. Para corrigir a burocracia da expressão, acrescentei apenas “Então, até *brevíssimo*, não?”. Ele ainda se riu.¹⁵¹

Como já ficou dito, nos silêncios de Espártaco, naquilo que não consegue dizer ou demonstrar, reside sua subjetividade reprimida. Espártaco, porém, não é totalmente indiferente às conseqüências de sua contenção expressiva. Tanto que aponta para a “burocracia” do “folgo muito” e para o espanto de Lamartine diante de sua frieza.

A prova de que o filho, de alguma forma, o compreende é o riso no final do diálogo.

Há apenas dois momentos, no diário, em que Espártaco faz apreciações mais detidas, líricas até, de alguma coisa. Ao ir ao banheiro, descobre que expeliu, junto com as fezes, a já citada *escherichia*

¹⁵⁰ SUSSEKIND, Carlos & Carlos. *Armadilha para Lamartine*. São Paulo: Brasiliense, 1991. p.61.

¹⁵¹ Idem, p. 221.

O que sentia na barriga revelou-se: fui "lá dentro" e verifiquei, depois, a presença da minha já esquecida *escherichia coli*. Lá estava, igualzinha, no seu manto envolvente... (...) a *escherichia* ainda está olhando para mim do seu leito de seda entre as fezes....¹⁵²

A *escherichia* é apreciada justamente porque será rejeitada. Espártaco não tem controle sobre a bactéria mas pode, no momento que desejar, ver-se definitivamente livre dela. Basta dar a descarga. Trata-se, afinal, de uma surpresa controlável, que não ameaça o cotidiano. Note-se que o lirismo de Espártaco somente reproduz o que vê e sua metáfora não ultrapassa o horizonte do ‘possível’.

Numa outra passagem, falando sobre os remédios que toma regularmente, Espártaco faz, sobre eles, uma inesperada apreciação estética:

Meu primeiro cuidado, agora, é tomar os medicamentos na devida ordem. Preparo o copo de água. Tomo, primeiro, o comprimido amarelo (que cor linda!) do Irgapirim. Depois, o embaciado, neutro, inexpressivo, do Andrioquim. Finalmente, o chato, feio, de Belexa, desintoxicante pelas várias vitaminas B que contém (B-1, B-2 e B-6).¹⁵³

Assim como a *escherichia* é tratada com carinho, os remédios, que mantêm o interior do corpo sob controle, são apreciados, não por acaso, em sua beleza ou feiúra externa. Os remédios estão “a serviço” de Espártaco, por isso, para ele, são esteticamente interessantes.

Diferente é a posição narrativa de Lamartine, que não se deixa avistar a não ser através dos bilhetes e cartas que Espártaco insere no diário (vale lembrar novamente que as “Duas Mensagens do Pavilhão dos Tranqüilos”, o discurso ‘direto’ de Lamartine, foram incorporadas ao diário e são assim, da mesma forma, interpolações). Uma destas interpolações é a carta enviada de Maceió a Espártaco:

Meu Pai.

Esse bonitão está com a fisionomia cansada de fato [refere-se a uma foto 3x4 de Espártaco] mas a carta que me mandou – sugerindo-me uma fórmula fantástica, infalível para cortar os enjôos – trouxe a sua imagem inalterável: a que eu costume enquadrar nos passeios que fazíamos pela praia deserta ao amanhecer, os dois exploradores à cata de objetos esquecidos na areia (você falava em alguém da família que tinha encontrado pérolas numa caixinha de fósforos – lembra-se?) ou trazidos pelo mar. Quase vinte anos depois (eu tinha 4 para 5), a temperatura e a luminosidade daquelas manhãs permanecem sendo Você, numa esfera que nada tem

¹⁵² SUSSEKIND, Carlos & Carlos. *Armadilha para Lamartine*. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 71.

¹⁵³ Idem, p. 43.

a ver com os maus humores e os cansaços cotidianos. O tom meio nostálgico desta carta é por causa da impressão indizível que deixa na gente o azul, ao mesmo tempo intenso e límpido, do alto-mar (é a mesma intensidade do “azul ultramarino” dos pintores, só que mais transparente). Você vive dizendo que eu não aprecio a Natureza (e não ligo muito mesmo), mas o mar é como se fosse a natureza de um outro mundo. Um abraço do filho que espera te rever em uma semana.

*Lamartine*¹⁵⁴

Lamartine demonstra carinhosamente a onipresença do pai, faz referências à “luminosidade” e ao “azul do mar” que serão retomadas em outra “nota”, igualmente inserida no diário, mas sem nenhum tom “nostálgico”. As pérolas na caixinha de fósforos dão conta de um horizonte: o horizonte mental da classe a que o pai pertence. Inesperadamente, pode surgir um tesouro, um acontecimento fortuito capaz de mudar o cotidiano. Trata-se de uma visão ‘lotérica’ da vida. Contar com o acaso é uma forma de imobilidade.

No discurso côncavo de Lamartine, imagens reaparecem e são sensivelmente modificadas num contexto pré-crise, pré-internação. Quando Espártaco decide acabar com o diário, pois Emília o acha uma “perda de tempo”, Lamartine, às vésperas do “surto”, entrega-lhe a “nota” abaixo:

No dia 7 de junho de 1955 às 4 horas da tarde Lamartine o Filho saturado de leituras e sentindo-se cada vez menos capaz de assumir qualquer papel na vida quer no plano das relações afetivas quer no das obrigações profissionais voltou-se para o mar azul que se descortina da janela na varanda da sala e seguindo-o até onde estava acostumado a supor que fossem os seus limites com o céu deixou de perceber tais limites não porque o horizonte se mostrasse enevado nem porque houvesse ali excesso ou falta de luz mas porque de repente Lamartine o Filho tornara-se para sempre insensível à noção mesma de horizontes Nasceu do seu espanto frente a essa perda queira Deus irreparável de um ponto de referência no mundo a breve exclamação que muitas horas depois trouxe ao conhecimento de Espártaco o Pai solicitando-lhe fosse perpetuada no Diário da Varandola-Gabinete em testemunho do seu arrebatamento Esta a exclamação CLARA LUZ QUE SE ACENDE SEM ADEUS NEM CARINHO¹⁵⁵

Nessa carta, escrita por Lamartine para o pai, está clara a associação entre Espártaco, a luminosidade do sol, o azul do mar, a caixinha de fósforos, ou seja, aos “horizontes” que Lamartine reconhece como limites espaciais e, pode-se dizer, existenciais. Se, na carta, estes horizontes têm uma materialidade inegável, na “nota”, tornam-se limites

¹⁵⁴ SUSSEKIND, Carlos & Carlos. “Diário da Varandola-Gabinete”. In: *Armadilha para Lamartine*. São Paulo: Brasiliense, 1991. p.104-105.

¹⁵⁵ Idem, p. 175.

subjetivos, metáforas que definem uma relação que se rompe. O filho deixa de perceber os limites associados ao pai (e à própria linguagem escrita: note-se que na “nota” não há pontuação) e conquista, então, “luz própria”, torna-se “clara luz que se acende sem ajeus nem carinho”, ou seja, sem vínculos afetivos.

À medida que acompanhamos essa busca inicial de Lamartine pela individuação, que atinge um ápice trágico no momento em que se despe, literalmente, e vai caminhando, nu, em direção ao mar, acompanhamos o desenho cada vez mais claro de seu perfil. Não há quase nenhum indício “físico” de sua existência, apenas a presença, cada vez mais eloquente, de sua subjetividade fragmentada.

A única descrição (quase relatório), aliás, que temos do “surto” de Lamartine, é de Espártaco:

Conseguindo sair sem que eu o visse, foi para a praia (não aqui defronte, mas no Posto 1, junto à Pedra do Leme) e lá, *depois de ficar inteiramente nu* – quando foi censurado pelos que estavam na praia (entre 8:00 e 8:30 da manhã) com bolas de areia molhada jogadas à distância – atirou-se n`água. Da água foi retirado pela Radiopatrulha e levado para a Delegacia do Segundo Distrito Policial. Daí é que telefonaram para cá, avisando. [...] Com uma expressão que nunca poderá sair da nossa retina enquanto vivermos, expressão *abobalhada*, profundamente abatida e triste, com um sorriso estúpido indescritível, só me pareceu ver, à minha frente, um psicopata inteiramente desligado da realidade. [...] Já, então, entre gracejos e entonações sérias, repetindo que “havia morrido”, que estava felicíssimo, que isso “não lhe custara nada” e que “poderia proporcionar o mesmo a todos”, passou a se lado, no sofá da varanda. Tinha a expressão aparvalhada. Tomei-lhe as mãos entre as minhas. Ficou me dizendo: “Papai! Eu não sabia que custava tão pouco morrer! Eu nem senti! E hei de fazer com que todos vocês venham comigo! Eu posso isso porque sou o Cristo!”¹⁵⁶

Espártaco não reconhece o filho no “psicopata inteiramente desligado da realidade” que tem diante dos olhos. O sentido das palavras de Lamartine, naturalmente, escapa-lhe. Ficam-lhe apenas os indícios externos da crise: a expressão “abobalhada” e o “sorriso estúpido indescritível” do filho.

Se o narrador côncavo só existe por intermédio do convexo, a recíproca também é verdadeira. Concluir que o que se lê na segunda parte do livro não é o diário de Espártaco propriamente dito mas sua versão “telepática” traz ao leitor a sensação de que está diante de

¹⁵⁶ SUSSEKIND, Carlos & Carlos. “Diário da Varandola-Gabinete”. In.: *Armadilha para Lamartine*. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 206-207.

algo análogo a uma ilustração de M.C. Escher: não é possível distinguir onde começam e onde terminam as figuras, o que é parte do quê.

Côncavo e convexo fundem-se num mesmo texto, mas de forma assimétrica, ambos buscando e fugindo do confronto de suas supostas ‘verdades’. A tensão entre eles, por nunca se resolver, tende à destruição das bases em que se fundam: a racionalidade e a subjetividade, e ao apagamento de qualquer demarcação segura referente ao(s) narrador(es).

4.6.3. Sanatório

Nas “Duas Mensagens do Pavilhão dos Tranqüilos”, Lamartine conta, via Ricardinho, a estréia do “Diário da Varandola-Gabinete”, escrito por ele através de “telepatia” e publicado no número 7 do jornalzinho feito por internos do Sanatório, *O Ataque*. O diário é um sucesso entre os internos, que passam a exigir que seja publicado regularmente.

Nesse número 7 começou a série do “Diário da Varandola” e foi aquele tremendo sucesso. Aliás, uma confirmação do sucesso que já tinha sido a narrativa oral, quando Lamartine (abusando um pouco da nossa credulidade de doentes mentais) fazia de conta que estava lendo no Diário do pai por telepatia. (...) É que o “Diário” falava de coisas presentes, os comentários do pseudo Dr. Espártaco voltavam-se para as experiências do dia-a-dia (...) era uma maneira de mostrar que o Sanatório Três Cruzes não estava desligado da vida e que era possível senti-la e partilhar dela (...).¹⁵⁷

A razão do sucesso do diário de Espártaco entre os internos do sanatório está diretamente ligada à impressão de que estão, ali, representados. Os internos vêem no diário não só o prolongamento do mundo externo, que penetra através de um jornal, mas uma via de mão dupla: sentem-se igualmente representados, no diário, para além dos muros. Note-se que Lamartine não se considera um doente mental. Os internos, aparentemente, também não o consideram louco, desconfiam inclusive que ele esteja abusando um pouco de sua credulidade de doentes mentais. Diferente é a acolhida de Espártaco, cuja condição de ‘doente’, assim que o diário começa a ser publicado em *O Ataque*, é pronta e “fraternalmente” reconhecida.

Quanto a mim [Ricardinho], ainda não estava convencido de que o poeta dos “Senhor! Senhor!” [Lamartine] pudesse ser um colaborador afinado com a orientação que imprimíamos ao jornal; até que começou a escrever o “Diário da Varandola”, uma

¹⁵⁷ SUSSEKIND, Carlos & Carlos. “Duas Mensagens do Pavilhão dos Tranqüilos”. In: *Armadilha para Lamartine*. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 11.

série de imitações do Diário de seu próprio pai, o Dr. Espártaco M., personagem que não tardamos a acolher entre nós, em espírito, presenteando-o com o cocar de nosso carinho e da nossa fraternidade.¹⁵⁸

Lamartine corporifica o pai através do diário, trazendo-o para dentro do sanatório. Subvertem-se então as expectativas externas: ao invés de ser integrado ao espaço em que se encontra, Lamartine é que ‘interna’ Espártaco. No sanatório, o diário e seu autor ‘original’ parecem estar “no seu elemento”. Ciente, através de Ricardinho, que Lamartine redige páginas de seu diário “por telepatia” em *O Ataque*, Espártaco, como de costume, registra, com certo orgulho e nenhuma profundidade, a iniciativa do filho:

Virou inclusive uma espécie de praxe, depois do jantar, Lamartine contar-lhes como é o Diário. O número de volumes já escritos, o número de prateleiras que ocupam nas estantes, quantas vezes por dia eu me sento para escrever, as dimensões da varandola-gabinete (1,15X1,60m, segundo ele; dei-me o trabalho de conferir e era isso mesmo!) (...) No início, também, meu filho fazia de conta que estava captando por telepatia certas coisas que “naquele momento mesmo” eu estava escrevendo sobre ele, sobre o Sanatório e inclusive sobre eles próprios (...) mas a idéia de estar invadindo assim minha intimidade foi deixando o pessoal com remorsos, até que um dia Lamartine teve que dizer que era tudo invenção sua – e aí, um deles, cognominado “Jornalista”, pediu a Lamartine que passasse a colaborar no seu jornal, *O Ataque*, escrevendo todos os dias uma página “inventada” do meu Diário.¹⁵⁹

Espártaco não parece ver nada demais no fato de Lamartine ser uma espécie de interlocutor entre o diário e os internos. Não lhe causa estranhamento que o filho “finja” receber o diário por telepatia nem que saiba de cor as dimensões da varandola. Para ele, não há conexão entre a fixação do filho no diário e a “crise” que lhe motiva a internação.

Quase ao final do livro, Espártaco, descrevendo uma visita ao sanatório em que Lamartine lhe entrega o manuscrito de um romance, desconfia da própria objetividade e censura-se significativamente:

Estou quase – eu também – escrevendo um romance, mas não é minha culpa se os acontecimentos desta manhã foram romanescos; sou o primeiro a não ver com bons olhos a onda de mistérios e aberrantes fantasias que, de há tempos, vem mudando o tom sereno e ponderado que em outras épocas fazia a maior glória deste Diário; há que se levar em conta a heróica resistência que tenho oposto aos ataques que partem de todos os lados, e que culminaram nessa crise espetacular do Lamartine. Ninguém é de ferro. E, se a objetividade sistemática é de se desejar, como um paradigma, também o estar longe de alcançá-lo não deve envergonhar ninguém. (...)

¹⁵⁸ SUSSEKIND, Carlos & Carlos. “Diário da Varandola-Gabinete”. In.: *Armadilha para Lamartine*. São Paulo: Brasiliense, 1991.p.10.

¹⁵⁹ Idem, p. 216-217.

quando meu filho voltou do quarto (...) e me entregou a produção literária para eu ler em casa, achei de ficar rondando o grupinho [de internos] por mais alguns minutos (...) Não sei quanto tempo eu ainda teria ficado lá, se não houvesse visto o Philips [Dr. Philips, médico responsável pelo tratamento de Lamartine] entrar na Tesouraria; quando cheguei, porém, à Tesouraria, não era o Philips, era um outro que nunca me cumprimenta e que está sempre a limpar os óculos, e que, dessa vez, ao recolocá-los na cara, pôs-se a olhar-me como se tivesse à sua frente um...* (...) (*) Aqui, Dr. Espártaco havia escrito “como se tivesse à sua frente um dos doidos”, depois riscou “um dos doidos” e escreveu “um doido”, depois riscou “um doido” e deixou assim mesmo, faltando. (C.&C.S.)¹⁶⁰

A única rasura no texto de Espártaco se dá quando ele é confundido com um louco. A possibilidade o assusta tanto que é preciso tirá-la do diário, deixando em seu lugar o silêncio mais significativo de toda sua narrativa. Silêncio que é, afinal, o máximo que Espártaco é capaz de se aproximar do significado da exacerbação da racionalidade que o caracteriza como autor e como indivíduo.

4.7. Ainda o diário

Os vários volumes, de diverso tamanho, do diário de Carlos Sussekind de Mendonça encontram-se enfileirados, numa prateleira acessível com uma escada ou com o auxílio de pessoas altas, no hall de entrada do apartamento onde vive Carlos Sussekind de Mendonça Filho. Anexa à sala, cujas paredes estão tomadas por estantes de livros, uma pequena saleta, uma varandola, de cuja janela enxerga-se, entre prédios, um trecho de mar.

Imagine-se quão impraticável torna-se pensar em ‘paratexto’, limites entre ‘realidade’ e ficção ao cruzar-se a soleira da porta deste apartamento, que está onde está, com portas, janelas, sala, cozinha e banheiro da mesma maneira que está nas páginas de *Armadilha para Lamartine*, *Que pensam vocês* e *O autor mente muito*.

Demonstra-se interesse e Sussekind, com a ajuda de uma pequena escada, retira um volume do diário, folheia e indica um trecho utilizado em *Armadilha para Lamartine* e *Que pensam vocês que ele fez*. É o “culto à beleza” de Gina Lollobrigida, uma colagem

¹⁶⁰SUSSEKIND, Carlos & Carlos. “Diário da Varandola-Gabinete”. In.: *Armadilha para Lamartine*. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 273.

com diversos recortes do semblante da atriz italiana que tanto fascina o dr. Espártaco/Carlos pai.

Ao folhear-se mais detidamente o volume, um primeiro espanto: as entradas, no diário original, são datadas, algumas trazem inclusive o horário em que foram escritas. Por que, nos romances, a datação é abolida? Segundo Sussekind, para dar a impressão de “avalanche de fatos”, o que, aparentemente, descaracterizaria a forma, caso levemos ao pé da letra a ‘lei de Blanchot’.

Nota-se, então, que os ‘blocos’ de diário que formam o texto de Espártaco, expressam melhor que o próprio diário de Carlos Sussekind de Mendonça o cinzento cotidiano familiar e a ‘tola contemplação da vida nacional’ característica do discurso convexo do diarista.

A falta da demarcação temporal específica faz lembrar o motivo “histórico” de Barthes para manter-se um diário, “espalhar em poeira, dia a dia, as marcas de uma época, confundidos todos os valores, da informação maior ao pormenor de costumes”(BARTHES, 2004, 448).

Divididas apenas pelo espaço em branco e pelas descrições da noite de sono, da manhã de trabalho, do cansaço noturno, as entradas do diário de Espártaco formam um conjunto monocórdico, maciço, que mantém um ritmo, “a mais formal das operações” (BARTHES, 2004, 462) capaz de delinear, num processo lento e contínuo, a ascensão e queda das verdades e certezas de seu autor. O que parece ser exatamente o objetivo de Carlos Sussekind/Lamartine em seu processo de individuação.

“Espero comprar, ainda hoje, outro caderno igual a este, para que fique aguardando a vez (...). Dou-me, com isso, a ilusão de que não pararei nunca. É o Diário a *comandar* a vida, e não apenas a refleti-la e registrá-la, passivamente” (SUSSEKIND, 1991, 169). O autor está preso à forma, que lhe exige a frequência de um funcionário a serviço... de quem? Do que? Do desenho de sua própria imagem? Do retrato de uma época? Do calendário? Da ‘verdade’?

Nenhuma dessas perguntas tem resposta exata.

Se o diarista está a serviço de si mesmo, pretende desenhar a própria imagem, quer dizer, a mutabilidade dessa imagem no correr dos dias, deve saber que o resultado será, provavelmente, “oblíquo e involuntário” (ALBERCA, 2000, 373). Da mesma forma, se quer retratar a época, deve, por certo, ter em mente que a visão ‘geral’ dos fatos há de escapar-lhe na fragmentação de suas atenções pessoais para com este ou aquele acontecimento. A serviço do calendário estará sempre, independente de suas motivações. Quanto à ‘verdade’, bem, ela geralmente será outra a cada ‘gesto inaugural’ diário de escrita.

A dificuldade em categorizar-se a escrita diarística reside justamente no mal-estar resultante da sensação de que o autor não tem, diante da forma, autonomia necessária para comandá-la. Nem o autor, nem o leitor, que além de carregar, em contato com essa forma, a sensação de estar ‘invadindo’ a privacidade do autor (por mais ficcional que seja essa privacidade), corre o risco de não conseguir encontrar sentido algum no nivelamento da descrição de grandes e pequenos acontecimentos que tem diante de si.

Será o diário um eterno “mico-preto” na mão dos teóricos do gênero autobiográfico?

CONCLUSÃO

O processo de escrita desta dissertação está descrito, passo a passo, no diário que se lerá a seguir. Penso que todas as conclusões e, principalmente, todas as questões suscitadas pela leitura da obra de Sussekind e pela teoria que empreguei em sua análise estão aqui, neste diário.

05.05.05 - quinta-feira - 14:31

Decido, afinal, começar a escrever a dissertação. Os quatro cincos da data são um sinal, não sei do quê, mas são. Podem também não ser. Enfim. Não sei bem por onde começo, por isso começo pelo diário. O anexo servirá, então, como pontapé inicial. Poderia, claro, começar às 17:05, mas seria preguiça e preciosismo demais. Quanta falta de assunto.

01.06.05 - quarta-feira - 10:56

Ando a passos lentos, para não dizer trôpegos. Já escrevi a enormidade de nove páginas e, afinal de contas, percebo que talvez o tempo que tenho não seja suficiente. Das nove, sete são sobre gêneros literários e duas sobre o gênero autobiográfico. Ainda não há conexão entre os dois temas. Estou tentando chegar ao segundo pelo primeiro, cada dia que passa, no entanto, traz problemas do mundo externo que necessitam de soluções imediatas. Fica cada vez mais difícil estabelecer um ritmo de leitura e escrita. Isso sem contar com o fato de que eu já deveria ter ido ao Rio para conhecer Carlos Sussekind.

24.06.05 - sexta-feira - 09:25

Finalmente consegui encontrar meu "ritmo" de leitura e escrita. Pela manhã, leio, ou melhor, releio o que já li antes de começar a escrever. À tarde, confirmo o que disse Paulo Guedes: "a gente só sabe o que quer escrever escrevendo". Sim, é isso. Terminei o capítulo

sobre gêneros e estou a meio caminho do que acho que tenho a dizer sobre o gênero autobiográfico. O próximo passo é falar do diário. As teorias de Lejeune têm me surpreendido pela serventia e, principalmente, pelos nós que dão no meu raciocínio que de simplório torna-se, aos poucos, mais complexo. Ainda não tenho clareza de horizonte, não sei bem onde quero chegar mas, por isso mesmo, essa dissertação tem sido uma aventura. Para contrabalaçar o excesso de Lejeune, tenho buscado luzes na Elizabeth Bruss, no Antonio Candido e no zen budismo. Há pouco voltei a ler o texto "fundador" do Georges Gurdorf sobre autobiografia e, ao que tudo indica, a partir dele vou ter que reformular o início do capítulo em que estou trabalhando. A dissertação tem se tornado um pólo gravitacional, que me atrai ao mesmo tempo em que repele. Muitas vezes uso o tempo em que supostamente deveria estar escrevendo para assistir televisão ou fazer alguma coisa passiva do mesmo tipo. A expansão, porém, da visão crítica que a dedicação ao estudo de um tema proporciona é real. Tem me servido inclusive para repensar todos os outros aspectos da minha vida.

01.07.05 - sexta-feira - 10:37

Acho que estou conseguindo dar certa coerência à minha argumentação do capítulo 2. É um capítulo decisivo, pois é nele que estou fixando a teoria a partir da qual vou colocar em prática a análise. Acho que a desordem que me parecia irremediável até agora é resultado do ecletismo das abordagens que escolhi sobre o tema: antropológica, filosófica, lingüística, literária, formalista, sociológica, historicista. No fim das contas, me parece que não há nada de errado na mistura. O tema é o mesmo e, sobre ele, independente do ponto-de-vista, falam-se basicamente as mesmas coisas. O maior perigo é a confusão terminológica. Mesmo assim, vou seguir tentando o "método dissociativo" pra ver no que dá. Até porque, é só assim que eu sei trabalhar.

18.07.2005 - segunda-feira - 13:44

Depois de alguns dias sem escrever, num bloqueio que, me parece, acabou, volto à essa dissertação, pelo diário, onde posso relatar, livremente, três experiências de leitura (uma

inconsciente e as outras, digamos, instintivas) que me fizeram retomar a vontade de pensar e escrever. Pela ordem: faz já uma semana que tive um sonho. Adormeci olhando para a capa de *A sociedade dos indivíduos*, de Norbert Elias, edição de 1994, da Jorge Zahar. Essa capa é composta de detalhes da ilustração de George Grosz, *Friedrichstrasse*, onde se vê um grupo de pessoas diversas que compõem uma multidão. A cada um dos quadros em que se divide a capa, corresponde o mesmo desenho, monocromático, em que se destaca um dos indivíduos pintado de cor diferente, ilustrando assim, magnificamente, o conteúdo do livro. O sonho era um roteiro acabado de curta-metragem. Acompanhava-se, simultaneamente, os passageiros de um trem e as pessoas que esperavam a chegada desses passageiros na estação final. O foco se detinha em cada um dos passageiros, há muito distantes do lugar onde iam chegar, apreensivos com o que iriam encontrar no lugar de onde haviam partido. Cada história era contada a partir de imagens que relacionavam cada um dos viajantes àqueles que lhes esperavam. Logo, a seguir, o trem chega à estação e os personagens se encontram. A câmera acompanha cada um dos encontros e o momento culminante, o instante, entre a efusão do encontro e a ida para casa, em que cada um volta-se a si mesmo e percebe-se novamente sozinho, a carregar as malas ou a caminhar ao lado do outro, em silêncio, novamente apreensivo, com a sensação de fracasso de quem volta ao lugar de onde veio e a estranheza de saber-se diferente daquele que foi embora. Da parte dos que receberam os viajantes, a sensação é oposta, ao mesmo tempo de vingança, do tipo "sabia que um dia ele iria voltar" e de renovação com o fato de estar diante daquele que vem trazendo uma história diferente da sua. Não sei exatamente como todos esses estados subjetivos se traduziriam em imagens mas, no sonho, tudo que contei estava muito claro. Alguns dias depois da leitura desse sonho (da qual não faço questão, por ora, de extrair nenhum significado), assisti pela terceira vez *Amnésia*, de Christopher Nolan. Dessa vez, achei-o superior ao conto em que se baseia, *Memento*, de Jonathan Nolan. A maneira como se coloca, no filme e no conto, a questão da perda da memória, suas relações com o tempo e com a reinvenção constante da identidade pessoal, me abriram a cabeça para repensar o que escrevi. Tomara que esse repensar seja produtivo. A terceira leitura foi *Sidarta*, de Herman Hesse. Não me importo em entregar-me a textos medianamente bem escritos como esse, contanto que consigam me trazer algo essencialmente importante. A história de Sidarta é maravilhosa, e faz um belo contraponto com a do Leonard Shelby de *Amnésia*. Essas três

leituras, aliás, me deram ao mesmo tempo motivação, curiosidade e tranquilidade para continuar a trabalhar. O que me parece maravilhoso.

22.07.2005 - sexta-feira - 12:05

Acho que terminei o segundo capítulo da dissertação, que trata do gênero autobiográfico. A quinta leitura que fiz dele a me trouxe alguma segurança, me fez relaxar um pouco. Daí que dou o capítulo por concluído. Sei que há nele bem mais perguntas que respostas. O que, em se tratando de um trabalho intelectual, me parece mais qualidade que defeito. Entro, então no capítulo sobre o diário. Talvez seja mais fácil que o anterior. Veremos.

02.08.2005 - terça-feira - 16:42

Amanhã, ao que tudo indica, vou a Porto Alegre encontrar com minha orientadora e resolver outros assuntos. Ela já está com os dois primeiros capítulos. O terceiro, que tem me dado mais prazer (mas não menos problemas) de escrever, está lá pela página 6 ou 7. Minha impressão do conjunto é que está tudo muito desconjuntado e pretensioso. Queria conseguir me exprimir mais claramente e diminuir a autocrítica. Vamos ver o que a chefe diz. De minha parte, a opinião é esta.

29.08.2005 - segunda-feira - 16:09

Não vou recapitular os acontecimentos do tempo em que fiquei sem escrever nesse diário artificial. Até porque ele se destina a acompanhar o andamento de uma dissertação e não o da minha vida íntima. Por sinal, com relação à última, muita coisa ocorreu. Nada direi, pelos motivos acima descritos. Sobre a dissertação, um fato gigantesco. Mais que um fato, um livro: *O mal de Montano*, de Enrique Vila-Matas. Durante o mês de agosto, que daqui a dois dias termina, estive em Porto Alegre três vezes. Na primeira, em cuja véspera escrevi a anotação anterior deste diário, vi a capa do livro de Vila-Matas numa vitrine. Chamou-me atenção mas não entrei para folheá-lo. Dias antes da segunda ida à capital, leio no suplemento "Livros", da revista Bravo, uma brilhante resenha sobre *O mal de Montano*,

assinada por José Castello. A partir daí, na segunda e na terceira viagens a Porto Alegre, vaguei por livrarias à procura. Encontrei-o em duas ou três e não tinha dinheiro para comprar. Em seguida, na terceira ida, tinha dinheiro e o firme objetivo de adquiri-lo, mas não o encontrava. Horas antes de voltar para casa, passei na Livraria Ventura e não só o encontrei como comprei e estou absolutamente absorvido, desde então, em sua leitura. Chamo esse livro de grande acontecimento porque parece ter sido escrito com o intuito de que acontecesse o que está acontecendo: uma grande reviravolta em minha dissertação. Vila-Matas, obviamente, não me conhece, julgo que também nunca ouviu falar de Carlos Sussekind, mas as coincidências são tantas que parece que tudo que estou escrevendo vem a desembocar nas questões que são o centro de *O mal de Montano*. Em primeiro lugar, o diário. Vila-Matas não só adota a forma diarística para escrever ficção como trabalha com diários de outros escritores, incorporando tudo em seu romance, que é uma grande discussão sobre o limite entre verdade e mentira, invenção e confissão, ensaio e enredo novelesco, criatividade e parasitismo literário. Segunda coisa: as semelhanças, de estilo e tema, com Sussekind, são imensas. É como se fosse o próprio Carlos escrevendo, sem o travo intimista que provém de sua biografia e que impregna seus romances, um Sussekind menos sutil, mais universal, mais óbvio. Vila-Matas é um escritor contemporâneo, sabe das novas armadilhas que cercam "o literário" – as quais Sussekind, nos anos 70, não poderia conhecer. De modo que, bem, a partir da leitura de *O mal de Montano* terei que reformular algumas idéias presentes na dissertação. O que é um preço pequeno a pagar em troca do horizonte imenso que esse livro está abrindo para mim.

14.09.2005 - quarta-feira - 15:31

Sabia que não iria conseguir manter qualquer regularidade com esse diário. Acho que nenhuma dissertação tem novidades diárias. A minha então, muito menos. Não sou dado a grandes insights e, quando me ocorrem, desconfio serem sempre de segunda mão: "alguém já pensou nisso antes e, com certeza, colocou em prática bem melhor do que eu seria capaz". Além das raras "iluminações", sou também um leitor dispersivo, que se mantém atento até, digamos, cinco páginas. Na sexta, o devaneio toma conta e nada consigo fazer para detê-lo. Bom, eis o que eu quero dizer: lendo pela segunda vez "Deliberação", em que

Barthes tenta achar algum sentido para manter ou não um diário íntimo, me deparo com aquilo que já havia inconscientemente percebido mas, até então, não tinha conseguido detalhar. O trecho iluminador é o seguinte: "um escrito, em suma, que diz a verdade do engodo e garante essa verdade pela mais formal das operações, o ritmo". É isso!, disse cá comigo. O barato do diário, sua peculiaridade é o ritmo que impõe à narrativa. É por isso que tantos escritores (serão tantos quanto estou inclinado a pensar por estar imerso no assunto?) têm utilizado essa forma para escrever ficção. Não é, como eu vinha pensando, o interesse no íntimo, no intransferível, no particular, que faz do diário uma forma atrativa ao leitor. Repito: é o ritmo que o estatuto do diário – composto apenas de uma lei, a cronologia – impõe a quem escreve – e a quem lê – que tem atraído tanta gente a praticar essa forma de escrita. Agora percebo, a partir da dica de Barthes, que os diários, ficcionais ou não, tem cada vez um tamanho menor. Os diários de Amiel, Pepys, Gide, são tão anacrônicos, na contemporaneidade, quanto *Guerra e paz*.

23.09.2005 - sexta-feira - 15:20

Derrubado, mais uma vez, pelos acontecimentos da vida privada. Sigo, no entanto, resistindo, tento me levantar e trabalhar, preenchendo as lacunas que encontro no que já escrevi e tentando dar coerência e concretude às sessenta e poucas páginas que já tenho. Enquanto o juiz não chegar a dez, ainda não fui nocauteado.

26.09.2005 - segunda-feira - 11:25

Sigo resistindo. Se tudo correr como nos últimos dois ou três dias, sou até capaz de vencer a luta. O domingo foi especialmente produtivo. O capítulo 4 está quase pronto, concentrei-me em *O mal de Montano*. Cada vez me parece mais evidente que esse é um romance-chave para entender as relações entre as formas da literatura íntima – o diário, em especial – e o romance contemporâneo. Impressiona-me principalmente o parentesco inequívoco que o livro de Vila-Matas tem com *Armadilha para Lamartine* e *Que pensam vocês que ele fez* (objetos centrais da dissertação). Creio que, terminado este capítulo, terei condições de passar direto pro Sussekind. Que assim seja!

29.09.2005 - quinta-feira - 01:39

Márcia Ivana está no Canadá. Tenho lhe enviado os capítulos que escrevi, que ela me reenvia, corrigidos. Ainda não havia tido sessões de orientação tão produtivas. Quando pensei em fazer mestrado e, logo depois, quando a escolhi pra me orientar, pensei que iria ganhar uma espécie de "mãe intelectual", sempre a cuidar se minhas unhas estão limpas e os dentes bem escovados (atenção: isto é uma metáfora!). Depois fui me dando conta do quão independente já era. Sensação ambígua: ou ela não se animou a tentar tirar minhas 'manias' de escrita ou realmente já sei andar sozinho nesse mato bravo que é a pesquisa acadêmica. Sei lá. O que sei é que ela tem elogiado o que escrevi. O que me deixa muito feliz, mesmo quando não estamos exatamente de acordo.

10.10.2005 - segunda-feira - 20:36

Quase uma semana sem me aproximar desta dissertação. Uma vergonha. Não sei como encarar o responsável pelo fornecimento de minha bolsa de estudos lá na CAPES, que me torce o nariz e me despreza. Dou-lhe razão, apesar de ser um ente imaginário diante de mim. Bom, o que fiz durante o afastamento? Nada muito notável. Decidi voltar 'com tudo' para o trabalho e, se possível, terminá-lo em, no máximo, dois meses. Hei de vencer!

14.10.2005 - sexta-feira - 14:00

Não suportava mais reler o capítulo 4. Deixei-o como está, incompleto, e passei ao 5. Agora sim, vou tratar do Sussekind. Comecei a escrever sobre *O autor mente muito*, seu livro mais recente, onde o diário tem importância bastante exígua. O que conta, nesse livro, é o "espaço autobiográfico" estabelecido: uma declarada confusão entre as fronteiras da ficção e da realidade. Carlos é, então, personagem de si mesmo, não se coloca mais sob a alcunha de Lamartine: Carlos Sussekind, escritor, autor de *Armadilha para Lamartine*, torna-se personagem de *O autor mente muito*, bem como seu psicanalista, Francisco Daudt da Veiga, co-autor do romance. Bom, entusiasmado com a decisão de partir, enfim, para o

tema central desta dissertação, resolvi ligar para Carlos Sussekind e marcar uma entrevista. O número do telefone me foi dado pela namorada do Carlos, Ira Maciel, com quem mantenho contato, por e-mail, desde que comecei a pensar em escrever sobre ele. Foi o próprio que atendeu. "Alô?", "É Carlos Sussekind?", "Sim, é ele. Quer falar com a Simone?", "Não, é com o senhor mesmo. Meu nome é Fabio, sou aluno do pós-graduação da UFRGS, estou escrevendo uma dissertação sobre a sua obra... .", "Muito obrigado!", "De nada. Gostaria de saber se o senhor tem disponibilidade de me conceder uma entrevista.", "Olha... eu estou com um problema... venho perdendo a memória, esquecendo das coisas... será que pode ser daqui há uma semana?", "Claro que sim, se não for incomodá-lo", "Não, não, deixa eu ver... me liga na parte da tarde... na segunda tenho fisioterapia... me liga na terça que, até lá, acho que o problema já vai estar resolvido... você está aqui no Rio?", "Não, estou em Santa Maria, interior do Rio Grande do Sul", "Ah, então temos que marcar direitinho pra você não perder a viagem", "Bom, ligo na terça pra ver como estão as coisas, ok?", "Tá ótimo, espero estar melhor", "Eu também espero, foi um prazer falar com o senhor", "Foi todo meu, até logo". E desligou. Muito simpático, acessível, humano. Suspeito que a 'falta de memória' não seja exatamente verdade. Ele já usou essa desculpa para se safar de alguns compromissos, pelo que sei. A falsa hipocondria de Carlos aparece, inclusive, de forma anedótica em *O autor mente muito*. Mesmo assim, foi ótimo ter ligado. Terça-feira, à tarde, vou pro telefone de novo.

17.10.2005 - segunda-feira - 21:27

Entrei no assunto principal da dissertação: o diário na obra de Carlos Sussekind e, adivinhem, bloqueei-me. Fiquei três dias escrevendo, no máximo, uma frase. Hoje parece que desencantei. Comecei a escrever às três da tarde e até agora não parei. Quando você volta a trabalhar, depois de um período improdutivo, fica com medo de parar e não conseguir voltar à atividade. Bom, pelo menos ainda não entrei na fase de escrita da dissertação profetizada pela minha orientadora: "um dia tu vai querer jogar tudo pro alto e desistir de vez". Veremos.

18.10.2005 - terça-feira - 15:56

O word insiste em transformar a primeira letra do dia da semana em maiúscula. Eu, insisto em deixá-la em minúscula, que, para mim, significa: este é um dia como todos os outros, não tem nome próprio, não precisa de maiúscula. Liguei de novo para o Sussekind. Descrevo o diálogo, bem mais breve que o anterior. Atende-me uma moça, talvez Simone (?): "Alô?", "Alô, Carlos está?", "Só um minuto, quem é?", "É o Fabio", "Alô?", "Alô, é Carlos?", "Sim, tudo bem Fabio?", "Tudo. E o senhor, está melhor?", "Pois é, estou de cama, com pressão alta e labirintite... conjugadas. Daquela última vez que nos falamos eu já estava meio tonto, mas ainda estava caminhando, me mexendo. A semana foi de exames, um inferno... Agora tenho que ficar deitado, de cama... minha pressão foi a 18 por cinco...", "Bom, então não vou lhe incomodar...", "Você está no Rio?", "Não, não... pretendo ir até aí em novembro...", "Ah, ótimo, até lá alguma coisa deve acontecer... ", "Ligo daqui alguns dias, se não for lhe perturbar, é claro", "Não, não, pode ligar, eu peço desculpas por tudo", "Que é isso? Quem pede desculpas sou eu. Melhore logo, viu?", "Ok, até logo".

De perda de memória, certamente, o nosso Carlos não sofre. Lembrou de mim, do meu nome, das circunstâncias de nossa primeira conversa. Foi novamente simpático e atencioso. Vou ver se alguém da minha família sabe de algum chá ou beberagem infalível contra labirintite e pressão alta e vou botar esse senhor contra a parede. Quanto à dissertação? Ah, vai bem, mandou lembranças, hoje ainda me livro de *O autor mente muito*.

20.10.2005 - quarta-feira - 16:43

Que pensam vocês que ele fez é o romance mais complexo de Sussekind. De uma complexidade, como sempre, muito cândida e perigosa. Volta e meia a gente acha que pode se sentir seguro e ler tranquilo – a linguagem é tão clara e agradável! – e, logo ali, arma-se uma arapuca. É a terceira vez que estou lendo esse livro. Dessa vez, claro, é pra valer, quer dizer, é uma leitura objetiva (na medida do possível) e acho que não vai ser tão difícil analisá-lo como pensei. Resolvi seguir uma ordem cronologicamente inversa, comecei pelo *Autor mente muito* e deixarei *Armadilha para Lamartine* por último. Ainda não sei bem por que estou fazendo isso, mas creio que logo descobrirei.

27.10.2005 - quinta-feira - 14:15

Falei com o Sussekind anteontem. Não vou registrar o diálogo, não foi tão engraçado/excêntrico quanto os outros. Foi, isso sim, mais produtivo. Não fui (tão) enrolado dessa vez. Disse-me ele que a pressão ainda está alta, mas que poderei ir visitá-lo, sem problemas. Comentei que os problemas de saúde talvez fossem falta de escrita. Ele riu e disse "pode ser". Perguntei sobre o diário do pai e ele me disse que a bolsa do Instituto Moreira Salles foi renovada e que, em dois anos, só conseguiu digitalizar cinco anos do diário. Faltam vinte e cinco. Coloquei-me à disposição para ajudá-lo. Gostou muito da idéia. Falou-me, ainda sobre o diário, que seu pai começou a escrever em cadernos pequenos e, na medida que pegava gosto pelo hábito, os cadernos foram ficando maiores e a letra foi ficando menor. Não vejo a hora de conhecer pessoalmente esse universo todo. No fim do telefonema, disse-lhe que estarei no Rio lá pelo fim de novembro. "Até lá, se eu não melhorar, é porque estarei morto". Anotou (ao menos disse que estava fazendo isso) numa agenda a data que lhe dei. "Liga uns dias antes...", "Pode deixar". Que figura... .

01.11.2005 - terça-feira - 03:09

Não sei se isso tem a ver com a dissertação, mas acho que sim. Resolvi escrever agora uns versos, sem rima, que me vêm. Talvez essa entrada tenha, sim, além de grandes probabilidades de ser apagada, algum valor ilustrativo. Estou, confesso, longe das condições ideais ao sisudo labor científico – meio bêbado –, mas transitando nesse "entre-lugar" (obrigado, Silvano Santiago!) que existe em torno da racionalidade, essa ilha de indefinição onde surgem as idéias em seu estado bruto. Parece-me que, independente da sobriedade, é desse lugar que vem tudo que escrevo, do mais ao menos empírico. Então lá vão os versos... quer dizer, não vão. Perdi tanto tempo tentando justificar essa inusitada intervenção que acabei de esquecer-los. Maldita academia, inimiga dos poetas!

03.11.2005 - quinta-feira - 17:05

Tenho levado mais tempo do que seria necessário para preparar as aulas que tenho que dar como estágio – exigência da CAPES. Deixei a dissertação completamente de molho. Não só por isso, claro, também por causa de uma estranha "lassidão nervosa" que tem me acometido. Acho que não falei ainda, aqui: vou entrevistar Sussekind no dia 27 deste mês. Ainda não preparei as perguntas nem arranjei um gravador. Novembro é a época em que começa a correria de final de ano: correções de redação, revisões e outras coisas que sempre dão uma grana extra que não posso refugar. Sei lá, queria terminar este trabalho em dezembro e, achando que vou conseguir, fico me auto-sabotando, deixando as horas passarem, me envolvendo em atividades inúteis ou dando atenção excessiva a coisas sem muita importância. Tenho que me concentrar, urgentemente.

11.11.2005 - sexta-feira - 15:51

Ainda afastado da dissertação. Dei as duas primeiras aulas do estágio. Foram legais. Tema principal: Lima Barreto. Semana que vem, mais duas. O tema, até onde sei, será o mesmo. Falei, há pouco, com Sussekind. Perguntei-lhe se poderia ficar em sua casa na noite do dia 27 para 28 de novembro, quando volto para Porto Alegre. Disse-me que, se não me importar em ficar no sofá da sala, não há problema. Dormiria numa cadeira ou empoleirado numa janela para conviver com o cenário da obra deste senhor. Não cheguei a dizer-lhe isso. Convidou-me para almoçar antes da entrevista: "tem uns restaurantes muito agradáveis aqui perto, em Ipanema. Você me liga pra dizer a que horas começará o nosso divertimento".

21.11.2005 - segunda-feira - 21:42

Reli, pela quarta ou quinta vez, a dissertação toda. Alterei várias coisas mas o conjunto, devo confessar, agora me pareceu bom. Vou ver se consigo dar uma boa avançada no capítulo 5, ainda esta noite. Está meio complicado fazer a ponte entre a teoria e a análise propriamente dita, mas acho que vai dar. Estou com gravador, fitas e malas prontas para visitar o senhor Carlos Sussekind. Saio de Porto Alegre no Sábado, em direção ao Rio. O

que será que me espera? Ou melhor: o que será que devo esperar de mim mesmo diante do que vou encontrar?

13.12.2005 - terça-feira - 16:29

Fui ao Rio. Foi ótimo. Melhor, impossível. Não vou contar tudo aqui. Nem tenho tempo, neste momento, pra isso. Deveria fazê-lo agora, já que deixei esse diário quase um mês sem registro, e num momento tão crucial. Mas não. O que ainda estou fazendo, e acho que levo ainda algumas horas pra terminar, é a transcrição da entrevista. Já tem nove páginas, em espaço simples. Resolvi não seguir o roteiro que coloquei aqui no dia 23. Não havia necessidade. Até porque, vi, logo de cara, que uma das suspeitas que eu tinha iria se confirmar: exposto a um roteiro, uma ordem excessiva, o entrevistado empacaria, não deixaria as coisas virem espontaneamente, o que poderia acabar com a entrevista. Daí que optei por apresentar as perguntas a ele, antes de gravar, e pedi que ficasse à vontade pra responder o que quisesse, na ordem que quisesse, do jeito que lhe parecesse mais interessante. O problema agora é saber exatamente onde encaixar a enorme quantidade de informações e revelações que me foram feitas sobre a obra e, por que não, sobre a vida de Sussekind. Preciso muito me concentrar. Tenho até o início de fevereiro. Não posso perder mais nenhum minuto.

01.01.2006 - domingo - 17:10

Abandonei esse diário por um bom tempo, sei disso. Dois motivos: fim-de-ano e dedicação ao último capítulo da dissertação. Não vivo sozinho, isolado: tenho uma família que me apóia e também exige certa atenção. Natal e Ano Novo, enfim. Nesse meio tempo consegui avançar na escrita, pelo menos acho que há, no capítulo que estou escrevendo, um caminho bem sinalizado que devo seguir até o fim da dissertação. Amanhã à noite vou para Porto Alegre, a trabalho. Levo na mala o que está pronto da dissertação. O que não está pronto também. Será, talvez, o último encontro que terei com minha orientadora antes de entregar a versão final. Muita coisa tem me ajudado a seguir adiante: bons filmes, boas leituras e o vasto material que Carlos Sussekind me forneceu. Dentre os presentes que ele me deu, um

há de ser absolutamente decisivo nessa etapa final: uma seleção de trechos do diário original de Carlos Sussekind de Mendonça onde ele trata do próprio diário.

20.01.2006 – sexta-feira – 17:29

Segunda entrada de 2006. Mais de um mês depois da última. Novidades? Poucas. Pouquíssimas. A primeira: dilatou-se o prazo. Agora tenho até o carnaval para terminar a dissertação. A segunda: sigo no capítulo final, que se me afigura cada vez mais fragmentário e de difícil conclusão. A obra de Sussekind é de alta complexidade, sem dúvida. Só na análise miúda é que as armadilhas realmente vêm à tona. E são tantas... . Enfim, vamos a elas.

25.01.2006 – quarta-feira – 17:51

Absolutamente embrenhado na floresta sussekindiana, um cipoal de referências e contra-informações formando uma imagem análoga às gravuras de M.C. Escher: olha-se o todo, some o detalhe, e vice-versa. Cada elemento da obra de Sussekind traz um sem número de leituras possíveis. Interrogo-me acerca da minha abordagem e da coerência da análise que tenho feito.

2.02.2006 – quinta-feira – 15:00

É com certo estranhamento que chego no mês final dessa dissertação. Parece que estamos nos despedindo, eu e ela, há pelo menos duas semanas. Olho-a como quem não agüenta mais conviver com uma presença rotineira e enfadonha. Falta, porém, um bom pedaço. Paro diante do último parágrafo que escrevi e fico atávico, não sei mais para onde ir. Falta-me um centro gravitacional, tudo me parece disperso e lacunar. Tento falar com minha orientadora mas não a encontro. Tento voltar e reler o que escrevi e, em certos trechos, encontro fios a serem puxados. Não encontro o “fio da meada”. Cansaço?

12.02.2006 – domingo – 23:29

Tenho certeza que é cansaço, sim, o que me acomete nessa fase final. Consegui encontrar minha orientadora. Segundo ela, o que falta agora é uma retomada mais efetiva da teoria convocada nos capítulos iniciais. Quem diz que lembro de toda teoria utilizada? Quem diz que tenho disposição ainda para aplicar tal teoria? Bom, uma coisa é certa, seja como for, isso vai ter que acabar até o carnaval, quer dizer, daqui a uns dez dias. Sussekind? Quem é Carlos Sussekind? Depois de todo o trabalho, o que sei é que sobre esse escritor? Sei muito, mas também sei muito pouco. Seu universo é amplo, amplo demais, particular demais. A forma diarística é uma pequena fração desse universo. Com a qual terei de me contentar.

22.02.2006 – quarta-feira – 14:40

Por mais que tente, não consigo focalizar o diário. Dou voltas e voltas em torno dos aspectos mais gerais. Não estou conseguindo localizar o fragmento, só o todo. Farei hoje uma última tentativa.

16.03.2006 – quinta-feira – 16:38

Acabo de terminar a dissertação. Sim, é o fim. É também o fim deste diário, que já vinha, aliás, arrastando-se. O que aconteceu da última entrada até aqui? O mais importante foi que a dissertação quase se torna tese. Com mais de 100 páginas, ainda sem uma ordem definitiva ou a análise minuciosa do diário de Espártaco, eis que surge essa possibilidade: o prazo para a finalização aumentaria para que o estudo ficasse completo, na medida do possível. É claro que, como tese, esse estudo teria que, necessariamente, apresentar menos lacunas. As que tem, agora, terão que ficar como estão. Comigo levo a possibilidade de retomar o tema, desenvolvê-lo melhor, submeter a obra de Sussekind e o diário de Carlos Sussekind de Mendonça ao estudo detalhado que merece. Enfim, tanta coisa há, ainda, por dizer, tanto material, a meu ver, precioso, acabou ficando de fora... .

Bom, despeço-me, com essa impressão geral de incompletude, de “mico-preto”, deixando a Espártaco as palavras finais:

Quero que amanhã, um dia qualquer, sem nada de especial, assinale o começo de nova vida para mim.

São quatro horas da tarde.

O dia continua frio, mas firme de tempo.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. "Posição do narrador no romance contemporâneo". In: *Textos Escolhidos/ Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas* (Os Pensadores). São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Porto: Livraria Apostolado da Imprensa, 1981.
- AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1976.
- ALBERCA, Manuel. *La escritura invisible: testimonios sobre el Diálogo íntimo*. Oyarzun: Sendoa, 2000.
- ANDRADE, Oswald de. *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*. São Paulo: Globo, 1992.
- ASSIS, Machado de. *Memorial de Aires*. São Paulo: Cultrix, 1962.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BARBOZA, Cecília. "Digitação, o melhor presente para o escritor". In.: *Jornal do Brasil Online* - 18/09/2003. Disponível em <http://jbonline.terra.com.br/papel/cadernob/2003/09/18/jorcab20030918005.html> (acesso em 20/09/2005)
- BARCELLOS, Sérgio da Silva. *Armadilhas para a narrativa. Estratégias narrativas em dois romances de Carlos Sussekind*. Dissertação de Mestrado apresentada em 2004 ao Curso de Mestrado em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Disponível em: http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/cgi-bin/db2www/PRG_0490.D2W/INPUT?CdLinPrg=pt.html (acesso em 19/10/2005)
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BENJAMIN, Walter. "O narrador". In: *Textos Escolhidos/ Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas* (Os Pensadores). São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- _____. "Experiência". In.: *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002.
- BIRMAN, Joel. "O sujeito na leitura - Comentários psicanalíticos sobre a experiência da recepção". In: *Leitura, Saber e Cidadania*. Simpósio Nacional de Leitura. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional/PROLER/Centro Cultural Bco. do Brasil, 1994.

- BLANCHOT, Maurice. *El libro por venir*. Madrid: Editorial Trotta, 2005.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BRADBURY, Malcolm. *O Mundo Moderno - Dez grandes escritores*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.
- BRUSS, Elizabeth. "Actos Literarios". In: LOUREIRO, Àngel (Coord.). *29/Suplementos Anthropos*. La Autobiografía y sus problemas teóricos. Barcelona: Anthropos, 1991.
- CALLIGARIS, Contardo. "Verdades de autobiografia e diários íntimos". In.: *Estudos históricos*. nº 21. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- CANDIDO, Antonio. "Literatura e subdesenvolvimento". In: *A educação pela noite*. São Paulo: Atica, 1989.
- CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.
- CASTELLO, José. "A doença da literatura". In: *Bravo Livros*, nº 4. julho de 2005.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. artes do fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- CÉSAR, Ana Cristina. "Para conseguir suportar essa tonteira - Entrevista com Carlos Sussekind". In: *Escritos no Rio*. Rio de Janeiro: Brasiliense/UFRJ, 1993.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: Literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- CONY, Carlos Heitor. *Informação ao Crucificado*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- DIDIER, Béatrice. *Le journal intime*. Paris: PUF, 1976.
- EAKIN, Paul John. "Introducción". In: Lejeune, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul - Endymion, 1994.
- ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- FISCHER, Luís Augusto. "O ventre e a linhagem das memórias". In: *Para fazer diferença*. Porto Alegre: Artes & Ofícios, 1998.
- FONSECA, Rubem. *Diário de um fescenino*. São Paulo: Cia.das Letras, 2003.
- FREYRE, Gilberto. "Diários e memórias". In: *Pessoas, coisas & animais*. São Paulo: Círculo do Livro, 1979.

GANNETT, Cinthia. *Gender and the Journal - Diaries and Academic Discourse*. New York: State University of New York Press, 1992.

GOMES, Angela de Castro (org.). *Escrita de si, escrita da história*. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

GUSDORF, Georges. "Condiciones y límites de la autobiografía". In: LOUREIRO, Àngel (Coord.). *29/Suplementos Anthropos*. La Autobiografía y sus problemas teóricos. Barcelona: Anthropos, 1991. pp. 9-18.

HAUSER, Arnold. *Fundamentos de la sociología del arte*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1975.

HILST, Hilda. *O Caderno Rosa de Lory Lambi*. São Paulo: Massao Ohno, 1990.

HORKHEIMER, Max. "Teoria tradicional e teoria crítica". In: *Textos Escolhidos/ Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas* (Os Pensadores). São Paulo: Abril Cultural, 1983.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico HOUAISS da língua portuguesa*. São Paulo: Objetiva/FL Gama Design Ltda. Versão 1.0 - Dezembro de 2001.

HUGO, Victor. *Do Grotesco e do Sublime*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

IZQUIERDO, Iván. *Tempo e Tolerância*. Porto Alegre: UFRGS/Sulina, 1998.

JACOBS, Bárbara. "El diário íntimo". In.: La Jornada, México, domingo, 17 de junho de 2001. Disponível em: <http://sololiteratura.com/pauls/paulsbarbara.htm> (acesso em 11/09/05)

LIMA, Luiz Costa (org. e trad.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

LEITE, Sebastião Uchoa. "A dupla fantasia de Sussekind". In.: *Jornal de Resenhas*. Folha de São Paulo, 9 de março de 2002.

LEJEUNE, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul - Endymion, 1994.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades/34, 2000.

MELLO, Evaldo Cabral de. "O fim das casas grandes". In: Alencastro, Luiz Felipe (org.). *História da vida privada no Brasil Império: a Corte e a modernidade nacional*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

MELVILLE, Herman. *Batleby, o escriturário*. Porto Alegre: L&PM, 2003.

MENDES, Murilo. "A Idade do Serrote". In: *Transístor*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

MORALES, Leonidas. *El diario de Luis Oyarzún*. Disponível em: <http://www.uchile.cl/facultades/filosofia/publicaciones/cyber8/tx6a.html#1> (acessado em 24/09/05).

MORLEY, Helena. *Minha vida de menina*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971.

MORETTI, Franco. "Conjeturas sobre a literatura mundial". In: *Novos Estudos CEBRAP* - nº 58, Novembro de 2000.

MUSIL, Robert. *O homem sem qualidades*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

OLIVEIRA, Rosa Meire de. *Diários públicos, mundos privados: Diário íntimo como gênero discursivo e suas transformações na contemporaneidade*. Dissertação de Mestrado apresentada em 2002 ao Curso de Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas, da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia. Disponível em: www.pos.eco.ufbrj.br/modules.php?name=News&file=article&sid=504 (acesso em 11/09/05).

PEIXOTO, Mário. *O inútil de cada um*. Rio de Janeiro: Record, 1984.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Inútil Poesia*. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História e história cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

PIGLIA, Ricardo. *Crítica y Ficción*. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1988.

PIRES, Paulo Roberto. "Eles mentem demais" - entrevista concedida por Francisco Daudt da Veiga e Carlos Sussekind e publicada no site *No*, em 06/12/2001. Disponível em: www.no.com.br/revista/noticia/49433/1009399137000 (acesso em 23/11/2005).

POMPEU, Renato. *A saída do primeiro tempo/Quatro-olhos*. São Paulo: Círculo do Livro, 1984.

PORTELLA, Eduardo. "Problemática do memorialismo". In: *Dimensões I*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958.

PORTER, Roy. *Uma história social da loucura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

ROUSSET, Jean. "Le journal intime, texte sans destinataire?". *Poétique*, 56, p. 435-443, 1983

SÁBATO, Ernesto. *Homens e engrenagens*. Campinas: Papirus, 1993.

SAMUEL, Rogel (org.). *Manual de Teoria Literária*. Petrópolis: Vozes, 1985.

SARAIVA, Juracy Assmann. "Memorial de Aires: a máscara do verossímil". In: *O circuito das memórias em Machado de Assis*. São Paulo: Editora da USP; São Leopoldo: Editora Unisinos, 1993.

SCALZO, Fernanda. "'Mico-preto' sacode a literatura nacional". In: *Ilustrada* - Folha de São Paulo, 11 de outubro de 1994.

SCHWARZ, Roberto. *Duas Meninas*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

_____. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades/34, 2000.

_____. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como Missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

SOUZA, Eneida Maria de. "A teoria em crise". In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, nº 4. pp. 22-24.

SOUSA, Pero Lopes de. *Diário da Navegação de Pero Lopes de Sousa de 1530 a 1532*. Rio de Janeiro: Typografia Leuzziger, 1927. Vol. I.

SPRINKER, Michael. "Ficciones del yo: el final de la autobiografía". In: LOUREIRO, Àngel (Coord.). *29/Suplementos Anthropos*. La Autobiografía y sus problemas teóricos. Barcelona: Anthropos, 1991. pp. 118-128.

STALLONI, Yves. *Os gêneros literários*. Rio de Janeiro: Difel, 2001.

SUSSEKIND, Carlos. *Ombros altos*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.

_____, Carlos & Carlos. *Armadilha para Lamartine*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

_____, Carlos. *Que pensam vocês que ele fez*. São Paulo: Cia. das Letras, 1994.

_____, Carlos. VEIGA, Francisco Daudt da. *O autor mente muito*. Rio de Janeiro: Dantes, 2001.

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

SZABOLCSI, Miklós. *Literatura Universal do Século XX: principais correntes*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1990.

TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

VILA-MATAS, Enrique. *O mal de Montano*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

WERNECK, Humberto. "Dizem que sou louco". In.: Revista Trip, nº 87, Março de 2001. p. 63-68.

WHITE, Edmund. *Marcel Proust*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1999.

ZAMBRANO, María. *La Confesión: Género literario*. Madrid: Ediciones Siruela, 1995.

ANEXO

Entrevista com Carlos Sussekind

27 de novembro de 2005 - Domingo

FP - Vou usar a escaleta¹⁶¹ já preparada...

CS - *Estou perdido mesmo... (risos)*

FP - É só uma escaleta, não tem a menor necessidade de ser seguida... bom, algumas horas atrás, conversando sobre essa entrevista, propus a você um pacto: que fique à vontade para ficcionalizar acerca de fatos reais mas que tente me dizer a verdade quando tratar-se de ficção. Pacto que você aceitou...

CS- *De acordo, de acordo.*

FP - ... e com o qual confirma estar de acordo. Vamos lá, então. Primeira questão: o que você acha do diário como uma forma narrativa? Que outros exemplos de uso dessa forma, além do seu, você considera bem sucedidos?

CS - *Evidentemente sou a favor do uso dessa forma, senão não a teria usado. Se usei bem ou mal, acho que não cabe muito a mim julgar. Agora, quanto à forma do diário... estou tentando me lembrar quais eu li... eu não li, por exemplo, o diário de Humberto Campos... li o diário do Gide, muita coisa, assim, solta... o diário do Gide nem é ficção, né?*

FP - Nem é ficção...

CS - *Tem mais essa...*

¹⁶¹ "um termo emprestado da náutica que os roteiristas usam com o sentido de anotações básicas para um futuro texto (...)". SUSSEKIND, Carlos e VEIGA, Francisco Daudt da. *O autor mente muito*. Rio de Janeiro: Dantes, 2001. p. 22.

FP - Ao mesmo tempo, todo diário, no fim das contas, é um tipo de ficção...

CS - *É, pode ser.*

FP - O que eu queria é que você avaliasse se essa forma, o diário, funciona na narrativa, seja ela ficcional ou não, e que conseqüências o uso dessa forma acarreta...

CS - (quinze segundos de silêncio) *Olha, estou muito estúpido (risos)... incapaz de generalizar, fazer coisas... eu não sei... acho legal o diário... inclusive nos meus livros, o aproveitamento do diário... acho que funciona muito bem, mais até no Que pensam vocês que ele fez, onde esse material, o diário de meu pai, não está tão ligado ao desenrolar da história.*

FP - É uma forma que impõe um ritmo à narrativa, não acha?

CS - *Sem dúvida. No caso do Que pensam vocês que ele fez, o diário entrava também pra quebrar a narrativa tradicional do resto do livro, dava uma variação que eu acho sempre boa, mudar um pouquinho a técnica...*

FP - Peraí... onde é que está a narrativa tradicional no *Que pensam vocês que ele fez?*

CS - *De fato! (risos) Acho que tem umas descrições lá... ai, meu deus, você vai ter que me ajudar... .*

FP - É um livro que não tem linearidade narrativa...

CS - *Não tem, pois é, o exemplo realmente não se presta muito. Agora, de qualquer maneira, eu queria esse contraste... ou, não sei, talvez o diário sirva para suavizar o contraste que é a base do próprio livro... é um livro que se lê com dificuldade, as pessoas*

não tiveram paciência com ele. Eu gosto muito. Dos meus livros, é o que eu mais gosto, acho-o muito engraçado, mas o pessoal achou que era muito amalucado... .

FP - Gostaria que você contasse a história do "mico-preto" e de como ele foi o "gerador" dos dois livros [*Que pensam vocês que ele fez* e *Armadilha para Lamartine*].

CS - *Mico-preto... mico-preto... fica tudo tão trancado... o mico-preto, quer dizer, porque que tem esse nome... aquele jogo... a regra básica do jogo é você se livrar quando a carta [do mico-preto] cai na tua mão... é fazer com que, de algum jeito, essa carta caia na mão do adversário. A moral do jogo é você ficar livre daquilo, o tempo todo... então você vai tentando descartar. A idéia é que aquele trecho do diário [capítulo final de *Que pensam vocês que ele fez*, cujo título é "Mico-preto"], que era um trecho inventado, o diário do futuro... também essa idéia do diário do futuro é engraçada... basicamente o personagem Espártaco estaria escrevendo como diário do futuro um diário que seria o desenvolvimento natural da vida dele, considerando-se que essa vida tem um desfecho muito ruim, morre a mulher por quem ele tinha uma certa inclinação, que ele gostava, que não era a mulher do casamento, era uma amante... então ele vai pintando uma coisa horrível, sufocante, com a morte dela, e, depois, a aproximação da morte dele através de... eu me lembro inclusive que era um deboche com o 'futuro socialista', onde todos são tratados como 'camaradas', dando a entender que esse futuro viria, então é também um deboche com a expectativa dele [Espártaco/Carlos Sussekind de Mendonça] de mudança social e tal, os 'camaradas' todos fechando um espaço sufocante... ele fica doente, vai morrendo... e o mico-preto então seria isso, Espártaco tentando descartar aquela coisa horrível, aquele futuro. A idéia é que aquilo lhe desse força para mudar de vida, sair antes que tudo acontecesse daquela maneira... e é o que efetivamente acontece, Espártaco foge com a amante... mas aí já não há mais o menor paralelo com a minha vida, nem com a dele [Carlos Sussekind de Mendonça, pai de Carlos Sussekind], ele nunca fugiu.*

FP - Ótimo você ter dito isso. O Arnaldo Jabor, no artigo que escreveu quando *Armadilha para Lamartine* foi relançado pela Brasiliense¹⁶², diz que Carlos Sussekind de Mendonça fugiu com a amante... não é verdade isso, então?

CS - *Não, imagina. Você pode ver que não há 'criação' no Armadilha como há no Que pensam vocês que ele fez, nesse último não tem sanatório nem filho sendo internado... é uma variação sobre as coisas do diário e essa idéia de multiplicar o diário em dois, sendo que um dos diários é uma preparação, é uma forma de Espártaco ser posto frente ao que seria o futuro dele se prosseguisse assim, se negando a viver a vida que ele queria... a brincadeira é essa.*

FP - Como é que surgiu o mico-preto? Qual a origem 'real' daquelas trinta páginas?

CS - *Esse assunto é um assunto sério, porque aquelas páginas saem do diário verdadeiro, mas eu achava que...*

FP - Saem do diário verdadeiro, ou seja...

CS - *...aí é que tá... aí é que está a complicação toda... eu quis que ficasse uma dúvida... que não fosse possível comprovar que aquilo saiu mesmo do diário de meu pai, então a parte do diário dessa época... eu dei um sumiço nela. Minhas filhas morrem de desgosto, porque inclusive essa época corresponde aos nascimentos delas, e eu fiz uma bobagem inqualificável, de que me arrependo muito, que foi destruir dois volumes do diário, correspondentes a um ano e meio, coisa assim, porque era onde estava isso, o mico-preto, e eu não queria que fosse possível chegar a uma conclusão, se era eu que tinha inventado aquelas coisas torpes sobre ele ou se era efetivamente do diário que elas vinham, então, enquanto houvesse a dúvida... de qualquer maneira, havia o registro, estava no papel, era uma realidade... agora, se aquela era a realidade que ele tinha criado ou não, ficaria a dúvida... isso é um besteira... eu poderia ter destruído só essa parte do diário, onde estava*

¹⁶²JABOR, Arnaldo. "Pai e filho dão chave para labirinto brasileiro". "Ilustrada". *Folha de São Paulo*, 30/11/1991. p.2.

o mico-preto, que era pequeníssima, mas ao invés de fazer isso eu destruí três volumes do diário, para que ele acabasse antes, pra não haver o corte, para que não se percebesse que ele existia. É isso.

FP - Uma coisa que se percebe, inclusive com a dupla autoria, que impede que se distingua quem é autor do quê, em *Armadilha para Lamartine*, é que parece que Carlos Sussekind quer se apossar do texto paterno e simplesmente apagá-lo. Parece que é, ao mesmo tempo, um texto que te oprime e que você tem de assimilar e suprimir para se tornar um autor com obra própria.

CS - *É, inclusive minha filha mais velha tem certeza que eu destruí dois volumes do diário porque eles eram a prova de um plágio, a prova de que eu teria plagiado meu pai. Isto é: se ficasse provado que era exatamente o texto do diário. Ela acha que é isso, que eu destruí essa parte do diário para que ficasse a dúvida. Só que não era o plágio que me preocupava, foi uma questão de delicadeza. Uma coisa ou outra: ou forjar aquilo, que seria uma grosseria inqualificável, ou aquilo ser a própria verdade e eu estar revelando. Então ficou essa complicação que eu resolvi muito mal, prejudiquei muito o diário. Para não ficar vestígio, a partir dali [do trecho que corresponde ao 'mico-preto'] eu cortei todo o diário dele. E eram volumes curiosos, tinha 64, a reação dele a 64, aos militares... foi tudo engolido porque correspondia ao período... é inqualificável... realmente não me perdôo... .*

FP - Há uma versão dessa história, que você contou à Fernanda Scalzo, da Folha de São Paulo¹⁶³, onde você diz que essas páginas teriam sido escritas por você, numa espécie de 'jato'... .É verdade isso ou você tirou mesmo essas páginas do diário?

CS - *Bom, eu tirei essas páginas do diário e coloquei no romance, mas não exatamente como eram. Como realmente havia isso, essa dúvida de se aquilo era de minha autoria ou de autoria de meu pai, aproveitei para manter uma ambigüidade que não se resolveria nunca... (risos). A parte chocante do 'mico-preto' é exatamente a redação dele: minha mãe*

¹⁶³ SCALZO, Fernanda. “‘Mico-Preto’ sacode a literatura nacional”. In: “Ilustrada”. *Folha de São Paulo*, 11 de outubro de 1994. p. 1.

se recusando, ele com vontade de fazer sexo o tempo todo e ela recusando, debochando da expressão dele, da ansiedade dele... aquilo era muito forte pra mim, ver ele daquele jeito era muito desagradável. Então, não sei qual das maneiras era pior, se escrever aquilo como sendo verdade, inventar aquilo e fazer passar por verdade, ou ser fiel à verdade e simplesmente revelar a situação deprimente e constrangedora em que ele se encontrava nessa época... . A grande burrice foi não achar que podia simplesmente cortar isso e as pessoas não terem como saber se tinha havido isso mesmo nem saberem como ele tinha chegado a essa situação.

FP - Agora se tornou um problema insolúvel...

CS - *Insolúvel, isso aí. Lamentável. 1964! Ele analisa, toma um partido danado contra os milicos todos... .*

FP - Imperdoável o que você fez mesmo, hein? (risos)

CS - *Imperdoável mesmo... . Horrível. (risos)*

FP - Você chama essas trinta páginas de "mico-preto", a carta que o jogador quer passar para o adversário, no caso esse adversário seria o seu leitor? Ele que fique com a carta indesejável?

CS - *Aí você já pode ir desenvolvendo uma psicanálise em cima... (risos). Basicamente é uma coisa que eu queria descartar, só isso. A gente tinha o jogo em casa, jogávamos muito. O baralho era lindo, impressionante. Foi engraçado que quando saiu isso [o romance], uma casa lá em Ipanema, uma casa muito tradicional, um bazar grande, voltou a botar na vitrine o antigo mico-preto, que não havia mais. Eu não sei bem que história foi essa. Eu passei por lá na época, comprei vários e dei de presente a várias pessoas, pensando que aquilo ia ficar lá. O atendente até dizia que o jogo ia fazer um sucesso danado graças ao meu livro, não sei como ele pensou isso... talvez porque tenha saído no jornal, nas resenhas, "mico-preto" isso, "mico-preto" aquilo... . E os desenhos eram lindos,*

realmente. Hoje, os mico-pretos que existem são horríveis, os desenhos são muito grosseiros. Esse baralho, que era vendido nessa loja, tinha desenhos lindos, todos os bichinhos vestidos... o porco, a porca, os casais, né? Por que você tem, no jogo, que casar os bichos, e o único que não casa é o mico-preto. Então você bota pra outra pessoa sem que ela veja, aí ela pega e faz aquela cara [faz uma expressão de desgosto] e tenta se livrar... .

FP - É a armadilha do mico-preto...

CS - *A armadilha do mico-preto... é isso aí.*

FP - Tem uma coisa que me chama atenção, tanto no *Armadilha* quanto no *Que pensam vocês que ele fez*, que é o fato de Lamartine nunca ser completamente visível, ele não tem uma imagem, sua figura, física é descrita de forma muito lacunar... ao mesmo tempo Espártaco aparece de forma clara, dá para o leitor "enxergá-lo" muitas vezes. Isso é proposital?

CS - *O que havia no início era a intenção de ocultar, quer dizer... aquilo era a história verdadeira da família? De jeito nenhum. Então a idéia toda é essa... inclusive meu avô, Lúcio de Mendonça, que apareceria num certo momento, onde o trecho do diário usado no Armadilha coincidia com o centenário dele, o que era uma referência que situava demais meu pai, acabou não aparecendo. Sussekind não era meu pai, meu pai é Carlos Sussekind de Mendonça, eu sou Carlos Sussekind de Mendonça Filho. Quer dizer, eu não sou Carlos Sussekind, muito menos eu e ele somos Carlos & Carlos Sussekind. Em pouco tempo, porém, e eu não sei exatamente como e através de quem, foi se fazendo essa identificação entre autores e personagens, no fim já tinham fotos do meu pai, lá na reportagem do *Jornal do Brasil*... aí ficou absolutamente manifesto quem ele era, de quem se tratava... .*

FP - Algo de que você não conseguiria fugir por muito tempo, não é verdade? Com esses pseudônimos... .

CS - *Mas de início a intenção não era essa, era esconder mesmo, fazer ficção, só.*

FP - Deixa eu voltar à escaleta e ver se ainda há alguma pergunta que não tenha sido respondida... .

CS - *E que nem vai ser... nós vamos ficar dando voltas... (risos)*

FP - Vou ler aqui, só um pouquinho: 'segundo Maurice Blanchot, o diário 'está submetido a uma cláusula aparentemente simples porém temível: deve respeitar o calendário. É o pacto que assina. O calendário é o seu demônio, seu inspirador, seu compositor, seu provocador e guardião'. O que você acha? Será que há alguma outra lei, além do calendário, que rege a forma diarística?

CS - *Tá certo. Eu não... não... quer dizer, eu não gosto assim de estabelecer, gosto mais de espalhar, como no *Que pensam vocês que ele fez*, "*Mulheres passeiam pelo diário*" [título do capítulo em que aparecem trechos do diário], *episódios pequenos em que entra a relação dele [Espártaco] com mulheres que vão procurá-lo no escritório, e, se não me engano, esses momentos não tem muita separação, as historinhas vão sendo jogadas, assim, sem data... eu gostava dessa forma. Há uma relação, quando se trata de episódios semelhantes, de mulheres que vão lá, que o interessam, os funcionários ficam debochando: "essa o senhor só não terá se não quiser..."*, e tal, mas não tem dia, vão ocorrendo aquelas histórias, e acho que ficou razoável, não me lembro mais, essa forma assim, de não fazer separação de nenhum tipo... agora, evidentemente que o diário é marcado pelo calendário, não há dúvida.*

FP - Eu achava que era essa lei que caracterizava o diário como forma, mas, lembrando dessa parte do diário no *Que pensam vocês que ele fez*, acabo de me dar conta de que você descaracterizou a forma mas ela continua lá, quer dizer, essa é uma lei que também pode ser subvertida... acho que vou ter que refazer toda a dissertação... .

CS - *Ah, não! Não faça isso não! (risos)*

FP - Por falar nisso, porque as entradas do diário de Espártaco não são datadas? Tem algum significado especial essa falta de referências cronológicas específicas? É uma forma de apagamento, de descaracterização do período histórico?

CS - *O diário tem. Os trinta anos de diário tem dia tal, dia tal, dia tal..., agora que eu estou transcrevendo é que eu vejo, é uma loucura, todo santo dia tem registro, e com data. Quando falha ele dá um destaque, explica que parou por isso ou por aquilo, houve um problema, etc., tem até um trecho em que ele explica que a caneta enguiçou, e ele aí passa a usar a caneta-tinteiro como pena, molhando na tinta, pra não perder um só dia. Mas, eu, pelas razões que acho que te expus, achei que ficava bom sem as datas... se fosse explorar hoje, de novo, ficcionalmente, o diário dele, tentaria fazer essa avalanche de fatos, sem caracterizar o dia, até pensei numa coisa de mês, e tal, mas mesmo assim não separaria os dias, você iria percebendo que recomeçou o dia porque ele diria que é de manhã ou de tarde ou de noite. O que eu tentei é uma narrativa assim, que não fosse pontuada e motivada pela sucessão dos dias, que entrasse como uma avalanche.*

FP - Uma avalanche de cotidiano... .

CS - *É, eu não cheguei a fazer isso de novo por aquilo que eu te expliquei... na transcrição do diário que eu estou fazendo, eles [o Instituto Moreira Salles, que financia a transcrição do diário de Carlos Sussekind de Mendonça] acham que documento não pode ser alterado em nada.*

FP - Você disse, há pouco, se eu 'fosse' usar de novo o diário dele pra fazer ficção... quer dizer que a idéia é não trabalhar mais com isso?

CS - *Eu estou achando que não vai dar tempo. Também pensei em arranjar alguém que me ajudasse a fazer essa transcrição, pra eu poder fazer alguma outra coisa... tenho muito desejo de desenhar... depois vou te mostrar uma coisa que eu tenho, um álbum que me*

fascina absolutamente... são manchas, formas, umas manchas muito precisas, um negócio louquíssimo que eu consegui com aquela tinta antiga, da marca pilot... .

FP - ... você está falando das "matrizes do universo"¹⁶⁴?

CS - *É!* (ri, entusiasmado) *É uma locucura! Falar com você é impossível! Como é que você lembra? Vou te mostrar... é um negócio muito curioso... isso eu tinha vontade, em termos de criação. Criação literária não imagino mais, mas essas, em desenho, ainda me motivam... .*

FP - Vamos falar de um assunto que eu não sei se ainda é um assunto delicado: o surto de Carlos Sussekind... e de Lamartine.

CS - *O assunto mais delicado foi esse, que eu nunca tratei com ninguém e tratei com você: a destruição de uma parte do diário. Isso me pesa horrivelmente. Ainda bem que eu posso desabafar agora. Nunca tratei disso com ninguém, nunca. Minha filha mais velha de vez em quando me ameaça: "eu vou contar!". Então, já conto antes que ela conte (risos). Quanto ao surto, à vontade, pode perguntar o que quiser, sem problema nenhum.*

FP - Bom, a questão que eu tenho é a seguinte: o surto que você teve, na década de 50... 55, né?

CS - *1º de julho de 55. Aliás, há uma coisa muito curiosa, meu pai tinha essa mania também: a metade do ano era uma coisa importante, o meu surto foi exatamente no dia 1º de julho e o diário dele começa no dia 30 de junho, é a data do primeiro registro... . A gente tem essa mania: a metade do ano é uma coisa assim, importante... .*

¹⁶⁴ "Carlinhos gostava de desenhar com pincel atômico Pilot, e certa vez, quando reabastecia de tinta negra um de seus pincéis, uma gota caiu sobre a pequena poça d'água deixada por um copo na mesa, espalhando-se rapidamente nas mais fascinantes e iridescentes formas (...). Seu amigo Joaquim Assis explicou-lhe: esses desenhos são fractais, o mesmo princípio dos desenhos arquitetados pela natureza. Por isso Carlinhos os batizou de 'Matrizes do universo'. SUSSEKIND, Carlos e VEIGA, Francisco Daudt da. *O autor mente muito*. Rio de Janeiro: Dantes, 2001. p. 197.

FP - Que relações você enxerga entre esse surto e o diário de Carlos Sussekind de Mendonça, ou de Espártaco...?

CS - *Essa relação... isso aí agora é o tema que eu teria para uma última história... já andei te falando um pouco... aquela história do 33 e da causa do surto. Basicamente, pra mim, a causa do surto era um recurso da imaginação... com o surto eu tenho impressão que fiquei menos resistente a aceitar dados da imaginação que normalmente com uma auto-crítica um pouco mais apurada a gente se nega a aceitar. Na verdade eu entreguei o jogo por vergonha de ter chegado ao ponto de acreditar de tal maneira que eu estava numa outra dimensão por causa daquilo que a imaginação havia me levado a crer, aqueles fatos, o meu amigo falando, falando, repetindo, falando, todo mundo achando normal, o próprio amigo sem perceber... então, a partir desse momento em que eu achava que estava em outra dimensão, e quis provar que estava mesmo, fazendo o caminho da calçada até o mar, sem que acontecesse nada. Ninguém ia perceber que eu estava nu e nem eu ia morrer no mar, já que estava em outra dimensão...¹⁶⁵ . Estou pensando se há alguma relação disso com o diário... nunca parei pra pensar nisso. Se há uma relação com o diário, com o meu pai, ela foi muito danosa, aguentei dois meses de sanatório, de eletrochoque, essa loucurada toda, por uma bobagem. Eu estava realmente perturbado, não há dúvida, não tem como dizer que não foi nada, tanto assim que continuou essa perturbação... isso devia ter um encaminhamento que eu não sei qual é, até agora... o fato do diário ser uma repetição... sei lá... posso ter assimilado essa coisa do diário, do dia-a-dia repetitivo, e tal... .*

FP - Eu te fiz essa pergunta porque naquela entrevista que você deu à Ana Cristina César, na época da primeira edição do *Armadilha*, você afirma que nenhum dos psiquiatras teria se dado conta da relação direta que havia entre o surto e o diário¹⁶⁶... .

¹⁶⁵ Basicamente, o que Carlos Sussekind me contou sobre o surto foi que, de uma hora pra outra, ele passou a ver as pessoas repetindo, indefinidamente, falas e gestos. Isso o levou a crer que, se ninguém mais se dava conta dessas repetições, ele só as estava percebendo por estar em outra dimensão. A caminhada que fez, nu, na praia do Leme, em direção ao mar, foi a forma que encontrou para comprovar, para si mesmo, que estava, realmente, em outra dimensão: "*Ninguém ia perceber que eu estava nu e nem eu ia morrer no mar, já que estava em outra dimensão*".

¹⁶⁶ "Então um outro rapaz internado (...) percebe logo a relação do diário com a crise, que jamais foi tocada por ninguém, por nenhum médico. (...) os médicos desviavam o assunto do diário do meu pai (...). Então esse

CS - *É, eu lembro de ter feito qualquer insinuação nesse sentido, de que ele [o pai] é que deveria ter sido internado, qualquer coisa assim, não lembro mais... .*

FP - Uma coisa que eu acho que no *Armadilha* está muito clara, que é o que diz o Hélio Pellegrino no ensaio dele, que você elogia publicamente... .

CS - *É, o ensaio do Hélio é muito bom.*

FP - ...bom, ele diz que, entre outras coisas, a maneira como o romance se estrutura, leva o leitor a concluir que a razão de Espártaco, aquela lógica racional intransponível seria uma espécie de loucura muito mais profunda que a loucura do filho, que é uma busca pelo abstrato, pela subjetivação máxima da realidade.

CS - *Pois é... realmente.. o que que é a armadilha para Lamartine? É o diário. Foi criado como uma armadilha, para mim, pela sedução. Ele não me repelia, o problema é exatamente esse. Eu não sentia repulsa pelo diário, como algumas pessoas da família. Pelo contrário, havia uma atração enorme por ele. E essa é a armadilha pra mim. E realmente, está confirmado: estou aí com 72 anos e transcrevendo o diário, que é imenso, uma coisa enorme, absurda. Esse diário tem uma importância pra mim que não tem pras minhas filhas, que não tem pra minha irmã... de repente, até falo do diário como se fosse meu... e tem irmã, sobrinhos, que têm tanto direito quanto eu de se sentir dono disso... ninguém se interessou nunca, isso estava aí e ninguém... e eu gosto, gostava, continuo gostando, achando a maneira dele escrever... mas é isso, é o traço jornalístico que tem ali, a linguagem. Eu acho aquela linguagem tão legal. Sei lá... ele tinha traquejo como jornalista, uma vontade de manter aquela época [o período em que Carlos Sussekind de Mendonça trabalhou como jornalista], preservar uma habilidade que ele não queria deixar*

rapaz [colega de sanatório] tem uma lucidez incrível e percebe, partindo da indiferença dos médicos para com o diário, que possivelmente eles não estavam querendo tocar no diário por política, por constrangimento em relação a quem estava pagando o tratamento. Naquela época não se cogitaria jamais de chamar papai ao banco dos réus para depor, e saber o que o diário estava causando, o que o diário tinha a ver com a crise. Eles jamais usariam isso porque papai era uma pessoa respeitável, um magistrado. Então o rapaz dá uma genial, dizendo para eu insistir no diário". CÉSAR, Ana Cristina. "Para conseguir suportar essa tonteira - Entrevista com Carlos Sussekind. "Opinião", 10 de setembro de 1976. In.: *Escritos no Rio*. Rio de Janeiro: UFRJ/Brasiliense, 1993. p. 59-60.

morrer pela falta de uso. Para mim é uma delícia aquele texto... eu passei de Monteiro Lobato para o meu pai, essa foi a minha transição. Monteiro Lobato era outro que escrevia de uma maneira... Acho que tem uma entrevista em que eu falo sobre Caçadas de Pedrinho, que, para mim, é uma obra-prima da literatura brasileira, um dos grandes livros... e não só infantil, não, eu adorava essa... a Emília, as tiradas da Emília, aquele jeito de falar, uma coisa tão livre... . E o meu pai..., eu achava que ele tinha, na maneira que ele escrevia, uma grande facilidade. A minha admiração vinha também de coisas do tipo: ele fazia cartas de apresentação, as pessoas pediam a ele, e eram coisas sedutoras, maravilhosas! Até aparece no diário, de vez em quando, uns caras dizendo que queriam aprender a escrever com ele, juízes, uns caras já maduros... . Mas, enfim, estou saindo do assunto... .

FP - Não, não, que é isso... . Você quer voltar à escaleta? Vamos lá. Então, o *Armadilha* é publicado em 1976, em plena ditadura, e é um livro profundamente libertário. Como é que você acha que ele conseguiu escapar da censura e, por que as esquerdas também não deram a menor bola pra ele? (risos)

CS - *Pois é, é estranho. Esse livro foi publicado em 76 mas foi terminado em 73, 74. Eu fiquei percorrendo editoras, editoras e editoras, e ninguém queria. O motivo alegado era muito engraçado. O livro é cheio de personagens, políticos, com seus nomes verdadeiros, o Dutra, etc., o que também atrapalhou a tradução para outras línguas, que teria que ter notas de pé de página enormes. E esses personagens, essas pessoas, eram muito conhecidas no meio social, editorial, então as editoras não queriam, não aceitavam publicar por haver umas alusões meio debochativas a esses personagens. Aquele negócio: o Dutra é muito amigo de José Olímpio, não sei quem é muito amigo de não sei quem... Lacerda... não iam publicar aquilo... engraçado que, quem fez o copydesk do livro pra editora Labor, espanhola, foi uma pessoa que trabalhava com o Lacerda, e que fez a revisão do *Armadilha* ali, no gabinete da Nova Fronteira, um rapaz que depois também participou do Aurélio, da edição do Aurélio. Mas houve a preocupação também do editor espanhol: ele chegou a me pedir pra substituir algumas coisas... tinham umas coisas violentas realmente, contra os militares, sobretudo. E eu fui muito chato, resolvi eliminar duas coisas. Ele me deu dez coisas pra eliminar, acho que foi esse rapaz da Nova*

Fronteira que disse que essas coisas podiam dar galho, e eu concordei com duas e ficou nisso, ele aceitou. Mas o livro não chamou atenção, realmente. Não dá pra entender, o Geisel estava no poder, tava em cima... .

FP - *É, uma coisa puxa a outra: de repente o fato do livro não ter sido censurado fez com que a esquerda achasse que você era um alienado... .*

CS - *É, deve ser isso. Lembro que a Flora [Flora Süssekind, crítica literária, prima de Carlos Süssekind] comentou, por exemplo, que talvez o episódio do jornalzinho do sanatório... .*

FP - "O ataque"?

CS - *... é, "O ataque", ela achava que o fechamento do jornalzinho era uma alusão ao clima de censura, e tal. Mas eu nem... não era uma coisa política, a intenção era mais outra, sei lá... .*

FP - Mas numa leitura, hoje, pode-se dizer que tinha muito a ver... era um ataque muito profundo.

CS - *É, jogando com esse negócio de médico e louco, pacientes indignados com os choques... poderia fechar com a situação política da época, realmente.*

FP - Você escreve diários?

CS - *Não, não...*

FP - Por quê? O hábito não se perpetuou de uma geração pra outra?

CS - *Sei lá o que que houve... deve ter sido o peso enorme daquela coisa lá na estante... eu nunca quis, talvez, repetir isso... já tive diários de sonhos, quando tinha 17 anos lembro*

que fiz anotações metódicas de sonhos, achava muito legal. Mas depois de um tempo comecei a não me lembrar de anotar. Foi a única coisa parecida com um diário que eu já tive. E a idéia de fazer isso com método... tinha uma luzinha junto à cama, uma luz azulada, fraquinha, que não cortava o clima onírico, isso eu lembro perfeitamente. Mas não durou muito não, não tive persistência.

FP - Queria que você falasse um pouco sobre a capa do *Que pensam vocês que ele fez*, sobre aquele peixe que está agarrando/soltando um homem na beira da praia. Por que você escolheu essa ilustração? Ela, por sinal, se chama "anotações biográficas"... .

CS - *Eu basicamente acho um desenho muito forte, muito interessante. A relação que ainda me ocorre é com o título: que esse cara fez pra estar saindo, ou entrando, da boca desse peixe... mais saindo, vejo ele saindo da boca do peixe... que esse cara fez, no que ele se meteu... então era mais pelo título, para dar uma capa pra esse título, e o título vinha daí....*

FP - Que pensam vocês que ele 'quem' fez? Espártaco?

CS - *Ele, o cara da capa, o cara que está saindo da boca do peixe... . Só sei isso, que a atração pela capa, pelo desenho, pela situação, foi a de poder ilustrar esse título... .*

FP - Um título que é uma pergunta sem ponto de interrogação... .

CS - *Nem vou comentar isso.*

FP - Não vai dizer nada a respeito? Desvenda esse mistério! (risos)

CS - *Olha, rapaz, eu só sei isso... me intrigava o que que aquele cara tinha feito pra estar saindo, assim, tranqüilo, da boca de um peixe... esse título, "Que pensam vocês que ele fez" saiu, realmente, de um versinho que eu aprendi no primário, aos dez anos, e que está na*

minha cabeça até hoje (recita o versinho, epígrafe do livro)... (risos). É isso, um negócio doido que pedia uma capa meio doida... .

FP - Tem ainda uma coisa nessa capa, que eu não sei se foi coisa do designer...

CS - *Ah, sim, os dentinhos, foi coisa... .*

FP - É, os dentes que fazem com que o livro seja o próprio peixe, abocanhando quem entra no texto.

CS - *É, foi o designer da capa que bolou isso, não estava na minha idéia inicial, mas ficou legal... .*

FP - Tem uma outra coisa, que talvez possa ser vista como uma chave de leitura, se é que existem chaves, não só desse livro mas de toda sua obra, que é o conceito de "cinematographia" que aparece no *Que pensam vocês que ele fez*, uma tendência a "fazer fita", ser "fiteiro".

CS - *Isso está ligado às coisas da família do meu pai quando ele era garoto, eles falavam dessa história... .*

FP - No livro, Danton [irmão de Espártaco] diz que o fato de aquele diário ter aparecido de repente e estar colocado numa estante, a uma altura que ninguém na casa alcançava, tudo isso era "fita", uma forma de fazer "cinematographia". O que eu queria saber sobre isso é se é uma característica restrita à família M. ou pode ser estendida à sua forma de fazer ficção, esse jogo de esconder e mostrar, o apagamento autoral... .

CS - *Pode haver tudo isso, essas coisas às vezes eu não faço com muita consciência, mas é possível.*

FP - Se não me engano isso é também uma característica das suas entrevistas (risos), essa "cinematographia"... sem querer ofender (risos).

CS - *Não, pelo amor de Deus. É verdade, é isso mesmo... .*

FP - Você percebe alguma relação entre o diário do Conselheiro Aires e o de Espártaco?

CS - *Não, não... fui mau leitor de Machado de Assis... não me ficou nenhuma impressão do diário nem do Conselheiro Aires, acho que nem li esse livro... quem faz essa relação é aquela professora que você falou há pouco, que fez uma matéria... .*

FP - Leyla Perrone-Moisés?

CS - *É, é.*

FP - Me parece que foi ela que te fez o maior elogio à sua obra... que entre Machado e você fica clara a evidência de que existe uma linhagem na literatura brasileira, que aborda temas afins, com ironia muito semelhante... .

CS - *O caso dela foi muito engraçado. Ela cometeu um engano. Ombros Altos saiu numa nova edição, depois do artigo dela. Ela achou que fosse um livro posterior e escreveu dizendo que o Ombros Altos confirmava certas coisas que já estavam no Lamartine... eu inclusive mandei uma cartinha para ela, esclarecendo as coisas.*

FP - Ela diz que o *Armadilha* é o *alienista* versão 76.

CS - *É, dá de tudo.*

FP - Podemos agora então passar àquela pergunta em que você fica à vontade pra falar mal de quem quiser... .

CS - *Não, que é isso...*

FP - O que você acha dos trabalhos acadêmicos sobre a sua obra? Não há muitos e, por isso, fica mais fácil de avaliar a recepção dos seus livros no meio universitário. Você tem alguma grande discordância com relação a alguma das interpretações que foram feitas até agora?

CS - *Não, Fabio, tem umas coisas absurdas, mas não é, assim... .*

FP - Há alguma atribuição de sentido a alguma coisa analisada dos seus textos com a qual você realmente não concorda?

CS - *Não me recordo, assim, de nada... tem, por exemplo, uma interpretação daquela cena¹⁶⁷ que eu te falei como alusão ao homossexualismo, mas, enfim, bobagens que aparecem de vez em quando. De modo geral os comentadores têm sido muito tolerantes, cavalheirescos (risos), alguns são muito amigos meus, jornalistas, como o Paulo Roberto Pires, o pessoal me poupa bastante... tem, é claro, essas coisas de me chamar de "cult" e tal... basicamente não houve nunca uma interpretação muito absurda.*

FP - Que você acha de estarem saindo cada vez mais estudos a respeito da sua obra? Você acha que isso pode colocá-la no lugar que ela realmente merece dentro da literatura brasileira?

¹⁶⁷ "No gabinete de Psicologia, uma sala muito ampla, lá estava eu diante de um aparato. Você se deita aqui, você vai fazer um vôo pela sala. É um teste. Se as condições do seu metabolismo forem boas, você fica girando na órbita e não há problema – me fala o Psicólogo. Paula e Olga estão ali assistindo, junto da porta como se estivessem de passagem. O Psicólogo já me pôs nu e agora mostra a minha posição qual deva ser no aparelho: de barriga para baixo, as costas voltadas para onde estão as moças, o traseiro um pouco empinado. Não, mas assim diante delas eu não posso. Não, Não. – Vamos, diz ele me ajustando no aparelho. E ainda não era tudo. Para dar a partida aproxima-se com um eletrodo em cada mão. Um ele me atarracha na boca e o outro no cu. Começo um vôo frenético pela sala. Não estou em órbita nenhuma, passo em vôo rasante pelo Psicólogo, ele se agacha depressa e bato com toda a força contra a parede, despencando dolorido para o chão. Com o choque saltaram fora os eletrodos. O Psicólogo apanha um e depois o outro, com cuidado, verificando se não sofreram avarias." SUSSEKIND, Carlos. "Sonho de Uma Dor de Cotovelo". In.: *Ombros Altos*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997. p. 109.

CS - *Não estão saindo tantos mais estudos assim... você está dando uma revivescência que talvez não seja bem assim... está tudo parado, totalmente. Não vejo assim, você que está vendo... .*

FP - *Se você for fazer uma avaliação, alguns anos atrás não havia tantos estudos aprofundados sobre você, pelo menos no meio universitário... .*

CS - *Mas havia mais estudos... também era a época em que os livros saíam... o número de vendas é um troço... eu vendo cinco exemplares por ano do Armadilha... tenho as contas aí, da Companhia das Letras, que eles me mandaram... .*

FP - *Cinco exemplares por ano?!*

CS - *Coisa assim, não há venda alguma... o Que pensam vocês que ele fez eles dizem que nem tem mais, do Armadilha eu consegui a reedição porque a Brasiliense me disse que já estava com 120 exemplares vendidos... há uma lei aí que diz que se tiver como 200 exemplares ou menos você tem direito de perguntar ao editor se ele quer reeditar. Se ele disser que não quer reeditar você pode recorrer a outro editor. Foi o que eu fiz. Eles disseram que não tinham interesse aí eu fui à Companhia das Letras e eles fizeram uma nova edição. Basicamente, assim, o Armadilha levou um azar muito grande com o espanhol, na época da Labor [Labor do Brasil, editora responsável pela primeira edição de Armadilha para Lamartine], que não era editora, era só distribuidora. Aí ele veio pra ser editor, era um cara muito civilizado... de saída ele fez uma enquete lá na PUC e em alguma outra universidade pra saber se havia algum livro que merecia ser editado e não se estava conseguindo editar... aí foi unânime, essa menina, poeta, a Ana Cristina, a esposa do Francisco Alvim, a Clara, o Joaquim Pedro, que era muito meu amigo... ele fez essa coisa, essa enquete, e eles deram o nome do livro. Ele [o editor espanhol] imediatamente botou na lista dele. Foi a única maneira porque ele era estrangeiro e não tinha relação nenhuma com ninguém então não havia problema nenhum de sair num livro, editado por ele, o nome do Dutra ou de quem mais fosse.*

FP - E tradução pra outra língua, nunca houve?

CS - *Não, nunca houve, nenhuma oferta. Isso eu atribuo a essa grande quantidade de personagens da época, meu pai escrevia pra ele, no diário, e não dava, assim, grandes contornos das figuras para o leitor... obviamente, pra ele, general Dutra qualquer um saberia quem era, Canrobert, Pereira da Costa... então eu acho que isso ficou muito limitado ao contexto da época... sei lá, não houve interesse... . Mas essa última pergunta foi...? (espia a escaleta)*

FP - Essa última pergunta eu acabo de improvisar... .

CS - *Olha só... .*

FP - Conversávamos há uma hora atrás e eu fiquei um pouco espantado de você concordar com a idéia do Lejeune, aquela de excluir o diário do gênero autobiográfico por ele não apresentar uma "perspectiva retrospectiva da narração"... .

CS - *Não, mas com a conversa que tivemos eu passei a discordar dele (risos). Nunca é o "agora" que aparece no diário. O agora está ancorado no passado... .*

FP - O que me pareceu interessante na sua opinião anterior (risos) é que, para você, justamente não perceber a perspectiva retrospectiva é que te interessava no diário... .

CS - *No meu caso sim, meu pai achava sempre que estava registrando coisas que aconteciam no momento mesmo em que ele estava escrevendo... mas não é verdade, realmente... se você olha um pouco, logo tem uma lembrança associada àquilo que ele descreve, deve ser o tal sonho jornalístico que ele tinha... jornalista que quer pegar a coisa ao vivo, no momento em que acontece... agora, apesar do tom jornalístico eu vejo que tem muito de idealização da parte dele... .*

FP - Uma coisa que não tem absolutamente nada a ver, ou que talvez tenha: o que você acha do Nelson Rodrigues jornalista?

CS - *Ah, acho ótimo, morro de rir lendo as coisas do Nelson. Eu adorava. E era exatamente isso, essa comunicação direta com o leitor... .*

FP - E aquilo de que o acusavam, e que ele assumia, de ser um reacionário, um conservador... .

CS - *Eu nunca vi por esse lado... me interessava mais essa capacidade de comunicação dele, era um mestre mesmo. Acompanhava ele descrevendo as exibições do Les amants, tinha uma cena de intimidade sexual... acho que é no Les amants... quando o cara meio despia a mulher, lambia ela..., e o Nelson aí dizia que todo dia, à tarde, na hora em que acontecia isso no filme, ele entrava no cinema Odeon e, nas crônicas, ele descreve a reação do público. Eu vi uma sessão muito engraçada desse filme onde, lá pelas tantas, ouvi a voz parecida com a de um judeu-alemão gritando "silêncio!", porque o pessoal ficava, naquela hora, assoviando, gritando "uhhhh...", e veio essa voz gritando "silêncio! Silêncio! Animais!". As sessões desse filme eram movimentadíssimas, e o Nelson todo dia botava na Última Hora: "cinco e meia, estive mais uma vez lá, a reação continua ótima, fortíssima". (risos) Era fantástico o Nelson.*

FP - A pergunta que não quer calar: depois de digitalizar o diário você volta ou não volta à ficção?

CS - *Essa pergunta... como eu já te disse aí, num trecho de conversa... eu tô até precisando, me sentindo meio parado com essa coisa de ficar só transcrevendo, transcrevendo, um dia-a-dia muito sem acontecimentos que, segundo a minha filha, é como tem que ser, é documento e tal... eu acho muito chato... então, me dá vontade, realmente me dá vontade sempre de pegar essa mesma linha... essa coisa que me veio na cabeça recentemente, que eu sempre alegava: não me preocupo com isso que aconteceu, esse surto, e tal, porque não teve mais consequência, não se repetiu nunca mais... aí quando eu*

percebi que o número 33 era, de alguma maneira uma, como é que se diz..., que estava se formando, em torno do 33 uma espécie de sintoma na minha vida... .

FP - Vamos falar sobre o 33? Você pode contar aqui, na entrevista, o que vem a ser isso?

CS - *Bom, eu estava dizendo que nunca dei importância a esse episódio do surto, que nunca mais se repetiu na minha vida, mas, ultimamente, comecei a pensar o que que era o patológico, realmente, que me levou a ser internado, e cheguei à conclusão que o patológico era a interpretação que eu tinha feito daquelas palavras repetidas que eu ouvia e que ninguém estranhava mas que eu via, ouvia, percebia que estavam acontecendo, e que estava acontecendo em outra dimensão. Foi a conclusão que eu tirei. Era a dimensão em que eu estava, que não era aquela em que as outras pessoas estavam. A partir desse negócio construí a idéia de que tudo foi por causa disso: um dado de imaginação que eu levei às últimas conseqüências. Não era, então, a partir desse negócio do 33, inteiramente verdade, que não houvesse se repetido nunca mais isso. Estava acontecendo, na verdade, com relação a esse negócio do 33... aí se eu for explicar pra você vai levar a fita toda... .*

FP - Temos muitas fitas, não se preocupe... .(risos)

CS - *Então tá. Basicamente eu percebo, a uma certa altura da minha vida, que o 33 tem um peso enorme pra mim, nas coisas que me acontecem. Foi uma colega de trabalho que me chamou atenção porque achou que eu tinha um perfil de 33, que era um perfil muito bom, não sei o quê... aí ela começou a me fazer perguntas, "que dia você nasceu? Dê o dia", "17 de setembro de 1933", e ela disse "só um momento", aí ela somou e deu, 33. Aí foi me dando uma volúpia de 33, fui ver as minhas filhas e as duas, também, 23 de junho de 66, a mais nova, e a outra, 5 de agosto de 64. Dá 33. Mas, passou, isso foi há anos e anos atrás, numa observação de repartição, essa conversa. Depois eu comecei a notar as coisas, contratos, coisas boas que eu conseguia, os livros, quando foram sendo editados... muito constantemente tinha o número 33 lá, na data de contratos e tal, até o negócio lá da bolsa Guggenheim, que foi em 1983, e, eu faço aquela combinação de querer receber o dinheiro, para que não haja desconto, pra fugir dos impostos em cima, combino de receber o*

dinheiro no Uruguai... no Uruguai, um negócio todo, assim, enrolado, complicado... (risos). Aí eu saio da agência bancária que me paga o dinheiro e olho o nome da rua: calle 33. Pergunto pra alguém, "calle 31?", "no, no hay", "calle 32?", "no, no hay", "só tem calle 33?", "solo hay 33". Então eu descubro que a rua tem esse nome porque tem, no Uruguai, a cidade de 33, capital do estado de 33. Desse dia em diante me ficou essa idéia de que alguma coisa, alguma revelação importante para mim, algum episódio importante estaria me esperando nessa cidade, nesse estado. Mas nunca fui até lá. Bom, aí acontece um episódio importante. Comecei a observar, fazer até lançamento de livro coincidir com um dia 33. O pessoal das editoras morria de rir, era uma gozação com esse negócio. A última, a Anna, da Dantes [editora de O autor mente muito], também, decidi que ela ia ser a editora porque ela estava com 33 anos (risos). E nós comemoramos isso, a edição, indo a um restaurante que ficava ao lado da casa dela, cujo número era 33 também, ela até se lembrou disso, "você ainda tem esse negócio com o 33?", me perguntou ela, "ôpa, e como tenho, tá aumentando cada vez mais! Você serviu pra aumentar ainda mais!", respondi pra ela. Aí, onde a coisa vai voltar, como fator patogênico, né, é quando nós chegamos ao ano 2000 e... acaba. Nenhum número mais, nenhuma data soma 33. Só vai haver um 33, deixa eu ver, acho que lá por 2039... , uma loucura. Então chegou 2000, que é dois, só, e não vai dar mais pra somar 33 de jeito nenhum. Enfim, o que eu quero dizer é que esse período não dá pra eu cumprir, não vou conseguir chegar a outro 33.

FP - Por que não?

CS - Não dá. Em 2039 vou estar com mais de cem anos... . Uma época comecei a ficar preocupado porque esse negócio começou a aparecer, tinha 33 pra todo lado, qualquer coisa, até a bandeirada inicial do táxi era 3,30, no ano passado, agora tá 3,70, coisa assim, então, até a partida do táxi era 33... puta que pariu, é esse o ano, pensei comigo, não vou além desse ano, foi o ano em que tudo era 33... notícia de jornal, desastre, 33 mortos... toda hora começou a aparecer o 33, com uma insistência absurda... mas aí esse número começou a ter, pra mim, uma cara de morte... me veio até a idéia de que visitar a cidade de 33 talvez não fosse uma boa... vai que a morte estivesse me esperando por lá. Aí começou a me parecer que havia uma sintomatologia, outra vez, de paranóia,

esquizofrenia, sei lá, porque era uma coisa que estava tomando conta da minha vida, da minha cabeça... a coisa toda nasce da imaginação, como nasceu na imaginação aquela história de que eu estava numa dimensão diferente.

FP - Quer dizer, ou o 33 vai te levar a ter um novo surto ou a escrever um novo livro...

CS - *O melhor seria um novo livro, sem dúvida. Tenho tentado me convencer de que seria legal fazer voltar o personagem, Lamartine, mas com uma abordagem voltada pra essa história, pra essa nova obsessão... .*

FP - Uma obsessão típica de Lamartine, realmente... . Por falar em livro, vejo que há uma pergunta capciosa que está aqui na escaleta... . Se você tivesse que colocar a sua obra em alguma categoria ou gênero literário... .

CS - *Eu te falei já, a categoria é Crumb, Robert Crumb*¹⁶⁸. (risos)

FP - Tem um dado interessante: *Ombros Altos* tem, na ficha catalográfica, a definição de "novela", *Armadilha para Lamartine* e *Que pensam vocês que ele fez* tem, um no subtítulo, outro na ficha catalográfica, a definição de "Romance", já *O autor mente muito* não tem nenhuma definição, categorização, em parte alguma do livro. Os dois autores/personagens, sempre que se referem ao texto o chamam simplesmente de "livro". E aí, do que mais pode-se chamar *O autor mente muito* além de livro?

¹⁶⁸ Robert Crumb (nasceu em 30 de agosto de 1943, Filadélfia, Pensilvânia); é um artista e ilustrador que assina seu trabalho como "R. Crumb". Crumb foi um dos fundadores do movimento underground dos quadrinhos cômicos, e é considerado frequentemente como a figura mais proeminente nesse movimento. In.: http://pt.wikipedia.org/wiki/Robert_Crumb (acesso em 18/12/2005).

O crítico de arte do New Yorker, Adam Gopnik, o descreve como um estilo realista que registra o banal, o comum, o humor inconsciente do dia-a-dia que preenche nossas vidas. In.: <http://www.lojaconrad.com.br/produto.asp?id=265> (acesso em 18/12/2005).

A obra de Robert Crumb, assim como a de Carlos Sussekind, caracteriza-se pelo trânsito livre entre ficção e autobiografia e pelo humor escrachado, ácido.

CS - *Eu acho que essa coisa de não chamá-lo de romance é idéia do Chico [Francisco Daudt da Veiga, também autor de *O autor mente muito*], pra criar a impressão de que é um relato tirado diretamente da realidade, de que é um experimento, imagino que seja isso. Romance dá a idéia de que a história é romanceada... mas pode ser um romance... não sei, realmente não sei.*

FP - Tem um termo que talvez se aplique ao livro, termo que já foi usado para definir algumas obras do Truman Capote, "facção", "faction", ficção baseada em fatos reais, que faz o trânsito entre as duas coisas... também cabe aí o Crumb, não lhe parece?

CS - *É... tudo bem. (risos) Tem um brasileiro que eu gosto um pouco, e que até nós brincamos com isso n'*O Autor mente muito*... o Chico não resistiu e fez uma mistura de um texto dele, colocou como sendo meu, uma entrevista jornalística... é aquele da José Olímpio, que eu acho muito curioso... a José Olímpio publicou num volume as obras completas dele, quatro, cinco livros, um maluco... Campos de Carvalho, isso.*

FP - É também o caso de um escritor que virou "cult", o que é uma pena... .

CS - *O Chico incluiu ele lá no nosso livro, não sei se você viu, fazendo falsas atribuições: Campos de Carvalho tem uma entrevista, que ele deu um pouco antes de morrer, acho que ao Paulo Roberto Pires, em que ele diz umas coisas assim, vagas, então ficou uma outra brincadeira, as respostas que ele dá às perguntas são muito engraçadas. A entrevista aparece no livro como sendo minha, como se eu tivesse dado uma entrevista depois de ter decidido nunca mais falar à imprensa... . (folheia *O autor mente muito*)*

FP - E o episódio da diarreia, aquele que é narrado no único trecho do diário que aparece n' *O autor mente muito*?

CS - *Ah, está nesse livro, é?*

FP - Sim, está aqui, a partir da página 118. (mostro a Sussekind o trecho do diário, n' *O autor mente muito*)

CS - *Isso é autêntico. E aquela foto que acompanha, também é verdadeira, é o meu pai sendo condecorado pelo general Sarmiento, algo assim.*

FP - Essa foto é muito estranha, o general parece uma criança...

R - *Uma criança? Que é isso?*

FP - Olha só, a diferença de tamanho dos dois... .

CS - (risos) *Onde será que ela pegou essa foto? Debochativa pra burro... isso foi a Simone [Simone Sussekind, filha de Carlos Sussekind] que fez uma montagem em cima... realmente, o general parece um garotinho... essa foto é ótima, genial realmente, mas o Globo [jornal que detém os direitos da imagem] não cede, sei lá¹⁶⁹.*

FP - Esse trecho do diário é muito dramático, apesar de ser engraçado... é dos últimos tempos dele [Carlos Sussekind de Mendonça]?

CS - *É, ele já estava ficando problemático*

FP - Você já foi convidado pra ser imortal da Academia Brasileira de Letras?

CS - *Não, nunca aconteceu, em momento algum...*

FP - Você já quis que seus livros se tornassem "best-sellers"?

¹⁶⁹ Simone Sussekind, por e-mail, depois de ler esta entrevista, enviou-me as duas fotos utilizadas na montagem: uma é a de Carlos Sussekind de Mendonça sendo condecorado, que é do acervo familiar. A outra é de Carlos Sussekind, filho, essa sim, pertence ao acervo do jornal O Globo. Na montagem da página 118 de *O autor mente muito*, a cabeça de Carlos Sussekind de Mendonça é substituída pela do filho.

CS - *Olha, eu não quero responder sobre a Academia, se eu gostaria ou não gostaria de ser um imortal porque a minha filha [Adriana Sussekind] está trabalhando lá e pode dar problema... . Quanto a ser um best-seller, é claro que eu gostaria de vender bastante, nunca tive a menor pretensão de fazer uma literatura hermética, difícil... mas também, é o tal negócio, se calhasse de ter um público... mas, realmente, não é o caso, as pessoas esbarram em alguma coisa do que eu escrevo... Isso até que é engraçado, poderia ter mais gente me lendo, me comprando... gostaria, como não, até pra ganhar um dinheirinho... como eu te disse, cinco exemplares por ano, seis... .*

FP - Chega a ser trágico.

CS - *Vou ver se acho a carta da Companhia das Letras e te mostro, é uma coisa ridícula... mas não vende mesmo, não tem jeito... é o tal negócio da divulgação. Agora mesmo, tenho dois amigos que lançaram coisas novas, primeiro livro deles, e tal, e eles vêem que, não havendo divulgação não vende nada mesmo, as livrarias não se interessam, fica lá, lançado, tá lá, vinte dias, um mês, se não vendeu aquela quantidade, fica lá e não se renova... tem que ter algum artigo, algum comentário. Eu tive bastante disso, tinha muitos amigos em jornal, então sempre tinha alguma coisa, alguma referência, até o Jabor, artigo de página inteira, nisso eu fui privilegiado, mas não repercutiu, com o tempo... .*

FP - Isso, essa falta de repercussão se deve, em grande parte, à sofisticação do jogo narrativo que você constrói... .

CS - *É, talvez, né?*

FP - Talvez?!