



C
O
R
P
O
E
S
C
R
I
T
O
S

WANDER MELO MIRANDA

A ILUSÃO AUTOBIOGRÁFICA

*On est toujours plusieurs
quand on écrit, même tout
seul, même sa propre vie.*

PHILIPPE LEJEUNE

Para o equacionamento do problema da autobiografia, tendo-se em vista os textos de Graciliano Ramos e Silviano Santiago que serão objeto de análise, cabe evidenciar a postura a ser adotada: a da autobiografia não como um simples enunciado, mas como um ato de discurso ou, mais do que isso, um ato de discurso *literariamente* intencionado. Tal postura supõe a delimitação do campo de interesse à abordagem do funcionamento específico dos mecanismos internos de organização textual, sem desprezar sua articulação com um determinado regime de leitura no âmbito do sistema literário e social, a fim de estabelecer os traços configuradores de uma modalidade narrativa que, apesar de suas características particulares, mantém afinidades com outras modalidades vizinhas.

Antes que sejam apresentadas e discutidas essas relações “formais” de semelhança e diferença, procurar-se-á examinar, de maneira sucinta, a noção de indivíduo, já que desde o sentido dicionarizado do termo “autobiografia” – “vida de um indivíduo escrita por ele mesmo”¹ – tal noção

1. O vocábulo “autobiografia” aparece na Inglaterra (século XVIII) de onde é importado pela França no século XIX, sendo adotado por Larousse, em 1886, com o sentido que mantém até hoje.

erige-se como princípio fundamental para a compreensão da sua gênese e do seu progressivo desenvolvimento. Além do mais, é a partir da referida noção, enquanto ponto de cruzamento de áreas de conhecimento como a psicanálise, a sociologia, a antropologia e a história, que se podem compreender melhor as múltiplas questões colocadas por um texto cuja especificidade reside na complexa e muitas vezes tortuosa relação entre representação literária e experiência vivida. Mais ainda: é na maneira pela qual cada texto autobiográfico busca colocar-se diante da noção de indivíduo a ele inerente que reside a sua maior ou menor criatividade, o endosso ou o desmascaramento da ilusão autobiográfica. Por paradoxal que seja, textos dessa natureza tornam-se mais criativos quando se contrapõem à aludida noção, desconstruindo-a através de um processo incessante de renovação e transformação levado a efeito por um *eu* inquiridor, não imobilizante.

Individualismo e Autobiografia

Maurizio Catani, baseando-se em pesquisas antropológicas, mostra que a autobiografia aparece como uma necessidade de configuração ideológica do mundo ocidental, não encontrada em outras partes com a mesma frequência e significado. Tal fato ocorre, principalmente, a partir da formação plena do individualismo moderno, datada da época das Luzes e de 1789, com a Declaração dos Direitos dos Homens e Cidadãos. Há uma íntima e evidente correlação entre o afirmar-se da literatura autobiográfica, como é comumente entendida, e a ascensão da burguesia enquanto classe dominante, cujo individualismo e cuja concepção de pessoa encontram na autobiografia um dos meios mais adequados de manifestação². O ponto máximo de desenvolvimento ou de saturação dessa conjuntura poderia ser encontrado nas diversas ocorrências atuais do “vivido” na literatura e mesmo no jornal, na televisão e no cinema. São ocorrências consideradas por Juliette Raabe não como um renascimento ou novo ímpeto de individualismo, mas como manifestação de uma angústia ligada ao enfraquecimento ou à perda de identidade, em virtude da incerteza hodierna própria à relação *eu-Outro*. Dos fatores responsáveis por essa incerteza, são apontados: o fim da hegemonia ocidental e do colonialismo anteriores, que propunham uma imagem incontestada do Outro, logo do *eu*; a descrença no cientificismo positivista do século XIX, que prometia reduzir o universo à mercê do controle do homem; a deterioração da integridade do *eu* provocada pela fragmentação inerente à estrutura dos meios audiovisuais; e o freudismo, mediante o realce que dá ao embate das forças do consciente e do inconsciente, do desejo com sua realização³.

2. Cf. Catani, “La question de l'autre: débat”, pp. 28-29. A autobiografia é vista também como fenômeno tipicamente ocidental por May, *L'Autobiographie*, p. 18 *et seq.*

3. Cf. Raabe, “Le marché du vécu”, pp. 241, 247.

Posição semelhante assume Christopher Lasch quando estuda a vigência nos EUA, nas décadas de 1960-1970, de uma forma literária de cunho acentuadamente autobiográfico e na qual lembranças e experiências pessoais aparecem associadas, de maneira peculiar, à crônica política e à crítica cultural⁴. Essa “nova forma”, enquanto reveladora do narcisismo que permeia toda a sociedade americana e que caracteriza sua produção cultural, ligar-se-ia, segundo o autor, à consciência de que a crise do indivíduo em razão das dimensões alcançadas representaria uma tentativa de esclarecer as inter-relações entre vida privada e vida política, colocando uma questão cuja análise deveria poder explicar, entre outras coisas, por que a “vida interior” não conseguia oferecer nenhuma proteção efetiva contra as ameaças circundantes.

O fato de o individualismo burguês, fundamento da razão iluminista, desembocar posteriormente no beco sem saída do narcisismo, como acontece com a grande maioria das realizações culturais de uma sociedade capitalista avançada como a norte-americana, não invalida a importância literária da escrita do *eu* e, muito menos, a complexidade das indagações que afloram ao longo do seu desenvolvimento. Como observa Silviano Santiago, “a narrativa autobiográfica é o elemento que catalisa uma série de questões teóricas gerais que só podem ser colocadas corretamente por seu intermédio”⁵. Para a compreensão mais aprofundada do problema convém, entretanto, recuar no tempo e deslocar a questão do individualismo da época moderna para os seus primórdios na antiguidade, seguindo as formulações de Michel Foucault⁶, na pesquisa “arqueológica” por ele empreendida acerca da noção de indivíduo e da “estética da existência” na cultura greco-romana dos primeiros séculos do Império.

Foucault parte da *Vita Antonii*, de Atanásio, um dos mais antigos textos da literatura cristã, com o intuito de mostrar em que medida a anotação pessoal das ações e dos pensamentos atua como elemento indispensável da vida ascética, ou seja, de que maneira a “escrita do *eu*” (*écriture de soi*) funciona, em relação complementar com a *anacorese*, como uma força auto coercitiva, pois o “anacoreta”, ao escrever sobre os movimentos da alma, passa a conhecer-se e, ao se conhecer, passa a ter vergonha de si e a armar-se contra o pecado. O texto de Atanásio, apesar dos valores “cristãos” que apresenta, permite reter vários traços que possibilitam analisar, retrospectivamente, o papel da escrita na “cultura filosófica

4. Cf. Lasch, *La Cultura del Narcisismo*.

5. Santiago, “Prosa Literária Atual no Brasil”, p. 51.

6. Foucault, *L'écriture de soi*, pp. 3-23. Ver, também, o estudo de Louis Dumont sobre a relação entre sociedade “holista” e sociedade “individualista”, no qual é demonstrado como se dá naquela o surgimento da noção de indivíduo própria a esta. Cf. Dumont, *O Individualismo: Uma Perspectiva Antropológica da Ideologia Moderna* (sobretudo o capítulo “Gênese, I. Do Indivíduo-Fora-do-Mundo ao Indivíduo-no-Mundo”).

do *eu*" anterior ao cristianismo. É o caso de Sêneca, para quem a escrita, enquanto "exercício do *eu*", constitui uma etapa essencial no processo "ascético" de elaboração dos discursos recebidos e reconhecidos como verdadeiros em princípios racionais de ação. Essa escrita apresenta-se, de acordo com os documentos relativos à época, sob duas formas principais: os *hypomnemata* e a *correspondência*.

Os *hypomnemata* são carnês individuais onde se consignam citações, fragmentos de obras, exemplos, ações testemunhadas ou narradas, reflexões, argumentos, cuja utilização como livro de vida ou guia de conduta parece ter sido corrente no meio culto de então. Enquanto memória passiva ou memória-arquivo, esses carnês desempenham a função imediata de exercício e aprimoramento do *eu*, no interior de uma cultura fortemente marcada pela tradição e pelo valor reconhecido do já-dito. Enquanto maneira de recolher as leituras feitas e de se recolher nelas, representam um exercício racional que se opõe à *estultice* que a leitura infinita arrisca favorecer; e, em conseqüência, contribuem para o apaziguamento da agitação e da inquietação do espírito através da posse de um passado resguardado, no qual a situação presente do indivíduo é impressa pela meditação.

Trata-se, em virtude do caráter fragmentário e da presença de elementos heterogêneos no carnê de notas, de tornar individual uma verdade que é de muitos, mediante um processo de unificação que passa pelo corpo e nele se concretiza, conforme indicam as metáforas da ingestão de alimentos e da fabricação do mel, utilizadas por Sêneca para especificá-lo. Assim, por intermédio das leituras escolhidas e da escrita assimilativa, o indivíduo pode formar uma imagem de si tão adequada e acabada quanto possível, reveladora de uma identidade na qual se lê toda uma genealogia.

No caso da *correspondência*, o que Foucault vai ressaltar é o fato de que a missiva, por definição destinada a outrem, dá lugar ela também ao exercício pessoal do missivista, pois a carta, pelo gesto mesmo da escrita, age sobre aquele que a envia, como age, pela leitura e pela releitura, sobre aquele que a recebe. Escrever é mostrar-se, fazer-se ver e fazer aparecer a própria face diante do outro: a carta é, ao mesmo tempo, um olhar que se lança ao destinatário e uma maneira de se dar ao seu olhar. A reciprocidade estabelecida pela correspondência implica uma "introspecção", entendida como uma abertura que o emissor oferece ao outro para que ele o enxergue na intimidade.

Enquanto maneira de o missivista apresentar-se a seu correspondente no desenrolar da vida cotidiana, a carta visaria a atestar não a importância de uma atividade, mas a qualidade de um modo de ser. Para Sêneca, fazer a revista da sua jornada é fazer um exame de consciência, realizar um exercício mental ligado à memorização e no qual aquele que escreve, ao constituir-se como "inspetor de si mesmo", torna-se apto a aferir as faltas comuns e a reativar as regras de comportamento que é preciso

sempre ter em mente. Parece que é na relação epistolar que o exame de consciência se formula como uma narrativa escrita do *eu*, intencionada a fazer coincidir o olhar do outro e o olhar que se lança sobre si mesmo, no momento em que as ações cotidianas são medidas pelas regras de uma técnica de vida. A *Correspondência* diferencia-se, pois, tanto dos *Hypomnemata* quanto das anotações monásticas das experiências pessoais. No primeiro caso, trata-se de constituir-se a si mesmo como sujeito de ação racional através da apropriação, da unificação e da subjetivação de um já-dito fragmentário e escolhido; no segundo, trata-se de desalojar do interior da alma os movimentos mais recônditos, de modo a poder livrar-se deles.

Apesar das diferenças, o que está em germe nas anotações monásticas, na correspondência e nos *hypomnemata* abordados por Foucault é a *escrita do eu* performadora da noção de indivíduo que se verá sedimentada, bem posteriormente, na autobiografia tal como praticada e entendida nos tempos modernos e na qual assume evidente relevo a discussão das relações entre vida e obra, entre o *eu* enquanto sujeito e enquanto objeto de representação.

Interessa averiguar, desde já, se o que limita ou define um texto autobiográfico depende da vida concreta do autor ou da própria estrutura textual. Para Derrida, no estudo que faz do *Ecce Homo*, de Nietzsche, é impossível saber com precisão o que é um texto empírico ou um dado empírico de um texto, pois a linha que pode demarcar os limites entre a vida de um autor e a sua obra é bastante incerta. Dessa perspectiva, a autobiografia não se confunde com a dita vida de um autor, com o *corpus* empírico que forma a vida de um homem empiricamente real⁷. O biográfico, enquanto autobiográfico, atravessa ambos os conjuntos – o *corpus* da obra e o *corpo* do sujeito – constituindo um texto cujo possível estatuto é o de não dar relevo nem a um, nem ao outro.

Na verdade, o objeto profundo da autobiografia é o nome próprio, o trabalho sobre ele e sobre a assinatura, fundamento do que Philippe Lejeune chama de “pacto autobiográfico”⁸, isto é, afirmação da identidade autor-narrador-personagem, remetendo em última instância ao *nome* do autor na capa do livro. A pessoa que enuncia o discurso deve, no caso, permitir sua identificação no interior mesmo desse discurso, e é no nome próprio que pessoa e discurso se articulam, antes de se articularem na primeira pessoa. A questão da autobiografia não se coloca, para Lejeune, como uma relação estabelecida entre eventos extratextuais e sua transcrição “verídica” pelo texto, nem pela análise interna do funcionamento deste, mas sim a partir de uma análise, no nível global da publicação, do

7. Cf. Derrida, *L'Oreille de l'autre. Textes et débats avec Jacques Derrida*, p. 58 et seq.

8. Cf. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, pp. 21-22, 44-45.

contrato implícito ou explícito do autor com o leitor, o qual determina o modo de leitura do texto e engendra os efeitos que, atribuídos a ele, parecem defini-lo como uma autobiografia. Esta é considerada um modo de leitura, um efeito contratual historicamente variável, tendo-se em vista a posição do leitor e não o interior do texto ou os cânones de um gênero. É nesse sentido que deve ser entendida sua definição, a saber: "Narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza especialmente sua vida individual, sobretudo a história de sua personalidade"⁹.

Todos os textos ficcionais que se aproximam dessa definição ou permitem ao leitor suspeitar da identidade entre autor e protagonista, embora o primeiro negue ou não afirme tal identidade, não são considerados como autobiografia *stricto sensu*, porque, para Lejeune, esta não comporta graus – é tudo ou nada. Entretanto, mesmo em sentido restrito, a autobiografia tende a assimilar técnicas e procedimentos estilísticos próprios da ficção. Isso evidencia o paradoxo da autobiografia literária, a qual pretende ser simultaneamente um discurso verídico e uma forma de arte, situando-se no centro da tensão entre a transparência referencial e a pesquisa estética e estabelecendo uma gradação entre textos que vão da insipidez do *curriculum vitae* à complexa elaboração formal da pura poesia.

Starobinski assinala que, no vasto quadro da autobiografia, podem-se exercer e manifestar estilos particulares os mais variados, não havendo estilo ou forma obrigatória, pois o que prevalece é a chancela do indivíduo. A marca individual do estilo, num tipo de narrativa em que o narrador é o próprio objeto da narração, reveste-se de grande importância, já que, à auto-referência explícita da narração a si mesma, o estilo acrescenta o valor auto-referencial implícito a um modo singular de elocução. O estilo é visto, então, como ligado ao presente do ato de escrever e seu valor referencial remete ao momento da escrita, ao *eu* atual¹⁰.

A autobiografia, mesmo se limitada a uma pura narração, é sempre uma auto-interpretação, sendo o estilo o índice não só da relação entre aquele que escreve e seu próprio passado, mas também o do projeto de uma maneira de dar-se a conhecer ao outro, o que não impede o risco permanente do deslizamento da autobiografia para o campo ficcional, o seu revestir-se da mais livre invenção. Apesar do aval de sinceridade, o conteúdo da narração autobiográfica pode perder-se na ficção, sem que nenhuma marca decisiva revele, de modo absoluto, essa passagem, porquanto a qualidade original do estilo, ao privilegiar o ato de escrever, parece favorecer mais o caráter arbitrário da narração que a fidelidade estrita à reminiscência ou o caráter documental do narrado.

9. *Idem*, p. 14.

10. Cf. "Le style de l'autobiographie", em Starobinski, *La relation critique, l'œil vivant II*.

Como se vê, apesar da sua importância, o estilo não serve como instrumento preciso para determinar a especificidade da autobiografia, como percebe Lejeune em seus estudos e mesmo Starobinski, que acaba por caracterizar a autobiografia como uma entidade mista a que denomina *discurso-história*. Starobinski fundamenta-se nas categorias de Benveniste, para quem “enunciação histórica” prende-se à narrativa de acontecimentos passados e “discurso” a uma enunciação que supõe um locutor e um auditor, um *eu* e seu correlato *tu*, o primeiro intencionado a influenciar o segundo.

Parece não haver motivo suficiente para uma autobiografia, se não houver uma intervenção, na existência anterior do indivíduo, de uma mudança ou transformação radical que a impulse ou justifique¹¹. Se a mudança não afetou diretamente a vida do narrador, a matéria apta a tornar-se objeto de uma narração limitar-se-ia à série de eventos exteriores, mais condizentes à efetivação do que Benveniste chama de “história”, que prescinde de um narrador em primeira pessoa. Ao contrário, a transformação interna do indivíduo provocada por eventos externos proporciona material para uma narrativa que tem o *eu* como sujeito e como objeto, sendo que a importância da experiência pessoal, aliada à oportunidade de oferecer o relato dela a outrem, estabelece a legitimidade do *eu* e autoriza-o a tomar como tema sua existência pretérita.

A reevocação do passado constitui-se a partir de uma dupla cisão, que concerne, simultaneamente, ao tempo e à identidade: é porque o *eu* reevocado é diverso do *eu* atual que este pode afirmar-se em todas as suas prerrogativas. Assim, será contado não apenas o que lhe aconteceu noutro tempo, mas como um outro que ele era tornou-se, de certa forma, ele mesmo. Através desse “reconhecimento recapitulativo”, segundo Starobinski, a unidade do sujeito permanece apesar das mudanças sofridas no tempo, sendo a manutenção da primeira pessoa na narrativa o vetor dessa duradoura responsabilidade pelos atos cometidos no passado. A primeira pessoa é, pois, o suporte comum da reflexão presente e da pluralidade de atos reevocados, sendo as mudanças de identidade melhor expressas pela contaminação do “discurso” por traços da “história”, pelo tratamento da primeira pessoa como se fosse quase uma terceira¹². Desse processo, a noção de indivíduo sai, apesar de tudo, reforçada, como acontecerá em maior ou menor grau com quase todas as modalidades da escrita do *eu* vizinhas à autobiografia.

11. F. Kemp demonstra como um abalo vindo do exterior conduz a obra de Goethe em direção à autobiografia. Cf. Kemp, “Se voir dans l’histoire: les écrits autobiographiques de Goethe”, pp. 143-156.

Processo semelhante ocorre com Graciliano Ramos, que após a experiência carcerária endereça sua obra posterior diretamente para o campo da autobiografia.

12. Cf. Starobinski, *La relation critique*, pp. 92-93.

Formas do Eu

Para o exame da posição efetivamente ocupada pela autobiografia no espaço dos gêneros literários, convém recorrer ao estudo que Elizabeth Bruss realiza acerca do que denomina de "ato autobiográfico"¹³. A autora toma por base o conceito de "atos elocutórios" desenvolvido por Searle e Austin, estabelecendo uma analogia entre eles e a noção de "gênero" para mostrar que, como os atos elocutórios propriamente lingüísticos, os atos elocutórios literários são reflexos de situações de linguagem reconhecíveis e que se tornam institucionalizados por diferentes comunidades. À medida que um gênero faz-se familiar a um público de leitores, o autor tem menos necessidade de colocar sinais no interior do seu texto para certificar-se de que ele será lido como convém. Quando um gênero passa a ser um tipo de atividade claramente diferenciada, os sinais textuais que servem para indicar sua força elocutória tornam-se cada vez menos numerosos e mais raros, podendo ocorrer que apenas a folha de rosto de um livro e o seu modo de publicação sejam satisfatórios como designadores da especificidade da sua elocução.

Nesse sentido, a autobiografia só existe enquanto parte das instituições sociais e literárias que a criam e sustentam, podendo ser afetada por mudanças que atingem uma sociedade inteira ou, particularmente, apenas o sistema literário. A autobiografia apropriou-se, ao longo do seu desenvolvimento, de diversos procedimentos formais de outros tipos de discurso. Quando o romance realista, por exemplo, passou a usar o narrador-personagem em primeira pessoa, tal recurso não foi mais suficiente para distinguir autobiografia e ficção. Mesmo no caso da noção de nome próprio, que passa a servir para distingui-las, deve-se levar em conta que uma sociedade identifica seus membros atribuindo-lhes também diversos títulos e papéis funcionais, sendo que muitas vezes o autobiógrafo se utiliza dessas etiquetas de identificação nele coladas.

É necessário, portanto, que se estabeleçam regras para que o ato autobiográfico se efetive e, embora possam ser transgredidas, o autor, quando as propõe, deve responsabilizar-se por elas e satisfazer-lhes as condições. Dentre essas regras, Elizabeth Bruss destaca as seguintes: *a.* autor, narrador e personagem devem ser idênticos; *b.* a informação e os eventos relativos à autobiografia são tidos por serem, terem sido ou deverem ser verdadeiros, sendo passíveis de verificação pública; *c.* espera-se que o autobiógrafo tenha certeza a respeito das suas informações, podendo serem ou não reformuladas¹⁴. Estabelecidas essas regras, a tarefa de retratar-se e

13. Bruss, "L'Autobiographie considérée comme acte littéraire", pp. 14-26.

14. *Idem*, p. 23. Essas regras são, de certo modo, semelhantes às de Lejeune, com a ressalva de que, para este, o problema da verificação dos eventos narrados não se coloca, efetuado o pacto autobiográfico, como determinante, já que o que interessa na autobiografia é o que o autobiógrafo conta e só ele pode contar.

avaliar-se do autobiógrafo é, evidentemente, o aspecto essencial da questão, embora o modo como o autor organiza o seu texto e os processos narrativos que emprega sejam, com frequência, motivo de interesse para o leitor.

Vê-se que, definido o ato autobiográfico, a estrutura interna do texto assume função importante, por colocar em relevo elementos imprescindíveis para o andamento da leitura, tais como o decurso temporal representado no texto ou o tom que o autobiógrafo pretende dar à própria imagem (elegíaco, condescendente, irônico etc.). São elementos periféricos, é verdade, tendo-se em vista o centro imutável da autobiografia – identidade autor-narrador-personagem –, mas que não podem ser deixados de lado no tocante à determinação das peculiaridades de cada texto autobiográfico em particular. Além do mais, é a partir desses elementos que podem ser delineadas, de modo produtivo, as relações de semelhança e diferença que a autobiografia mantém com outros tipos de texto, sobretudo, com o romance, o diário, o auto-retrato e as memórias.

A distinção fundamental entre romance e autobiografia depende do pacto de leitura efetuado entre autor e leitor, em especial, nos casos em que possam persistir dúvidas a respeito da identidade ou não entre sujeito e objeto da narração¹⁵. A questão não é tão simples como parece, pois em muitos casos a fronteira entre “fato” autobiográfico e “ficção” subjetivamente verdadeira é bastante tênue, podendo o grau de “fingimento” de determinados textos ser tão variável que torna difícil a diferenciação entre uma autobiografia autêntica e uma composição já romanceada. Muitos romances em primeira pessoa podem “fingir” o relato verídico de uma experiência pessoal, sem que o leitor seja capaz de desfazer a ambigüidade entre a história concreta de um *eu* real, que remeteria ao autor, e a sua recriação metafórica em termos de invenção ficcional.

É o que deixa em aberto um escritor arguto como Dostoiévski, não só em *Recordações da Casa dos Mortos*, onde o conteúdo autobiográfico do narrado se mescla à mais livre invenção romanesca¹⁶, mas também nas *Memórias do Subsolo*, composição ficcional em que pela boca do narrador-protagonista é questionada, em contrapartida, a própria exatidão ou sinceridade da autobiografia:

Mas agora, que não lembro apenas, mas até mesmo resolvi anotar, agora quero justamente verificar: é possível ser absolutamente franco, pelo menos consigo mesmo, e não temer a verdade integral? Observarei a propósito: Heine afirma que uma autobiografia exa-

15. Georges May apresenta várias gradações possíveis entre romance e autobiografia, embora em muitos casos elas derivem de critérios bastante subjetivos, de escassa utilidade operacional, Cf. May, *L'Autobiographie*, pp. 188-191.

16. Cf. a respeito, Miranda, “Memória-Ficção em Dostoiévski: Uma Leitura das *Recordações da Casa dos Mortos*”, pp. 4-5.

ta é quase impossível, e que uma pessoa falando de si mesma certamente há de mentir. Na sua opinião, Rousseau, por exemplo, com toda a certeza, mentiu a respeito de si mesmo, na sua confissão, e fê-lo até intencionalmente, por vaidade. Estou certo de que Heine tem razão [...] Mas Heine estava emitindo juízo sobre um homem que faz sua confissão em público. E eu escrevo unicamente para mim, e declaro de uma vez por todas que, embora escreva como se me dirigisse a leitores, faço-o apenas como um meio de expressão, pois assim me é mais fácil escrever. Trata-se de forma, unicamente de vazia forma, e eu nunca hei de ter leitores [...] Bem, por exemplo, alguém poderia implicar com essas palavras e me perguntar: se de fato não conta com leitores, para que faz tais contratos consigo mesmo, e ainda por escrito, no sentido de que não instaurará uma ordem ou um sistema, que há de anotar tudo o que lhe vier à memória etc., etc.? Para que está dando explicações? Para que se desculpa?¹⁷

Sem desprezar o que a postura dostoiévskiana procura ressaltar de forma tão pertinente e lúcida, no caso dos textos cujo caráter autobiográfico é mais evidente, embora não se realizem como uma autobiografia *stricto sensu*, a questão adquire outras e diversas *nuances*. É o que ocorre com o diário íntimo, que se diferencia da autobiografia não em termos de maior ou menor grau de ficcionalidade, mas, sobretudo, no tocante à perspectiva de retrospectão, pelo seu menor porte no diário, em virtude da mínima separação nele existente entre o vivido e o seu registro pela escrita. Se o diarista data com precisão os diversos momentos da sua vida, podendo voltar-se constantemente sobre si enquanto escreve, é porque o pacto que ele firma, segundo Blanchot, é o de respeitar o calendário e submeter-se a ele: o escrito enraíza-se no cotidiano e na perspectiva por ele delimitada¹⁸. Há uma possibilidade maior de exatidão, de precisão e fidelidade à experiência real no diário, justamente pela menor separação temporal entre o evento e o seu registro, o que é mais difícil de ser atingido pela autobiografia, em razão do caráter seletivo da memória, que modifica, filtra e hierarquiza a lembrança. O ponto vantajoso da autobiografia reside, contudo, no fato de o retrocesso permitir que o caos e o contingente da experiência, responsáveis pela fragmentação do diário, possam ser domados pela reflexão que reordena o passado e busca dar-lhe um sentido.

Por ser uma escrita essencialmente privada, cuja especificidade é o seu *segredo*, o diário exclui de entemão um pacto entre autor e leitor:

Escritas para si, na clandestinidade, as páginas dos diários excluem o olhar alheio [...] O que é um texto "escrito só para si" senão um texto sem destinatário? Essa realização narcísica daria ao diário um estatuto à parte na instituição literária: discurso fechado sobre si mesmo, solilóquio sem ouvinte¹⁹.

17. "Memórias do Subsolo", em Dostoiévski, *O Eterno Marido e Várias Novelas*, p. 174.

18. Cf. "Le journal intime et le récit", em Blanchot, *Le livre à venir*, p. 271.

19. Rousset, "Le journal intime, texte sans destinataire?" p. 437.

Apesar disso, o diário comporta graus de fechamento e de abertura em relação ao destinatário, conforme a conceituação de Rousset. Na “autodestinação”, redator e leitor são idênticos, escrever e ler-se são operações complementares: a releitura oferece ocasião para novas reflexões do diarista sobre si mesmo; emissor e receptor confundem-se na observação de semelhanças e diferenças que a distância temporal estabelece numa comunicação mantida em circuito fechado. Na “pseudodestinação”, o narratário é o destinatário inscrito no texto, remetendo ao próprio narrador ou a um receptor externo que permanece restrito à sua virtualidade, seja por sua situação, seja por uma decisão do diarista. Em ambos os casos, as mensagens não ultrapassam os limites do texto e o destinatário permanece nele fechado. A abertura, pelo contrário, supõe, em grau reduzido, um destinatário privado e, em grau máximo, consistiria na publicação póstuma autorizada e, mais ainda, na publicação em vida do autor²⁰.

Béatrice Didier, por sua vez, relaciona o diário ao auto-retrato. Este seria, em sentido restrito, um retrato sistemático, moral e físico, suscetível de ser aproximado dos auto-retratos de pintores. Em sentido amplo, aproximar-se-ia da autobiografia e do diário: no primeiro caso, por ser empreendido para o conhecimento de si; no segundo, por visar a reter os momentos fugazes de uma vida, como se o diarista fosse levado a “fixar seus traços sobre a tela imaginária que é a folha de papel”²¹. O auto-retrato, por supor, de acordo com B. Didier, uma forma literária mais organizada, diferencia-se do diário, uma vez que este é o registro do efêmero e do descontínuo por uma escrita refratária a qualquer organização. Organizar-se supõe, de certo modo, “fazer uma pose”, que pode conduzir o auto-retratista à insinceridade, geralmente inconcebível no diário. Por outro lado, como toda experiência especular, o auto-retrato está profundamente ligado à experiência da morte, como se fosse uma fotografia final antes da hora, um substitutivo ou um anúncio. O caráter lapidar do auto-retrato obrigaria o retratista a empreender um resumo daquilo que seria a essência da sua vida – operação confessional efetuada num momento em que o indivíduo sente-se já muito próximo do final.

É evidente que esse processo não se realiza de maneira serena e harmônica, porque, na tentativa de olhar-se de dentro, o auto-retratista percebe que o *eu* lhe escapa, formando-se e deformando-se sem cessar na superfície caótica do texto. Em vista disso, pode-se perceber que a afirmação inicial de B. Didier de que o auto-retrato supõe uma forma literária organizada não se sustenta e, além do mais, a declaração de que ele pode estar em toda parte e ao mesmo tempo em nenhuma é muito generalizante e pouco contribui para o esclarecimento da questão.

20. *Idem*, p. 442, na qual são apresentados o quadro classificatório e as exemplificações.

21. Didier, “Autoportrait et journal intime”, p. 167. Cf. da mesma autora: *Le journal intime*.

Melhor caminho trilha Michel Beaujour, para quem o auto-retrato é uma espécie de texto que pertence à linha dos *Essais*, de Montaigne, do *Ecce Homo*, de Nietzsche e do *Roland Barthes par Roland Barthes*. Tal como propõe o autor²², o auto-retrato constitui-se segundo um sistema de recorrências, retomadas e superposições de elementos homólogos e substituíveis, resultando ser sua principal aparência o descontínuo, a justaposição anacrônica e a montagem. Ao contrário da autobiografia clássica, cuja unidade já está implícita na escolha de um determinado *curriculum vitae*, ao auto-retrato podem-se ajuntar sempre elementos homólogos ao paradigma, já que prescinde de uma unidade. Assim sendo, o auto-retratista não conta o “que fez”, mas tenta dizer “quem é”, embora sua busca não o conduza à certeza do *eu*, mas ao seu deslocamento através da experimentação da linguagem.

A experiência inaugural de todo auto-retratista é a do vazio e da ausência de si, que se transforma em excesso logo que é deflagrado o processo da escrita. O texto então produzido não corresponde, ainda segundo a conceituação de Beaujour, à idéia do auto-retrato pictural, pois o auto-retratista não “se desenha” como o pintor “representa” o corpo e o rosto percebidos no espelho, mas opera um deslocamento que o leva a não saber nunca aonde vai chegar, nem o que fez. Assim, o auto-retrato não tem nada a esconder ou confessar, diferentemente do diário e da autobiografia, pois ele é puro discurso livre, “escrevinhação culposa”, “perversa”, na medida em que é uma escrita desprovida de utilidade pública: as retóricas e poéticas antigas afirmavam sempre a função utilitária e transitiva da escrita sendo a confissão considerada útil apenas enquanto exemplar. O auto-retrato é traição e transgressão dessa retórica e transformação radical de seus procedimentos.

Finalmente, a distinção entre memorialismo e autobiografia pode ser buscada no fato de que o tema tratado pelos textos memorialistas não é o da vida individual, o da história de uma personalidade, características essenciais da autobiografia. Nas memórias, a narrativa da vida do autor é contaminada pela dos acontecimentos testemunhados que passam a ser privilegiados. Mesmo se se consideram as memórias como a narrativa do que foi visto ou escutado, feito ou dito, e a autobiografia como o relato do que o indivíduo foi, a distinção entre ambas não se mantém muito nítida. O mais comum é a interpenetração dessas duas esferas e, quase sempre, a tentativa de dissociá-las é devida a critérios meramente subjetivos ou, quando muito, serve de recurso metodológico, como faz Silviano ao estudar a diferença entre os textos tardios dos modernistas e o depoimento pós-64 dos ex-exilados: “pode-se dizer que o texto modernista é memoria-

22. Beaujour, “Autobiographie et autoportrait”, pp. 442-458. Na literatura brasileira, um exemplo expressivo das possibilidades “ficcionalis” do auto-retrato pode ser visto em *Água Viva*, de Clarice Lispector, conforme mostrado em: Miranda, “*Água Viva*: Auto-Retrato (Im)possível”, pp. 219-234.

lista (apreensão do clã, da família), enquanto o dos jovens políticos é legitimamente mais autobiográfico (centrado no indivíduo)²³.

Apesar de essas distinções não serem bastante convincentes, a autobiografia propriamente dita seria uma auto-representação (o indivíduo assume papel preponderante no texto) e as memórias uma cosmo-representação. Entretanto, dada a impossibilidade da narrativa restringir-se exclusivamente à focalização do *eu* que narra, este, ao desencadear a retrospectiva, olha não apenas para si e para outros *eus* que com ele interagiram, e com os quais estabeleceu relações recíprocas, mas também para um determinado contexto histórico-geográfico, que pode ser objeto de maior ou menor atenção.

Não custa insistir, para melhor compreensão do problema, no fato de que a autobiografia não é algo que tenha existido desde sempre e de modo invariável. Lejeune toma de empréstimo a Jauss (que o retoma de Husserl) o conceito de “horizontes de expectativas” – espaço ou sistema de referência em que todo texto literário é produzido e recebido – para demonstrar as inter-relações da autobiografia com instituições como o sistema escolar, a crítica de jornais e revistas, a indústria editorial e os estudos universitários²⁴. A literatura crítica sobre a autobiografia submete-se, pois, às condições de toda “operação histórica” (a expressão é de De Certeau) que, por não se realizar num espaço intemporal, mas num presente determinado, é variável e relativa.

As autobiografias devem ser encaradas no quadro dos conjuntos históricos onde realmente funcionaram ou funcionam, o que permite perceber como o pacto autobiográfico pode aparecer em certos casos em posição dominante, ao passo que em outros pode corresponder a uma especificação secundária em relação a uma expectativa diferente, como no caso de formas mistas ou intermediárias do “pacto fantasmático”²⁵ ou indireto. A partir sobretudo de Gide, o pacto fantasmático é cada vez mais expandido, criando novos hábitos de leitura. O leitor é convidado a ler romances não apenas como ficções que remetem a uma verdade de natureza humana, mas também como fantasmas reveladores de um indivíduo, o autor²⁶. Há, pois, uma visão e uma escrita duplas, inscritas num espaço onde as duas categorias – autobiografia e romance – não são redutíveis a nenhuma das duas isoladamente, num jogo em que ficção e não-ficção se interpenetram, não se restringindo, no conjunto de uma mesma obra, a territórios nitidamente demarcados.

23. Santiago, “Prosa Literária Atual no Brasil”, p. 51.

24. Cf. Lejeune. *Le pacte autobiographique*, pp. 312-313.

25. *Idem*, pp. 334-337.

26. *Idem*, pp. 41-43. Veja-se também, na mesma obra, o estudo “Gide et l'espace autobiographique”, às páginas 165-196.

Em vista disso, parece que se está de volta à estaca zero no tocante à tarefa de detectar a especificidade da autobiografia ou a sua razão de ser. Contudo, o pacto fantasmático, ao realçar o desdobramento do autor em figuras e “personagens” diversos, permite entrever, já em processo, a noção de autor como um *ser de papel*, e a da autobiografia não como a representação verídica e fiel de uma individualidade, mas como uma *forma* de encenação ilusória de um *eu* exclusivo.

Desfazendo a Ilusão

Em “L’Autobiographie de ceux qui n’écrivent pas”²⁷, Lejeune revela uma mudança importante na situação clássica da autobiografia, ocorrida a partir dos anos 60, através do surgimento de um novo gênero que consiste na narrativa da vida de camponeses, operários, artesãos, prisioneiros, coletada pelo gravador e publicada em forma de livro. Essas memórias “gravadas” não só vão contra o fato de que escrever e publicar a narrativa da própria vida é um privilégio das classes dominantes, em detrimento da voz até então silenciada do dominado, como permitem que sejam revistos os procedimentos técnico-formais da escrita autobiográfica, sobretudo no que diz respeito à noção de autor.

A estratégia do silêncio do intelectual para deixar falar o saber do Outro – assumida de modo admirável, no caso brasileiro, por Ecléa Bosi, em *Memória e Sociedade – Lembranças de Velhos* – supõe tanto a consciência de que todo saber dominante é repressivo e está mancomunado com o poder, quanto o conseqüente abandono de uma razão totalizadora e universal, a favor das minorias, cuja voz emergente nas últimas décadas fragmenta, de modo salutar e produtivo, o campo social e o do saber.

Tendo em vista esse contexto, Lejeune procura rever a escrita autobiográfica tradicional, a partir da dicotomia entre “modelo” e “escrita” inerente à prática das autobiografias compostas em colaboração, nas quais o estatuto da autoria aparece irremediavelmente fragmentado, em virtude da atuação do “redator” (*nègre*). O exemplo escolhido é o da polêmica entre o editor François Maspero e Annie Mignard, redatora de *Mémoire d’Hélène*, de Hélène Elek, desencadeada desde o momento em que o editor se nega a cumprir a exigência da redatora de partilhar a autoria do livro publicado com Hélène e de desfrutar as mesmas vantagens da “autora”. Mais do que uma disputa pessoal, a discussão do problema serve para esclarecer pontos relevantes acerca da produção e do funcionamento do texto autobiográfico, principalmente no que se refere ao fato de que a divisão do trabalho entre o que conta (“modelo”) e o que redige (“reda-

27. Cf. Lejeune, *Je est un autre: l’autobiographie, de la littérature aux médias*, pp. 229-315.

tor”), nas autobiografias em colaboração, propicia o questionamento da crença de uma *unidade* que a noção de autor e a de pessoa subentendem no gênero autobiográfico.

No espaço literário brasileiro, situação semelhante aparece configurada de modo bastante inusitado, sob o ângulo ficcional e do humor paródico, nas *Memórias da Emília*, de Monteiro Lobato. Decidida a escrever a história da sua vida, a *boneca* Emília depara, logo de início, em conversa com Dona Benta, com uma das questões centrais da autobiografia – o grau de veracidade do narrado:

– Verdade pura! Nada mais difícil do que a verdade, Emília.

– Bem sei – disse a boneca. Bem sei que tudo na vida não passa de mentiras, e sei também que é nas memórias que os homens mentem mais. Quem escreve memórias arruma as coisas de jeito que o leitor fique fazendo uma alta idéia do escrevedor. Mas para isso ele não pode dizer a verdade, porque senão o leitor fica vendo que era um homem igual aos outros. Logo, tem de mentir com muita manha, para dar idéia de que está falando a verdade pura²⁸.

Para levar avante seu projeto, a boneca resolve delegar ao Visconde de Sabugosa a função de redator, no intuito de facilitar a operação de fazer passar uma mentira “das que ninguém desconfia”²⁹, tornando-a mais convincente e bem “arranjada”. A tarefa revela-se, contudo, mais complicada do que o esperado – Como começar? Qual o tom que deve prevalecer no discurso? Que acontecimentos merecem ou não ser registrados? – até que, cansada e entediada, Emília autoriza o Visconde a dar andamento, por conta própria, ao relato: “Tenho coisas muito importantes a conversar com o Quindim. Fique escrevendo. Vá escrevendo. Faça de conta que estou ditando. Conte as coisas que aconteceram no sítio e ainda não estão nos livros”³⁰.

O Visconde passa a narrar, da sua perspectiva e em terceira pessoa, a história do “Anjinho de Asa Quebrada”, embora o papel de destaque na narrativa caiba a Emília, o que muito agrada à boneca, apesar da advertência do Visconde sobre a “injustiça” da situação:

– Sabe escrever memórias, Emília? – repetiu o Visconde ironicamente. Então isso de escrever memórias com a mão e a cabeça dos outros é saber escrever memórias?

– Perfeitamente, Visconde! Isso é o que é importante. Fazer coisas com a mão dos outros, ganhar dinheiro com o trabalho dos outros, pegar nome e fama com a cabeça dos outros: isso é que é *saber fazer* as coisas [...] Aprendi o grande segredo da vida dos homens na terra: a esperteza! Ser esperto é tudo. O mundo é dos espertos³¹.

28. Lobato, *Memórias da Emília*, p. 4.

29. *Idem*, p. 5.

30. *Idem*, p. 14.

31. *Idem*, p. 97.

Mesmo descontente, o Visconde continua a obedecer às ordens de Emília e dá prosseguimento à escrita, sentindo-se orgulhoso do seu saber escrever e dos efeitos obtidos: “Riu-se, pensando lá consigo: ‘Sou um dadinho para escrever! Mas por muito que escreva, jamais conquistarei fama de escritor. Emília não deixa. Aquela diaba assina tudo quanto eu produzo...’”³². Revoltado com o papel de mero “redator”, o Visconde resolve vingar-se e escrever, nas *Memórias*, o verdadeiro retrato da autoridade Emília – “‘Vou pregar-lhe uma peça’, pensou lá consigo. ‘Vou escrever uma coisa e quando ela voltar e me mandar ler, eu pulo o pedaço ou leio outra. É isso...’”³³. Emília descobre a tapeação e, de início contrariada com o Visconde (que de certa forma age imbuído da esperteza da boneca), acaba por concordar com o que ele escreveu, embora o dispense da sua função e assuma, ela própria, a escrita, passando a inventar “enredos” que melhor coloquem em evidência suas “qualidades”, como a hollywoodiana história com Shirley Temple, para espanto de Dona Benta:

– Emília! – exclamou Dona Benta. Você quer nos tapear. Em memórias a gente só conta a verdade, o que houve, o que se passou. Você nunca esteve em Hollywood, nem conhece a Shirley. Como então se põe a inventar tudo isso?

– Minhas “Memórias” – explicou Emília – são diferentes de todas as outras. Eu conto o que houve e o que devia haver.

– Então é romance, é fantasia...

– São memórias fantásticas. Quer ler um pedacinho?³⁴

A boneca desiste de escrever o episódio de Shirley e recorre novamente ao Visconde, que aceita reassumir sua função anterior ante as ameaças de Emília, mesmo constrangido a narrar o que não sabe. Tendo, porém, “traído” outra vez a boneca, é expulso definitivamente por ela, que termina as *Memórias* com uma reflexão bastante elogiosa a respeito de si mesma.

O que as “memórias fantásticas” de Emília permitem perceber, *avant la lettre*, é o cerne da questão autobiográfica tal qual formulada teoricamente por Lejeune, ou seja, a de que o estatuto do autor de um texto autobiográfico não é determinado nem pelo “modelo”, nem pelo “redator”, mesmo quando ambos perfazem uma única figura, já que o referido estatuto é, antes de mais nada, uma *forma* retórica existente para a representação ou dramatização do *sujeito*, para dá-lo como uma *unidade*:

Na verdade, não somos nunca causa da nossa vida, mas podemos ter a ilusão de nos tornarmos seu autor, escrevendo-a, com a condição de esquecermos que somos tão pouco causa da escrita quanto da nossa vida. A forma autobiográfica dá a cada um a oportunidade de se crer um sujeito pleno e responsável. Mas basta descobrir-se dois no interior do mes-

32. *Idem*, p. 107.

33. *Idem*, p. 113.

34. *Idem*, p. 129.

mo “eu” para que a dúvida se manifeste e que as perspectivas se invertam. Nós somos talvez, enquanto sujeitos plenos, apenas personagens de um romance sem autor. A forma autobiográfica indubitavelmente não é o instrumento de expressão de um sujeito que lhe preexiste, nem mesmo um “papel”, mas antes o que determina a própria existência de “sujeitos”³⁵.

Assim, dos *hypomnemata* à autobiografia propriamente dita, passando pela correspondência ou pelo diário, o que se tem são “formas vazias”, preexistentes à escrita e à memória pessoais e cuja utilização pode ser considerada, grosso modo, como um mero exercício de *pastiche*³⁶ que procura assumir tanto a demanda do público ou do mercado consumidor, quanto a resposta do “modelo” a essa demanda.

Nesse contexto, a obra de Graciliano Ramos, como se verá, atua como uma alternativa enriquecedora, embora complexa, uma vez que faz uso da “forma autobiográfica” sem deixar levar-se cegamente pelas ilusões que ela comporta. Nas *Memórias do Cárcere*, ao falar de si, entretecendo intencionalmente sua voz com outras vozes até então silenciadas, Graciliano não só reverte a expectativa de uma escrita centrada na idéia de um sujeito pleno e autônomo, predeterminado por uma forma já dada, mas também instaura o alargamento do campo de indagação concernente à relação entre vida e obra, sujeito e discurso, realidade e representação literária.

Silviano Santiago, ao apropriar-se da obra de Graciliano empregando, para a realização textual de *Em Liberdade*, o recurso do *pastiche* – agora no sentido de repetição diferenciada e recriadora de uma obra e uma “forma” anteriores e não no sentido de cópia servil de ambas – concorre para reforçar ainda mais as indagações colocadas pelo texto primeiro. A abordagem de ambos os livros requer, contudo, a discussão preliminar sobre as diferentes funções que o elemento autobiográfico desempenha no conjunto da obra dos dois escritores.

35. Lejeune, *Je est un autre*, p. 242.

36. Ressalte-se que o termo é, nesse caso, empregado no sentido francamente pejorativo que lhe dá Lejeune às páginas 237 e 238 do referido *Je est un autre*.