



COM A PALAVRA, O AUTOR – exercícios de crítica biográfica na contemporaneidade

Ana Cláudia Viegas*

Uma releitura de dois textos clássicos sobre a figura do autor – *O que é um autor*, de Michel Foucault (1992), e “A morte do autor”, de Roland Barthes (1988) – nos leva a identificar a noção de autor como “o momento forte da individualização” (FOUCAULT, 1992, p. 33) na história das ideias, dos conhecimentos, das literaturas, da filosofia e das ciências, e a relacionar a “função autor” à emergência do indivíduo moderno. Apesar de a crítica literária moderna já ter posto em questão o caráter absoluto e o papel fundador do sujeito, quando passou a privilegiar a análise interna da obra em detrimento das referências biográficas ou psicológicas do autor, Foucault propõe uma retomada dessa questão, não no sentido de restaurar um sujeito originário, mas para analisá-lo como “uma função variável e complexa do discurso”. Supõe que não seja indispensável a permanência da função autor, imaginando uma cultura em que os discursos circulassem e fossem recebidos sem ela, “no anonimato do murmúrio”. Na contramão desse desejo foucaultiano, a figura do autor nunca deixou de rondar a noção de obra. Pelo menos no campo literário, permanece em nós, leitores, a vontade de encontrar do outro lado da página um ser que nos abraça; o que mantém o fetiche em torno de exposições de objetos pertencentes aos escritores (livros, máquina de escrever, fotos, documentos pessoais, entre outros) ou da oportunidade de ter a presença do autor seja em programas de televisão seja ao vivo, nas tão badaladas “mesas de escritores”. O próprio Barthes, ao mesmo tempo em que assinala a “morte do autor”, reconhece sua permanência “nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas dos periódicos, e na própria consciência dos literatos, ciosos por juntar, graças ao seu diário íntimo, a pessoa e a obra” (BARTHES, 1988, p.

* Ana Cláudia Viegas é professora da UERJ.

66). Assistimos hoje a um “retorno do autor”, não como origem e explicação última da obra, mas como personagem do espaço público midiático.

Sabemos que um dos motores da formação do indivíduo moderno foram as diversas manifestações da “escrita de si”, de modo que o questionamento daquele também coloca em questão as formas canônicas do relato autobiográfico. Surgem hoje, no horizonte midiático da cultura contemporânea, expressões concorrentes dos gêneros biográficos consagrados. Para além de biografias, autobiografias, memórias, diários íntimos, correspondências, temos entrevistas, perfis, retratos, testemunhos, histórias de vida, relatos de auto-ajuda, *talk-shows*, *reality-shows*, *blogs* – fazendo do relato de experiências pessoais e da exposição pública da intimidade, um fenômeno característico de nosso tempo. Com o objetivo de ler a articulação dessas ocorrências num “clima de época”, Leonor Arfuch (2010) formula o termo “espaço biográfico”, não como uma enumeração de tipos de relatos, mas como confluência de múltiplas formas, gêneros e horizontes de expectativa. Mais do que uma especificação particular de cada gênero, importaria a interatividade entre eles, tanto quanto à circulação de modelos de vida como a aspectos formais dos discursos.

A partir da constatação de que a relevância do biográfico-vivencial nos gêneros discursivos contemporâneos se estende para além do universo da cultura de massa, numa trama de interações, hibridações, contaminações de lógicas midiáticas, literárias e acadêmicas, Arfuch se propõe a investigar como se articulam os gêneros autobiográficos “canônicos” com a proliferação de fórmulas de autenticidade, a obsessão do “vivido”, o mito do “personagem real”. A visibilidade do privado, o *voyeurismo*, sendo um dos registros prioritários na cena contemporânea, tem levado a considerações críticas acerca da expansão do particular sobre o público. A autora argentina apresenta um outro enfoque da questão, que não considera esses espaços como dissociados, mas numa permanente dinâmica de interação. O biográfico se definiria, assim, justamente como um espaço intermediário, de mediação ou indecidibilidade entre o público e o privado.

A noção de “espaço biográfico” nos inspira a ler a formação do sujeito-autor transversalmente nos diferentes “momentos biográficos” dispersos nas entrevistas, nos depoimentos, nos *blogs*, nas autoficções. Nestas, a presença de uma primeira pessoa autobiográfica num texto que se apresenta como ficcional problematiza a autobiografia canônica e suas distinções em relação à ficção, perturbando a clássica separação entre autor, narrador e escritor empírico. A criação de narrativas que sustentam a ambiguidade entre o espaço da ficção e as referências extratextuais, aproximando-se do conceito de autoficção, é uma das marcas do narrador em 1ª pessoa da atualidade. Essas “ficções de si”

constituem-se como narrativas híbridas, ambivalentes, tendo “como referente o autor, mas não como pessoa biográfica, e sim o autor como personagem construído discursivamente”. Na autocriação configurada nos *blogs*, crônicas, contos e romances contemporâneos o escritor se exhibe como personagem, “ao mesmo tempo indagando sobre a subjetividade e posicionando-se de forma crítica perante os seus modos de representação” (KLINGER, 2007, p. 62). Na perspectiva aqui adotada, mais do que tentar distinguir as especificidades de cada uma dessas categorias, importa pensar sua articulação tanto nesse gênero quanto em seu diálogo com as demais atuações “daquele que escreve”.

O Autor, como já afirmara Barthes, volta ao seu texto, mas “a título de convidado”, inscrevendo-se nele “como uma das personagens, desenhada no tapete”. No Texto, “sem a inscrição do Pai”, a vida do autor “não é mais a origem das suas fábulas, mas uma fábula concorrente com a obra” (1988, p. 76). No contexto da cultura midiática, entretanto, as *performances* do escritor não se limitam ao ato de escrever, de modo que, ao lermos um texto, não temos apenas o nome do autor como referência, mas sua voz, seu corpo, sua imagem veiculada nos jornais, na televisão, na *internet*. A obsessão contemporânea pela presença nos afasta da concepção barthesiana desse autor como um “ser de papel”.

Alguns anos depois das reflexões de Walter Benjamin a respeito da perda da autenticidade e da incomunicabilidade da experiência, os contemporâneos parecem afirmar a possibilidade de se narrarem experiências. Mais que a possibilidade, uma certa necessidade e urgência. Em contraposição ao ideal de objetividade buscado pelo realismo oitocentista, os novos realistas se propõem “a reconstituir a textura da vida e a verdade abrigadas na rememoração da experiência”, constituindo uma tendência, tanto acadêmica quanto do mercado de bens culturais, de revalorização da primeira pessoa como ponto de vista. Impõe-se, nas palavras de Beatriz Sarlo, uma “*guinada subjetiva*”, “em que a identidade dos sujeitos voltou a tomar o lugar ocupado, nos anos 1960, pelas estruturas”, restaurando-se a “*razão do sujeito*” (SARLO, 2007, p. 18-19).

A leitura crítica da correspondência entre escritores, de seus diários, entrevistas, manuscritos, anotações pessoais, alargando-se o conceito de “obra”, se liga intrinsecamente à “*guinada subjetiva*” no campo dos estudos literários. A consideração desses textos como objeto de estudo desconstrói princípios valorizados por algumas correntes da teoria da literatura do século XX, pautados na “morte do autor” e na análise imanente da obra. A nova crítica biográfica, sem retornar ao biografismo oitocentista, “ao escolher tanto a produção ficcional quanto a documental do autor – correspondência, depoimentos, ensaios, crítica – desloca o lugar exclusivo da literatura como *corpus* de análise e expande o

feixe de relações culturais” (SOUZA, 2002, p. 111). O autor retorna ao campo dos estudos literários não como origem e explicação última da obra, mas como “ator no cenário discursivo”: “A figura do escritor substitui a do autor, a partir do momento que ele assume uma identidade mitológica, fantasmática e midiática” (SOUZA, 2002, p. 116).

Se a volta da problemática do sujeito nas artes, na crítica, na filosofia, na antropologia pode ser pensada como uma crítica ao recalque modernista do sujeito da escrita, a tendência à revalorização da experiência pessoal e das estratégias autobiográficas não significa uma volta substancialista de um sujeito pleno. Nas práticas contemporâneas de uma “escrita de si”, a primeira pessoa se inscreve de maneira paradoxal num quadro de questionamento da identidade, em que o eu perde sua coerência biográfica e psicológica, e a relação entre as noções de real e ficcional são problematizadas.

Dentro dessa perspectiva, nos propomos a delinear a formação de três diferentes figuras autorais no cenário da produção literária brasileira contemporânea: Bernardo Carvalho, Luiz Ruffato e Milton Hatoum. Considerando que as construções da figura autoral na atualidade podem ser pensadas numa trama interdiscursiva tecida pelas diversas *performances* do escritor, que não se limitam ao ato de escrever, mas se estendem a suas intervenções na mídia, nos eventos literários, num reenvio entre anúncios, notas, entrevistas e resenhas, nosso *corpus* inclui tanto obras publicadas por esses autores como “momentos biográficos” dispersos em entrevistas, depoimentos, *sittes* e *blogs*.

Leonor Arfuch destaca a entrevista como um gênero predominante na comunicação mediatizada. Cena ideal da narração diante de um outro – que se desdobra no entrevistador e no público –, a dinâmica da entrevista expressa eloquentemente a concepção contemporânea das identidades como posições de sujeito, relações contingentes e transitórias, não suscetíveis de representar uma totalidade essencial nem de fixar-se em uma suma de atributos pré-definidos e diferenciais. A entrevista desfaz a pretensão de toda inscrição autobiográfica de deixar uma marca única. A possível “unicidade” ou singularidade do personagem que fala torna-se, pela voz do outro, propriedade comum, experiência comparável, ilustração do já conhecido. O momento autobiográfico da entrevista se transformará de imediato num elemento a mais da cadeia da interdiscursividade social.

Esse gênero dialógico por excelência condensaria e dramatizaria os tons de nossa época: a compulsão de realidade, a autenticidade, a presença, apresentando, auraticamente, a narração da vida (que não representa algo pré-existente, mas configura a própria vida) fazendo-se, em tempo real, sob nossos

olhos. Encenando a oralidade na era midiática, a entrevista gera um efeito de espontaneidade, autenticidade e proximidade. Arfuch destaca em seu *corpus* de análise as entrevistas de escritores, consideradas duplamente emblemáticas pelo mito da “vida e obra” e por tratar-se de sujeitos que também criam relatos diversamente autobiográficos.

Selecionamos em entrevistas dos três autores em questão, intervenções a respeito das relações entre literatura e “realidade brasileira”, tema sempre presente em nossa crítica literária, certamente pelo lugar central que a literatura ocupou nos projetos de construção da identidade nacional nos séculos XIX e XX, e que volta hoje como parte das discussões a respeito do “retorno do real” que caracterizaria boa parte da produção cultural da atualidade. A expressão, cunhada por Hal Foster, refere-se a uma demanda de referencialidade não só nas manifestações artísticas, mas na cultura contemporânea em geral. Depois de um cenário de “desaparição do real” em meio à profusão de imagens e simulacros produzidos pelos meios de comunicação, assistiríamos a um “novo realismo”, que se diferenciaria da tradição do realismo histórico do século XIX porque, no lugar de uma proposta mimética, “visa a realizar o aspecto performático e transformador da linguagem literária e da expressão artística” (SCHOLLHAMMER, 2004, p. 226).

Dos três autores mencionados, o mais identificado com a estética do “novo realismo” é Ruffato, constantemente citado para caracterizar o “realismo afetivo”, isto é, esse “outro tipo de realismo cuja realidade não está na verossimilhança da descrição representativa, mas no efeito estético da leitura, que visa a envolver o leitor afetivamente na realidade da narrativa” (SCHOLLHAMMER, 2004, p. 224). Situado entre os escritores comprometidos simultaneamente com os temas da realidade social brasileira e a inovação formal e técnica, no texto fragmentado, híbrido, não-linear de Ruffato, “a vontade da literatura de procurar novas formas de experiência estética se une à preocupação do compromisso de testemunhar e denunciar os aspectos inumanos da realidade brasileira contemporânea” (SCHOLLHAMMER, 2004, p. 219).

Seu premiado livro *Eles eram muitos cavalos* compõe-se de “setenta flashes, takes, zoons avançando sobre a sufocante pauliceia”, como afirma Fanny Abramovich, na apresentação. Numa espécie de *zapping* urbano, os setenta fragmentos, numerados e intitulados, não apresentam nenhuma espécie de continuidade: não há resquício de um enredo como fio condutor, apenas a “montagem efervescente” de *closes* que se entrecortam e se justapõem. Trata-se de um mosaico de diversos tipos de textos - um cabeçalho, previsões meteorológicas, anúncios classificados, orações, cartas, cardápios, conselhos astrológicos, simpatias, lista de livros, recados de secretária eletrônica, duas

páginas com um retângulo preto - dispostos com diferentes diagramações, formatos de letras, sinais tipográficos.

Os ecos modernistas nos levam aos fragmentos também numerados e intitulados de *Memórias sentimentais de João Miramar*, nos quais igualmente se misturam vários gêneros textuais e se ressalta a materialidade gráfica. Parece, no entanto, que os cortes cinematográficos e a escrita telegráfica de Oswald de Andrade se aceleraram ainda mais, desfazendo-se até mesmo a tênue trajetória da personagem que perpassa aquelas memórias descontínuas. A montagem cinematográfica cede lugar ao *zapping*, imagens que surgem e desaparecem como se pelo comando de um controle remoto. Neste caso, entretanto, diferentemente da linguagem televisiva, nem as imagens têm baixo teor semântico, nem os cortes são aleatórios. A página, ao assimilar um traço característico da estética televisiva, o suplementa: alternando o deboche, a ternura, a violência, a ingenuidade, a esperança, a decepção, expõe feridas, tensões, causando impacto no leitor. Se o ritmo alucinante da cidade contemporânea, expresso num texto em permanente movimento, leva a uma “atenção distraída”, esta, ao focalizar-se instantaneamente, o faz de maneira muito mais intensa.

Embora Ruffato afirme em entrevistas que tenta caminhar na seara da literatura realista, estabelecendo uma reflexão sobre o real a partir do real, não se trata de um realismo ingênuo em busca da representação fiel da realidade ou da objetividade narrativa. Tanto quanto com a vertente realista, o autor mostra-se engajado com as questões formais:

O instrumento romance, com começo-meio-fim, não faz sentido diante da quantidade de informações de hoje, ficou obsoleto. Minha opção pelo fragmentário foi uma provocação mesmo. [...] Quero colocar em xeque essas estruturas. Não quero fazer uma reflexão só sobre a realidade política, mas também questionar por meio do conteúdo a forma (RUFFATO, 19 mar. 2005).

Em encontro com alunos e professores da Uerj em 2005, afirmou ter se inspirado, para o formato de *Eles eram muitos cavalos*, numa instalação exposta numa Bienal de Artes em São Paulo, feita de diferentes calçados recolhidos na cidade, de modo que esse livro pode ser considerado uma espécie de “instalação literária”.

A partir de 2005, Ruffato publicou quatro livros – *Mamma, son ttantto felice* (2005a), *O mundo inimigo* (2005b), *Vista parcial da noite* (2006) e *O livro das impossibilidades* (2008) – que fazem parte de uma série de cinco volumes com o título de *Inferno provisório*. Através de textos fragmentados, passíveis de serem lidos separadamente, mas, ao mesmo tempo, complementares, esses

romances narram a desestruturação da vida rural frente à modernização, e a formação das metrópoles paulista e carioca a partir da migração. O primeiro volume é ambientado em Rodeiro, na década de 1950; o segundo, em Cataguases, nos anos 1960 e 70; o terceiro, também em Cataguases, nas décadas de 1970 e 80; o quarto, em Cataguases, Rio de Janeiro e São Paulo, nos anos 80 e 90; e o último, ainda inédito, em São Paulo, no início do século XXI. Nota-se, portanto, que o espaço e o tempo das narrativas acompanham o processo de migração dessa região de Minas Gerais em direção aos grandes centros urbanos do Sudeste. Os personagens dos primeiros livros, pequenos agricultores, imigrantes italianos pobres da Zona da Mata mineira e da cidade de Cataguases, sofrem as consequências sociais e emocionais do processo de industrialização ocorrido no Brasil a partir dos anos 1950. As histórias de um e de outro volume retomam e entrelaçam personagens e situações, fazendo da leitura e da construção de sentido um efeito da interseção de planos. Passado e presente se misturam em fragmentos de memória, encaixando peças de um “quase-romance desestruturado” (NINA, 2005). Mudanças tipográficas chamam a atenção do leitor para os diferentes tempos e vozes presentes nos textos.

Enquanto em *Mamma, son ttantto felice*, predominam o imaginário rural e uma linguagem próxima à oralidade, a partir do segundo volume, no qual alguns personagens começam a migrar para as cidades grandes, o ritmo da narrativa se acelera, avançando em direção à linguagem de *Eles eram muittos cavalos*, e acompanhando o aumento da velocidade e da intensidade de estímulos, característico da formação das metrópoles. Exemplo de uma referencialidade que se expressa por efeitos sensoriais, o cotidiano de São Paulo, paisagem do romance de 2001 e destino dos personagens da série *Inferno provisório*, se expressa na própria materialidade do texto. A comparação entre os primeiros volumes da série e o premiado romance também nos leva a perceber que os personagens, que naqueles têm nome e sobrenome, vão se tornando anônimos, de acordo com o processo de desenraizamento que acompanha a migração em direção às metrópoles. Conforme nos lembrou Ruffato, no citado encontro na Uerj, a mulher do interior que escreve a carta ao filho morador de São Paulo, no fragmento 50 de *Eles eram muittos cavalos*, poderia ser uma personagem do primeiro ou segundo volume do *Inferno provisório*. Podemos observar, assim, que não só os volumes da série se relacionam entre si, mas também esses com a narrativa do dia 9 de maio de 2000, em São Paulo.

O próprio Ruffato se considera um “re-escritor” e seu texto, sempre “provisório”. Reafirma esse traço nas notas ao fim dos volumes *Mamma, son ttantto felice* e *O mundo inimigo*, nas quais adverte que alguma passagem desses

livros pode ser reconhecida, já que aí se encontram, “reembaralhadas”, histórias narradas nas primeiras obras publicadas pelo autor, *Histórias de remorsos e rancores* (1998) e *os sobreviventes* (2000). De acordo com entrevista concedida em 2001, seu objetivo nesses dois primeiros romances era “traçar um painel da vida proletária sob a ditadura militar, [através de] histórias que se passassem nas décadas de 60 e 70, em Cataguases”, projeto ao qual retorna depois da publicação de *Eles eram muitos cavalos*.

Embora não seja o caso de classificar o autor como um regionalista, seu projeto literário é bem delimitado geograficamente:

Não acho piegas, embora seja hoje *démodé*, assumir como projeto contar a história de um povo. Acho, no entanto, muita pretensão... Na verdade, me daria por satisfeito se conseguisse demarcar meu pequeno território: a história de algumas pessoas nascidas no século XX entre Rodeiro e Cataguases e que migraram para São Paulo e Rio de Janeiro (RUFFATO, 2005c).

O interesse pela cidade natal e pelas migrações se mantém em seu último romance, *Estive em Lisboa e lembrei de você* (2009), escrito “sob encomenda” dentro do projeto “Amores Expressos”, que enviou dezesseis escritores brasileiros a diferentes cidades do mundo por um mês, para escreverem uma história de amor: “escrever sobre Lisboa, para mim, é escrever sobre um personagem de Cataguases em Lisboa. [...] Então, a minha Lisboa não é a Lisboa de cartão-postal, com certeza” (RUFFATO, jan. 2009). Em contraste irônico com o título, que alude aos *souvenirs* comprados por turistas, o romance narra as experiências de um imigrante pobre que sai de Cataguases para tentar enriquecer trabalhando na capital portuguesa: “interrogou o que *então* me trazia à Europa, e delatei o desemprego em Cataguases [...] e meu pensamento de trabalhar firme por um tempo, ganhar bastante dinheiro e voltar pro Brasil, comprar uns imóveis, viver de renda, e, esperançoso, quem sabe [...]” (RUFFATO, 2009, p. 40).

Por identificar na formação da sociedade brasileira “um histórico de exílios” (“Exilados os primeiros portugueses pobres [...], os negros arrancados à força da África, os imigrantes europeus de fins do século XIX, deslocamentos absurdos de nordestinos e mineiros [...]” [RUFFATO, 2005d].), Ruffato incorpora nesse último romance a imigração característica da atualidade: das periferias para o centro. Mantém, dessa forma, seu propósito de “fazer uma literatura profundamente engajada na história do Brasil” (RUFFATO, 2005d), confundindo com a História as histórias pessoais. Inclusive a sua, ele mesmo um migrante, e neto de imigrantes portugueses e italianos. Na verdade, “exílio e errância são tomados na obra de Ruffato como a própria condição de existência de uma vasta gama de brasileiros” (DEALTRY, 2009).

Definindo-se como um “escritor monotemático”, cujo “tema é imigração, desterritorialização, perda da identidade em função do deslocamento espacial” (RUFFATO, 4 set. 2009), Ruffato reafirma as relações entre todos os seus livros:

O Serginho, personagem de *Esttive em Lisboa e lembrei de você*, viveu a vida inteira em Cataguases e provavelmente manteve contato, mesmo que de passagem, com os personagens do *Inferno provisório*. É possível que a história de Serginho seja conhecida e comentada pelos personagens do *Inferno provisório*. Portanto, o meu universo ficcional foi totalmente preservado (RUFFATO, 4 set. 2009).

Assim como os romances da série *Inferno provisório* incorporam a linguagem da população rural de origem italiana, também em *Esttive em Lisboa*, que mantém traços de oralidade como cabe a um “depoimento”, o falar lusitano e o das ex-colônias africanas adentram sua escrita; o que talvez indique que, menos do que um interesse em registrar falares locais, como se poderia esperar numa estética regionalista, a apropriação de termos e da sintaxe de cada região reitera a relação intrínseca entre forma e conteúdo presente no projeto estético de Ruffato.

Como eco modernista, podemos ler, na referência final à tabacaria, o diálogo com Fernando Pessoa, poeta da Lisboa do início do século XX, de quem Ruffato organizou a antologia *Quando fui outro* (2006). O sonho e a desesperança convivem no famoso poema de 1928: “Não sou nada. / Nunca serei nada. / Não posso querer ser nada. / À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo” (PESSOA, 1980, p. 256), assim como no narrador Sérgio: “o desalento imigrante de quem sabe que de nada serve essa vida se a gente não pode nem mesmo aspirar ser enterrado no lugar próprio onde nasceu” (RUFFATO, 2009, p. 73). A divisão do livro em duas partes, “Como parei de fumar” e “Como voltei a fumar”, reafirma a casualidade e a falta de sentido da existência. Também o poeta continua a fumar: “Depois deito-me para trás na cadeira / E continuo fumando. / Enquanto o Destino mo conceder, continuarei fumando” (PESSOA, 1980, p. 260).

Menos ousada formalmente que os livros anteriores, a narrativa joga com o interesse atual pelos testemunhos, atribuindo a história a um depoimento de seu narrador, conforme nota no início do livro, assinada por L. R.:

O que se segue é o depoimento, minimamente editado, de Sérgio de Souza Sampaio, nascido em Cataguases (MG) em 7 de agosto de 1969, gravado em quatro sessões, nas tardes de sábado dos dias 9, 16, 23 e 30 de julho de 2005, nas dependências do Solar dos Galegos, localizado no alto das escadinhas da Calçada do Duque, zona histórica de Lisboa. A Paulo Nogueira, que me apre-

sentou a Serginho em Portugal, e a Gilmar Santana, que o conheceu no Brasil, ofereceu este livro (RUFFATO, 2009, p. 13).

As detalhadas localizações de tempo e espaço funcionam como falsas pistas da veracidade da história narrada. Embora cite, como em suas outras obras, nomes de ruas e de lugares, e os descreva com “precisão de naturalista, nada disso existe de verdade, porque são evocações dos personagens e eles evocam a memória, ou a sensação do lugar, não o lugar” (RUFFATO, 2005c). Também é pelo viés da memória que Milton Hatoum alinhava histórias pessoais, familiares, da cidade de Manaus e do Brasil.

Memória e imaginação são a matéria da novela *Órfãos do Eldorado* (2008). Logo nas primeiras páginas, Arminto Cordovil, seu narrador e protagonista, afirma: “Quando olho o Amazonas, a memória dispara, uma voz sai da minha boca, e só paro de falar na hora que a ave graúda canta” (HATOUM, 2008, p. 14). Narrador oral, próximo, portanto, do narrador tradicional privilegiado por Benjamin, cuja sabedoria se expressa na capacidade de dar conselhos, “tecidos na substância viva da existência” (BENJAMIN, s/d [1936], p. 200). O narrador benjaminiano alimenta a tradição oral, retirando da experiência o que ele conta e incorporando as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O narrador oral criado nas páginas escritas por Hatoum não quer dar continuidade ao império construído por seu pai, ignorando a empresa herdada. Assim como o típico narrador de romance, é um indivíduo isolado: “A morte de Florita rompeu os laços com o passado. Eu, sozinho, era o passado e o presente dos Cordovil. E não queria futuro para homens da minha laia. Tudo vai acabar neste corpo de velho” (HATOUM, 2008, p. 94). Sua história individual, entretanto, está tecida tanto na memória coletiva das tradições orais, como na história social e econômica da região em que vive. Apogeu e declínio do ciclo da borracha permeiam sua história de amor, assim como as lendas ouvidas dos índios e traduzidas por Florita.

Tradição oral e escrita se enredam na construção dessa novela, que usa como fonte lendas amazônicas, histórias indígenas. Nesse ato de incorporar lendas e tradições, remete a Mário de Andrade, autor do romance-rapsódia *Macunaíma*. As frases e os casos do “herói de nossa gente” são preservados do esquecimento pelo papagaio que, depois de ouvi-los do próprio Macunaíma e repeti-los na fala da tribo, os conta ao narrador-autor, apresentado ao leitor no epílogo do livro: “Tudo ele contou pro homem e depois abriu asa rumo de Lisboa. E o homem sou eu, minha gente, e eu fiquei pra vos contar a história” (ANDRADE, 1980, p. 135). Também numa tapera, o narrador Arminto conta sua história para um homem que entra para descansar na sombra do jatobá, pede água e tem paciência para ouvir um velho. Histórias mais violentas e

trágicas que a do herói Macunaíma, narradas na solidão e no silêncio de um ambiente decadente, cujo morador também “olhava o brilho inútil das estrelas” (HATOUM, 2008, p. 95). Diferente do autor de *Macunaíma*, Hatoum escolhe o foco narrativo em 1ª pessoa, encenando a oralidade do narrador.

No posfácio, um outro narrador (o autor?) nos conta sobre uma visita a seu avô num domingo de 1965 em que ele lhe contou uma história ouvida em 1958, numa de suas viagens ao interior do Amazonas. Era uma história de amor, que evocava o mito amazônico da Cidade Encantada, do qual o mito do Eldorado relatado por conquistadores e viajantes europeus sobre a Amazônia pode ser considerado uma variante. Impressionado pela história ouvida, anos depois, numa viagem pelo Médio Amazonas, ele procura o narrador que a contara a seu avô. Este se recusa a lhe contar novamente a história: “Já contei uma vez, para um regatão que passou por aqui e teve a gentileza de me ouvir. Agora minha memória anda apagada, sem força...” (HATOUM, 2008, p. 106). De fragmentos das lendas se compõe a novela que lemos, “traduzindo” em palavra escrita e história mais uma versão do mito do Eldorado. “Quando alguém morre ou desaparece, a palavra escrita é o único alento.” – afirma Estiliano, advogado e amigo de Amando Cordovil, pai de Arminto. A exploração ficcional do Norte brasileiro empreendida por Hatoum em seus vários romances e nos contos de *A cidade ilftada* (2009) vai recolhendo os estilhaços das tradições locais, misturados às transformações sociais, econômicas e culturais trazidas pela história. Às possíveis histórias ouvidas de seu avô se mistura a tradição literária, aprendida no ofício de professor de literatura.

As relações entre tradição/modernidade, identidade/memória são traços comuns a várias obras de Hatoum, assim como um narrador que conta a partir de alguns fatos testemunhados e outros que ouviu contar, numa comunhão de discursos próprios e alheios. Como exemplo, Nael, o narrador de *Dois irmãos*: “Isso Domingas me contou. Mas muita coisa do que aconteceu eu mesmo vi, porque enxerguei de fora aquele pequeno mundo. Sim, de fora e às vezes distante. Mas fui o observador desse jogo e presenciei muitas cartadas, até o lance final” (HATOUM, 2000, p. 29).

Mesmo que tenha afirmado, em entrevista na época do lançamento da novela de 2008, estar “falando do Brasil” (HATOUM, 29 fev. 2008), sua reinterpretação do histórico pela ficção, com o entrecruzamento de vários planos da memória (individual/familiar/histórica; oral/escrita), da imaginação e do esquecimento, o afasta de um projeto de *mimesis* da realidade, dando preferência às “versões fantasiadas pelo tempo e suas vozes” (HATOUM, 2000, p. 152).

Dos três autores aqui comentados, o mais avesso a ser identificado com uma estética realista parece ser Bernardo Carvalho, que afirma sua posição contrária à “literatura que serve de ilustração de uma teoria sociológica do Brasil” (CARVALHO, 4 jul. 2009). Embora seus livros façam referências a fatos e pessoas reais, faz questão de afirmar que “em última instância, é tudo ficção” (CARVALHO, 23 set. 2002). No romance *Nove noites* (2002), a narrativa se constrói a partir da tentativa de decifração do suicídio do antropólogo americano Buell Quain, em agosto de 1939, durante uma pesquisa de campo entre os índios krahôs, no Brasil. Este personagem do mundo real é trazido para o mundo da ficção a partir da curiosidade de um dos narradores, que, ao tomar conhecimento de sua estranha morte, casualmente, através de um artigo de jornal, decide vasculhar cartas, depoimentos, jornais e outros documentos, visando à decifração do episódio. As motivações para tal interesse estão ligadas à vida pessoal desse narrador, cujo pai fora proprietário de terras próximas à Ilha do Bananal, propiciando um contato seu com os índios na infância. A complexa e requintada rede tecida entre ficção e realidade apresenta ainda outras sutilezas: o próprio autor, Bernardo Carvalho, bisneto do Marechal Rondon, conviveu com índios durante suas férias na infância, experiência registrada, por exemplo, na foto de um menino ao lado de um indígena que figura na orelha do livro, com a legenda: “O autor, aos seis anos, no Xingu”.

Os fragmentos desse relato, em primeira pessoa, se alternam com o testemunho de Manoel Perna, sertanejo, amigo de Quain, deixado para um futuro pesquisador. A advertência inicial – “Vai entrar numa terra em que a verdade e a mentira não têm mais os sentidos que o trouxeram até aqui” (CARVALHO, 2002, p. 7) – anuncia o terreno da ambiguidade que o texto habita.

Apesar de partir de um fato real, a narrativa joga o tempo todo com a expectativa – tanto do narrador quanto do leitor – de revelação dos segredos em torno do suicídio, mas não para esclarecê-los: “O fato de que nenhum de nós provavelmente jamais conhecerá os fatos torna ainda mais difícil nos desembaraçarmos deles” (CARVALHO, 2002, p. 88). Desde a primeira página do romance, o narrador sertanejo avisa: “o segredo, sendo o único bem que se leva para o túmulo, é também a única herança que se deixa aos que ficam, como você e eu, à espera de um sentido, nem que seja pela suposição do mistério, para acabar morrendo de curiosidade” (CARVALHO, 2002, p. 7). Herdeiro da desconfiança do narrador moderno em relação à possibilidade de relatos seguros e objetivos, esse narrador contemporâneo a compartilha com o leitor:

Mas não me peça o que nunca me deram, o preto no branco, a hora certa.

Terá que contar apenas com o imponderável e a precariedade do que agora

lhe conto, assim como tive de contar com o relato dos índios e a incerteza das traduções do professor Pessoa. As histórias dependem antes de tudo da confiança de quem as ouviu, e da capacidade de interpretá-las. E quando vier você estará desconfiado (CARVALHO, 2002, p. 8).

Para esse leitor “desconfiado” – que também duvida da sensação reconfortante de alcançar uma verdade única – “a ficção [serve] de mitologia, [sendo] o equivalente dos mitos dos índios” (CARVALHO, 2002, p. 96). Ficção e mitologia têm em comum a suspensão dos critérios de falso e verdadeiro, o que se estende na cultura contemporânea para além do campo literário. Nos sistemas culturais midiáticos, a realidade não pode ser entendida como dados objetivos por trás das imagens, mas como o resultado do cruzamento das múltiplas interpretações e versões distribuídas por essas imagens, de modo que a fronteira rigorosa entre fatos e ficções tenderia a se tornar irrelevante ou a desaparecer.

As fontes e documentos usados pelo narrador se apresentam de forma ambígua. Quase no final da narrativa, ficamos sabendo que “Manoel Perna não deixou nenhum testamento” (CARVALHO, 2002, p. 135) e que o narrador imaginou a hipotética oitava carta escrita pelo antropólogo antes de se matar, a qual elucidaria o mistério de seu suicídio a um possível investigador. Mesmo as cartas e depoimentos supostamente reais não garantem o acesso à verdade, já que, ao examiná-los, “cada um verá coisas que ninguém mais poderá ver” (CARVALHO, 2002, p. 48). O valor documental das fotografias também é posto em questão: “Na minha obsessão, cheguei a me flagrar várias vezes com a foto na mão, intrigado, vidrado, tentando em vão arrancar uma resposta dos olhos de Wagley, de dona Heloísa ou de Ruth Landes” (CARVALHO, 2002, p. 32).

A partir de pistas apreendidas da leitura de cartas da família de Quain, o narrador tenta entrar em contato com seus sobrinhos através do envio de correspondência a todos os assinantes das listas telefônicas de Chicago, Seattle ou do estado do Oregon com o sobrenome Kaiser. Essa remessa postal, assim como um possível contato com uma produtora de televisão famosa por desenterrar mistérios que ninguém mais conseguia descobrir, são interrompidos “quando dois aviões de passageiros diante dos olhos atônitos de todo o planeta, atingiram e derrubaram as duas torres do World Trade Center” (CARVALHO, 2002, p. 154-155). A inclusão no enredo do romance do evento da destruição das torres gêmeas, vivido como espetáculo e fartamente analisado enquanto paradigmático das reversões entre fato e imagem no mundo contemporâneo, reitera a afirmação de que “a realidade seria sempre muito mais terrível e surpreendente do que [se] podia imaginar” (CARVALHO, 2002, p. 157). Diante

do inexplicável, resta ao narrador escrever uma ficção. Este também parece ser o destino de certos “fatos”:

A ficção começou no dia em que botei os pés nos Estados Unidos. A edição do *Tfte New York Times*, de 19 de fevereiro de 2002, que distribuíram a bordo, anunciava as novas estratégias do Pentágono: disseminar notícias – até mesmo falsas, se preciso – pela mídia internacional; usar todos os meios para “influenciar as audiências estrangeiras” (CARVALHO, 2002, p. 158).

Embaralham-se as categorias de ficcionalidade e verdade, reservadas, desde a segunda metade do século XVIII, para caracterizar, respectivamente, os processos comunicativos literários e o contexto referencial dos modelos sociais. As ficções avançam para a esfera pública, assim como os dados referenciais imiscuem-se nas narrativas literárias. Podemos ver na frustrada busca pela verdade por parte do narrador jornalista uma crítica à demanda de realidade característica da contemporaneidade:

A diluição da fronteira entre a reportagem realista e o romance, entre documento e ficção não conduz aqui a uma ficcionalização da realidade, mas ao reconhecimento da insuficiência do realismo para dar conta da complexidade e das múltiplas facetas e versões da verdade (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 128).

Segundo o próprio autor, em entrevista ao jornal *Rascunfo*, essa demanda de referencialidade foi o que o motivou a escrever *Nove noites*: “entendi o que as pessoas queriam: história real, livro baseado em história real. Pensei: ‘se é isso que eles querem, é isso que eu vou fazer’. Mas resolvi fazer algo perverso para enganar o leitor, criar uma armadilha” (CARVALHO, 2007).

Examinando o diálogo desses autores com a demanda de referencialidade característica da cultura contemporânea – seja buscando “novos realismos” ou problematizando a eficácia das narrativas realistas de darem conta do real –, procuramos delinear traços de suas figuras autorais e seus projetos estéticos, tecidos tanto na obra que vão construindo, quanto em suas atuações no cenário discursivo dos diferentes *media* do presente.

Referências Bibliográficas

- ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o fterói sem nenftum caráter*. 17ed. São Paulo: Martins; Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.
- ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar*. 14ed. São Paulo: Globo, 2001.
- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: —. *Orumorda língua*. São Paulo/Campinas: Brasiliense/Ed. da Unicamp, 1988.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. In: —. *Obras escolhidas. vol. I. Magia e técnica, arte e política*. Ensaio sobre literatura e história da cultura. 4 ed. São Paulo: Brasiliense, s/d, p. 197-221 [1936].
- CARVALHO, Bernardo. *Nove noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- . A trama traiçoeira de *Nove noites*. Entrevista concedida a Flávio Moura. 23 set. 2002. Disponível em: <<http://www.eduquenet.net/novenoitest.htm>>.
- . Paiol literário. *Rascunfo*, Curitiba, ago. 2007. Disponível em: <<http://rascunho.rpc.com.br/index.php?ras=secao.php&modelo=2&secao=45&lista=0&subsecao=0&ordem=1504&sem limite=todos.01/09/09>>.
- . Caldeirão literário. Entrevista a Miguel Conde, junto com Cristovão Tezza e Milton Hatoum. *O Globo*, Rio de Janeiro, 4 jul. 2009.
- DEALTRY, Giovanna. Uma existência no exílio. *O Globo*, Rio de Janeiro, 19 set. 2009.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor*. 2ed. Lisboa: Vega, 1992.
- HATOUM, Milton. *Dois irmãos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- . *Órfãos do Eldorado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- . “Estou falando do Brasil”. Entrevista concedida a Miguel Conde. *O Globo*, Rio de Janeiro, 29 fev. 2008.
- . *A cidade ilhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- NINA, Cláudia. As fronteiras existenciais de Ruffato. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 abr. 2005.
- PESSOA, Fernando. Tabacaria. In: —. *O Eu profundo e os outros eus*. 12ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, p. 256-261.
- . *Quando fui outro*. Organizado por Luiz Ruffato. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.
- RUFFATO, Luiz. *Histórias de remorsos e rancores*. São Paulo: Boitempo Editorial, 1998.
- . *(os sobreviventes)*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.
- . *Eles eram muitos cavalos*. 6ed. Rio de Janeiro: Record, 2007 [1ªed.: 2001].
- . Entrevista concedida a Luiz Maklouf e Valdir Sanches. 1 mar. 2001. Disponível em: <<http://prof.reporter.sites.uol.com.br/rufaentrevista.html>>.
- . Após *Eles eram muito cavalos*, escritor lança dois romances. *Folha de São Paulo*, 19 mar. 2005.
- . *Mamma, son tanto felice*. Rio de Janeiro: Record, 2005a [Inferno provisório, v. I].
- . *O mundo inimigo*. Rio de Janeiro: Record, 2005b [Inferno provisório, v. II].
- . Entrevista. 2005c. Disponível em: <<http://www.record.com.br/entrevista.asp?entrevista=53>>.

———. Luiz Ruffato e seu inferno provisório. Entrevista concedida a Ronise Aline. 2005d. Disponível em: <<http://www.paralelos.org/out03/000684.html>>.

———. *Vista parcial da noite*. Rio de Janeiro: Record, 2006 [Inferno provisório, v. III].

———. *O livro das impossibilidades*. Rio de Janeiro: Record, 2008 [Inferno provisório, v. IV].

———. *Estive em Lisboa e lembrei de você*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

———. Luiz Ruffato no Paiol Literário: “Eu não escrevo com a cabeça. Sou um escritor de corpo inteiro”. *Rascunfo*, Curitiba, jan. 2009. Disponível em: <<http://rascunho.rpc.com.br>>.

———. Luiz Ruffato e o Amores Expressos. Entrevista concedida a Leandro Oliveira. 4 set. 2009. Disponível em: <<http://odisseialiteraria.com>>.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Os novos realismos na arte e na cultura contemporânea. In: Comunicação, Representação e Práticas Sociais. PEREIRA, Miguel; GOMES, Renato Cordeiro; FIGUEIREDO, Vera Follain de (org.). Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Aparecida, SP: Ideias & Letras, 2004, p. 219-229.

———. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SOUZA, Eneida Maria de. Notas sobre a crítica biográfica. In: ——. *Crítica cultt*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002, p. 111-120.

