

Literatura e biografia

Cristovão Tezza

Conferência apresentada no XI Congresso Internacional da ABRALIC - Tessituras, Interações, Convergências. São Paulo, USP, 16 de julho de 2008. Esse texto é uma livre aplicação de algumas categorias do pensamento de Mikhail Bakhtin, em particular as desenvolvidas em seus ensaios “Para uma filosofia do ato” e “Sobre o autor e o herói”.

1

Em uma de suas mais famosas brincadeiras ficcionais – à primeira vista apenas um jogo de salão da inteligência literária, mas que acaba por se revelar uma espécie de fábula sobre os limites da representação formal – Borges inventa um certo Pierre Menard, autor do Quixote.¹ O conto é uma seqüência avassaladora de paródias, narrada por uma consciência crítica que é, da primeira à última linha, um alinhavo de chavões e lugares comuns sintáticos e semânticos – e ideológicos também, no sentido que são frases que congelam sistemas de valores sociais. Sobre cada uma das palavras sentimos o brilho falso, ou duplo, da paródia. Nada escapa a essa duplicidade. Pierre Menard, objeto do texto, não existe, como também não existe o autor do texto (isto é, não Borges pessoa física, mas a voz que se constrói de um modo tão profundamente familiar a um leitor do gênero, uma voz que desde o primeiro momento já se coloca como alguém solidamente instalado no mundo moral, social, ético e estético) – mas ambos se comportam, digamos assim, como se existissem, e é essa ilusão que sustenta a leitura e lhe dá significado.

Trata-se, é claro, de uma ilusão de segundo grau; é preciso que o leitor tenha um nível de conhecimento da história literária e de suas convenções razoavelmente sofisticado para reconhecer, nas palavras do texto, um “conto”, uma livre invenção ficcional estabelecida como um gênero reconhecível por meio de um conjunto de formas que, de comum acordo, indicam que estamos num terreno familiar chamado “literatura”. E, uma vez instalados solidamente nesse terreno, um outro leque de leituras se abre quase que ao infinito – e não é

¹ Borges, J. L. *Ficções*. São Paulo: Globo, 2001. pp.53-63. Trad. de Carlos Nejar.

impossível que um leitor eventual, depois de duas ou três leituras, estabeleça enfim que não leu propriamente uma obra de ficção, mas um ensaio literário de Borges, servindo aquele arcabouço irônico apenas de gancho para verdades maiores, ou pelo menos para algum eixo de valor de referência fixa, digamos assim, uma “âncora”, como os economistas costumam dizer de uma moeda que sirva como “realidade” primeira para todas as outras moedas.

Sim, nada impede que leiamos “Pierre Menard, autor do Quixote” como um ensaio, e não como ficção; mas, para que não caíssemos num solipsismo um tanto exagerado que estabelecesse a liberdade total das leituras e do leitor, uma utopia em que um texto fosse apenas o ponto de partida da *nossa realidade* e não de uma certa *comunhão* de realidades (como se o mundo das palavras fosse um território de niilismo semântico), seria preciso que esse modelo de paródia acabasse por se institucionalizar como uma das formas do ensaio. Feito esse acordo, as coisas já não pareceriam tão arbitrárias, e teríamos aquela “moeda fixa” para servir de referência. Penso, entretanto, que não é esse o caso – pelo menos não ainda. E que Pierre Menard, do ponto de vista formal, é uma colcha ficcional de apropriação de linguagens culturais solidamente estabelecidas no nosso mundo literário capazes de colocá-lo na gaveta – e os gêneros são, gostemos ou não da idéia, gavetas socialmente estabelecidas – da ficção, ainda que empregando, do começo ao fim, em cada uma de suas nuances, a linguagem já profundamente sedimentada da crítica e do ensaio literários.

Por que “Pierre Menard” não é, então, um ensaio, se todas as suas formas são as do ensaio? Sim, todas as formas – o sotaque, o ritmo, as nuances, o léxico, os chavões, os achados, a divisão em parágrafos, as perguntas retóricas, os parênteses e os apostos, as notas de rodapé, a abundância de nomes “reais” a dar liga, carne e consistência a Pierre Menard, começando com Homero e chegando a Joyce –, rigorosamente tudo no texto foi tirado da gaveta do ensaio. E, no entanto, um sorriso vai se instalando no rosto do leitor letrado já na primeira página, porque falta àquele conjunto de formas tão nossas conhecidas uma mínima “âncora”, aquela moeda de valor mais ou menos fixo e com relação à qual damos valores às outras moedas que circulam em torno. Sem esse mínimo

eixo que nos instale no mundo que tão orgulhosamente chamamos de “realidade”, todo o universo dos sentidos que as palavras do texto nos provocam vão resvalar inapelavelmente no escorregador da ironia e da paródia. Num primeiro momento, poderíamos dizer que falta ao texto (e “falta” aqui é um conceito apenas aritmético) uma única “voz séria” (talvez um outro nome que se possa dar à nossa âncora semântico-ideológica).

Nesse terreno difuso, podemos chamar de âncora, ou “voz séria”, aquela linguagem que se assume sem refração imediata entre o texto e o leitor – mais ou menos, para dar um exemplo simplório – como essa que agora vos fala. Nesse texto que vai se fazendo agora, durante a presente leitura, há como que um pressuposto tácito, um acordo entre falante e ouvinte, ou escrita e leitor, que o autor biográfico (isto é, a pessoa física), e o narrador (isto é, o conjunto de formas sintático-semânticas que criam uma voz e uma rede fechada de significações na unidade única da escrita), são intencionalmente os mesmos.

Um pequeno parêntese: sabemos todos com alguma familiaridade com a máquina da linguagem que eles jamais são, tecnicamente e para todos os efeitos, os mesmos, até porque o autor biográfico participa do evento aberto da vida e não está submetido, portanto, à idéia de unidade temática e estrutural (ele não tem a dádiva de um “autor” que lhe dê sentido de fora – exceto Deus, que, momentaneamente, não nos ajuda muito); ele não é um objeto – é um sujeito; ao contrário do narrador, o autor biográfico não sabe o que vai acontecer amanhã; já o narrador é uma voz de artifício que só pode existir sob moldura, isto é, começo, meio e fim. O narrador, assim que se instala e diz o que tem a dizer, destaca-se para sempre de seu criador, o autor biográfico, e passa a viver no mundo relativamente autônomo dos textos. O narrador já não deve obrigações ao autor biográfico – ele sai do evento aberto da vida de onde ele nasceu, para o mundo paralelo do texto, o mundo sob representação, uma espécie de mapa que se desenha entre as coisas reais e os nossos olhos para que, enfim, possamos ver alguma coisa “real”. Num certo sentido, o texto é sempre a sombra que se projeta na caverna de Platão. Uma sombra muito precária, mas é o que temos, porque já há um bom tempo, para a nossa consciência moderna, as coisas do mundo não

falam mais por si sós como costumava acontecer nos bons tempos, digamos assim. Tudo precisa de intérprete.

Feita essa importante ressalva – isto é, a impossibilidade essencial de autor biográfico e narrador (este entendido genericamente como qualquer conjunto de formas sintático-semânticas que criam a voz unitária de um objeto textual) serem as mesmas entidades –, temos então de lançar mão de outros recursos para estabelecer diferenças. Ou, mais precisamente, *graus de distância* entre um e outro. O que temos de pensar, no caso do nosso primeiro exemplo, é o grau de distância entre Borges ele mesmo e Pierre Menard. Não é uma tarefa simples ou fácil. E é exatamente com essa espécie de beco-sem-saída da representação que o narrador de “Pierre Menard, autor do Quixote” brinca.

O ponto central é o paradoxo irônico de alguém que simplesmente copia o texto de Dom Quixote e o apresenta como seu. O elogio do plágio, entretanto, seria pouco para sustentar a narrativa – apenas uma anedota. Mas o narrador vai adiante, buscando demonstrar sua tese de que o texto de Menard é muito superior ao de Cervantes. Relembrando:

Constitui uma revelação cotejar o *Dom Quixote* de Menard com o de Cervantes. Este, por exemplo, escreveu (*Dom Quixote*, primeira parte, nono capítulo):

...a verdade, cuja mãe é a história, êmula do tempo, depósito das ações, testemunha do passado, exemplo e aviso do presente, advertência do futuro.

Redigida no século XVII, redigida pelo “engenho leigo” Cervantes, essa enumeração é mero elogio retórico da história. Menard, em compensação, escreve:

...a verdade, cuja mãe é a história, êmula do tempo, depósito das ações, testemunha do passado, exemplo e aviso do presente, advertência do futuro.

A história, *mãe* da verdade; a idéia é assombrosa. Menard, contemporâneo de William James, não define a história como indagação da realidade, mas como sua origem. A verdade histórica, para ele, não é o que aconteceu; é o que julgamos o que aconteceu. As cláusulas finais – *exemplo e aviso do presente, advertência do futuro* – são descaradamente pragmáticas.

Também é vívido o contraste dos estilos. O estilo arcaizante de Menard – no fundo estrangeiro – padece de alguma afetação. Não assim o do precursor, que emprega com desenvoltura o espanhol corrente de sua época. (p.62)

O trecho é uma delícia de maneirismo, humor e ironia. Ao mesmo tempo – e esse o seu charme adicional – põe a nu os processos voláteis de significação e interpretação, deslocando completamente para o leitor a decisão dos sentidos que as palavras provocam. Diante do olhar de Pierre Menard, o texto indefeso parece aceitar qualquer interpretação. Assim, aparentemente, a qualquer coisa que se diga a respeito do conto de Borges pode-se sempre acrescentar uma nova nuance ou interpretação, porque a narração apresenta-se desprovida de “âncora”. Num primeiro momento, não sabemos exatamente de que ponto, de que eixo, de que referência o texto nos fala, e essa incerteza terrível parece ser, por equívoco, a responsável pela idéia niilista que corre por baixo do pós-modernismo radical, aquele que não se contenta em desmontar somente a barraca das formas e quer também detonar a dos valores. Seria como entender o conto de Borges como um ideário, como a defesa de uma estética, confundindo autor biográfico e narrador.

Dissemos falta de âncora, mas não é exatamente verdade. Num momento nítido, logo ao início, o narrador diz “onde está”, e aqui a distância Borges-narrador se afirma inequivocamente; a partir dela, o texto ganha sua significação ficcional e sua relativização. Ao referir-se a certo jornal “cuja tendência protestante não é segredo”, e desfazer da qualidade de seus “deploráveis leitores”, aliás “poucos e calvinistas, quando não maçons e circuncisos”, entramos num eixo ideológico de valores em que a única leitura possível é a refratada. Em outras palavras: esse não é Borges falando. Aqui se estabelece uma firme moldura em que o autor não se confunde com o narrador, e essa distância dá, ao leitor, a medida irônica do texto. Em outro momento essa distância pode ser menor, mas jamais suprimida. A mesquinha da observação sobre o jornal, principalmente por revelar o escancarado preconceito católico anti-protestante e anti-judeu, é, digamos, inegociável para o mundo da cultura letrada ocidental moderna (um complexo conjunto de valores estético-sociais determinante para estabelecer a qualidade literária de Borges), e delimita para sempre aquele narrador como “um outro”.

Claro, estamos tentando ver as coisas do modo mais formalista possível, para tentar chegar no seu limite interpretativo. Em outras palavras, procuramos

responder à questão proposta pelo conto de Borges: o que faz a diferença entre escrever “a verdade, cuja mãe é a história, êmula do tempo” e escrever “a verdade, cuja mãe é a história, êmula do tempo”, e então decidir, como o analista de Pierre Menard, o que quer dizer uma forma e outra forma. Por exemplo: se uma é de um texto biográfico, e outra de um texto ficcional. Ou, para dar um exemplo mais prosaico, decidir se a frase que eu eventualmente leia – por exemplo, “Nasci no dia 21 de agosto de 1962” – é uma afirmação biográfica ou ficcional.

2

Vamos passar agora a um outro exemplo, agora atualíssimo, de larga circulação – o best-seller “O mago”, de Fernando Morais.² Trata-se da biografia de Paulo Coelho, o homem que mais vendeu livros na era moderna, e um dos cinco ou seis maiores best-sellers da história. O subtítulo do livro é “A extraordinária história do escritor Paulo Coelho”.

Apesar da expressão “extraordinária história” sugerir, quem sabe, um toque ficcional, o texto é inequivocamente uma biografia. A primeira âncora, que liga inextricavelmente narrador e leitor, é o incontornável (mas sempre, nós sabemos, mais ou menos inapreensível em todos os seus contornos) “império do mundo dos fatos”. Também temos, como em qualquer texto, um autor biográfico, Fernando Morais, que é parte inacabada do evento da vida e portanto é o “sujeito” do texto; e um “narrador”, esse conjunto de formas com começo, meio e fim que constituem o livro chamado “O mago”. Pois bem, que relação o autor biográfico mantém com o narrador naquele gênero que se chama tecnicamente de “biografia”, isto é, o relato objetivo dos fatos da vida de alguém?

No caso do texto de Borges, vimos que o autor biográfico, Borges, não concorda com o narrador em muitos pontos. Há uma distância estabelecida por princípio. Para definir com uma imagem a natureza dessa distância, podemos recorrer à metáfora de Roberto Calasso: “A literatura jamais é coisa de um só

² Morais, Fernando. *O mago*. São Paulo: Planeta, 2008.

sujeito. Os atores são, pelo menos, três: a mão que escreve, a voz que fala, o deus que vigia e impõe”.³ Deixemos mais uma vez Deus de lado, por tecnicamente insondável, e fiquemos nos dois atores principais – a mão que escreve e a voz que fala (que até aqui temos chamado de narrador). Pois bem, no texto literário essas duas entidades assumem necessariamente *intenções diferentes*. Ou, mais precisamente, a voz que fala no texto tem um grau razoável de autonomia com relação à mão que escreve. Essa autonomia é de raiz semântico-ideológica – ela está firmemente implantada no mundo dos valores. Em algum ponto do mundo do autor-biográfico, a mão que escreve, está a âncora estável de valores com relação à qual a visão de mundo da voz que fala – o narrador – se situa. Podem se aproximar, eventualmente se tocar, mas o que dá perfil ao texto, o que o define como gênero, será sempre a marca da distância.

Pois bem, no caso da biografia, a intencionalidade da mão que escreve instala-se em cada palavra da voz que fala no texto, de uma forma completa e absoluta. Esse é um acordo de princípio estabelecido pela onipresença do “mundo dos fatos”. E, de certa forma, é com relação a essa férrea disposição do autor do texto que julgamos a qualidade de uma biografia. Claro que há outros fatores importantes envolvidos e que podem mesmo tomar de empréstimo as categorias da teoria literária – podemos julgar uma biografia pelo estilo, pela clareza, pela força das metáforas, pelo peso da emoção, pela divisão em partes, pelo jogo de presente e de futuro, pelo brilho da linguagem, enfim; mas se a representação do “mundo dos fatos” falha, nada sobrevive. Claro que “mundo dos fatos” é uma expressão ampla demais, e toda biografia recorta, desse mundo que afinal é o evento histórico completo, o seu foco, o que interessa revelar (um breve período, uma época, a vida familiar, o aspecto político, etc.). Delimitada essa moldura, o império dos fatos deverá ser soberano. Ou, melhor dizendo, a intenção sincera de representá-lo, mesmo sabendo que essa é sempre uma tarefa de Sísifo.

Vamos direto a um exemplo. Num momento de “O mago”, em que Fernando Morais levanta a genealogia de Paulo Coelho, lemos o seguinte:

³ Calasso, Roberto. *A literatura e os deuses*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p.136.

A arqueologia começa com sua pentavó, Bárbara de Alencar, uma das raras lideranças femininas na luta pela independência do Brasil. Em 1817, cinco anos antes de o país se libertar do jugo português, ela proclamou a República do Brasil em pleno Crato, no extremo sul do Ceará. Presa, foi levada a Fortaleza com uma gargalheira de ferro no pescoço. O ódio dedicado pela Metrópole à revolucionária de 57 anos era tal que os portugueses conseguiram fazer sumir todos os vestígios de sua imagem. Para sempre: na estátua que a homenageia na capital cearense Bárbara de Alencar é representada por uma mulher sem rosto. (*Opus cit.*, p. 65)

Temos aqui tipicamente uma intenção biográfica se realizando. O leitor assume que os fatos relatados são todos verdadeiros. Bárbara de Alencar não é Pierre Menard. É alguém de carne e osso que existiu de fato num momento da geografia e da história brasileiras. Note-se que cada uma dessas palavras, exatamente como estão escritas, poderia ser parte de um romance de aventuras – ainda mais porque pouquíssimos leitores poderiam dizer se o que está escrito aconteceu de fato ou se é invenção do autor. Mas o texto se apresenta como biografia; um pacto poderoso de leitura se estabelece entre autor e leitor, cujo centro estaria na garantia de que o que se narra é, em qualquer caso, tentativa de representação fiel da realidade. Uma pequena parte é interpretação dos fatos – exemplo: suprimiram-se os vestígios de sua imagem *porque* a Metrópole a odiava –, mas isso, além de absolutamente inevitável, será sempre, também, a interpretação da mão que escreve, isto é, de Fernando Morais. Em suma, todas as opiniões emitidas no texto biográfico pelo seu narrador serão, intencionalmente, necessariamente e inescapavelmente, as opiniões do autor do texto. Assim, há no texto biográfico o mesmo pacto que normalmente se assume com as palavras encontrável nos textos de ciência, que podemos chamar de “pressuposição de verdade”, entendendo-se “verdade” no seu sentido mais chão, comezinho e comum, desprovida de qualquer metáfora. Esse sentido primeiro, elementar, acessível a uma criança, da palavra “verdade”, é suficiente aqui para definir a relação entre um autor de uma biografia e o seu texto.

Satisfeitos com a leitura do ótimo texto de Fernando Morais, o leitor irá adiante e encontrará na mesma página o seguinte trecho:

Não bastasse ela própria encarnar uma heroína que parece saída das páginas de um romance de aventuras, Bárbara viria a ser a avó paterna de José de Alencar, um dos mais respeitados e populares romancistas brasileiros e tio-trisavô de Paulo Coelho. Fundador, junto com Machado de Assis, da Academia Brasileira de Letras, Alencar foi seu primeiro, mas não o único, ancestral a envergar o fardão verde-oliva da ABL. Nos primeiros anos da instituição, dois seus tios-bisavós haviam alcançado a imortalidade: o crítico literário Tristão de Alencar Araripe Júnior e o poeta Mário Cochrane de Alencar, filho de José de Alencar, que sucedeu a José do Patrocínio na cadeira número 21 – a mesma que Paulo viria a ocupar muitas décadas depois.

Aqui este leitor embatucou. Ora, no mundo dos fatos, José de Alencar morreu em 12 de dezembro de 1877, vinte anos antes da fundação da Academia Brasileira de Letras, que só ocorrerá em 1897, e portanto jamais poderia ter fundado a instituição junto com Machado ou envergado o célebre fardão. Como Paulo Coelho não é Pierre Menard, e como o pacto biográfico está aceso na cabeça do leitor, o texto aqui sofre um solavanco irremediável. Não há nenhuma hipótese que consiga transformar esse parágrafo numa peça de ficção – é apenas no “mundo dos fatos” que ele pode ser discutido. O interessante é que a reação ao erro factual tem uma natureza não estética – isto é, não reclamamos do fato de o livro estar mal escrito, ou a linguagem ser deselegante, ou a narração ser inverossímil, ou com qualquer outra categoria de análise estético-ficcional. Nossa reclamação tem um espírito de “carta para a redação”, de esclarecimento, de pedido de errata – nossa reclamação é indiscutível; não admite contrapartida. E, curiosamente, afeta apenas pontualmente o livro lido. Erros factuais acontecem, e sobre eles ninguém costuma discutir, sequer o autor, que reconhecerá o erro e reescreverá o texto de acordo com a “verdade” (a não ser, é claro, que se trate de fato polêmico, de dupla interpretação, em que o autor defenda um ponto de vista sobre outro – mas, em qualquer caso, a referência absoluta é a “pressuposição de verdade”).

3

Temos aqui, portanto, dois extremos. Numa das pontas, o texto de pura ficção, pura literatura; e na outra, o texto puramente biográfico. São duas intencionalidades diferentes e marcantes.

É preciso frisar de passagem que esses dois textos não são simplesmente duas manifestações da mesma matéria-prima formal – do modo, por exemplo, que um terceto se diferencia de uma quadra, ou um conto de uma crônica. A literatura, ou mais precisamente a prosa de ficção, é sempre uma espécie de “sobre-gênero”, em que apenas alguns traços convencionais seriam realmente próprios, isto é, aquelas formas que só podem ser usadas literariamente, ou que pelo menos somente na literatura ganham algum sentido.⁴ A literatura sobrevoa todos os gêneros da palavra, todos os seus usos, da oralidade mais espontânea à mais rigorosa das escrituras públicas de cartório; onde quer que a linguagem circule, a literatura observa, à espreita, para lhe dar o bote e transformá-la em outra substância, pronta para ser lida mais uma vez com um sentido que em todos os casos estará ausente de seu uso original. Enfim, vista da perspectiva técnica, a literatura é o exercício de um plágio formal de gêneros já solidamente constituídos na vida real da linguagem. Veja-se esse momento do Pierre Menard de Borges:

Dois textos de valor desigual inspiraram a idéia. Um é aquele fragmento filológico de Novalis – o que leva o número 2005 na edição de Dresden – que esboça o tema da *total identificação* com um autor determinado. (p.56)

Esse trecho pertence rigorosamente, em cada uma de suas palavras, até mesmo no emprego do itálico em “total identificação”, ao gênero do ensaio crítico. Tomando-se a frase na sua forma isolada, é um enunciado de natureza crítico-ensaística. Se há que se buscar alguma literariedade nele não será nos mecanismos do código em si. De certo modo, o texto literário sempre “comenta” um outro gênero que lhe serve de base; funciona como um “parasita” da linguagem alheia; coloca uma *intenção adicional* à intenção, digamos, “natural” de uma forma lingüística. Em *Pierre Menard, autor do Quixote*, a linguagem do ensaio serve de arcabouço para a literatura – ela dá ao texto de Borges todas as suas marcas estilísticas, sobre as quais Borges instila outra intenção.

⁴ A rigor, não é fácil encontrar formas “puramente literárias” – na prosa, é possível que elas não existam.

Já o texto biográfico constitui, em si, um gênero auto-suficiente – ele quer dizer precisamente o que diz. É como se, na biografia, a linguagem estivesse vivendo plenamente sua “vida real”. Há um pacto de entendimento que afirma que todas as palavras da biografia refletem diretamente a intenção do biógrafo; a mão que escreve e a voz que conta são, digamos, as mesmas, pelo menos na sua intencionalidade. O autor que escreve concorda inteiramente com cada uma das palavras da voz que narra. E se não concorda – como certamente vai ocorrer com o trecho de *O mago* que põe Machado e Alencar como fundadores da Academia Brasileira de Letras, assim que alguém apontar a Fernando Morais o equívoco factual –, o autor imediatamente retificará suas palavras, de modo que a afirmação escrita pelo “narrador” coincida, no mundo dos fatos, com as afirmações do “autor biográfico”.

Vimos os extremos. Entretanto, há um grande número de textos ficcionais que podem ser enquadrados numa categoria intermediária; textos que, lidos, evocam na cabeça do leitor a idéia de “biografia”, ou, como algumas editoras costumam colocar em tarjas chamativas nas capas dos livros, evocam a idéia de “história verdadeira”. (Eu mesmo já fui vítima dessa estratégia; a edição italiana no meu romance “O filho eterno”, que acaba de sair na Itália com o título de “Bambino per sempre”, traz a informação no alto – “una storia vera”...)

Há vários aspectos a ser discutidos sobre esse selo de “fato verdadeiro” aposto a obras que se querem de ficção, que se articulam como romances ou novelas. Obviamente, as editoras não forçariam a barra se não houvesse um certo consenso popular de que um “fato verdadeiro” tem um status superior à pura ficção. O leitor ingênuo, ou pouco letrado (se eu não estiver aqui manifestando simplesmente um preconceito), valoriza mais o que é “verdade” em detrimento do que seriam “inventiones”. Afinal, a verdadeira ficção é feita de inventiones; e o fato de que a narração literária desprende-se definitivamente de sua “obrigação de verdade” é um dos toques fundamentais da modernidade. Mas best-sellers como “O código da Vinci”, por exemplo, ganham mais leitores à medida que parecem se fundamentar em fatos reais da história. Em suma, o status de “narração verdadeira” valoriza a obra. Há como que uma idéia atávica,

milênar, de que a palavra escrita tem um compromisso com a verdade; que o seu valor está na razão direta de seu compromisso com a “realidade”, entendida aqui como seu espelho imediato.

Isso explicaria em parte porque, em todo o mundo, as obras de não-ficção têm muito mais público que as obras de ficção; e basta contemplar uma estante de novidades de uma livraria, o seu espaço nobre, para perceber que a literatura - como nós entendemos literatura, a grande literatura - nunca esteve tão ausente. E isso não é um fenômeno restrito ao Brasil – ocorre no mundo inteiro.⁵ Ao mesmo tempo, curiosamente, com frequência vêm-se relatos de ciência, de história, de economia, de qualquer tema eventualmente árido com uma observação tranqüilizadora na orelha: “lê-se como se fosse um romance”. O leitor “médio”, essa abstração entre aspas, quer o melhor dos dois mundos – a precisão da ciência e a linguagem da fantasia. Naturalmente, esse é um outro problema, de natureza sócio-cultural, com implicações econômicas e históricas que por si só valem um estudo. De qualquer forma, é interessante perceber aqui a alimentação mútua dos gêneros, digamos assim, em que intenções claramente distintas apropriam-se de marcas formais alheias, que, em qualquer caso, estão sempre a serviço da intenção primeira, básica, definidora do texto. Vamos pensar n’*Os Sertões*, de Euclides da Cunha. É claramente um livro de historiografia e de ciência, mas há algo no leitor de sempre que resiste a ver na obra apenas isso. Os traços literários da obra – alguns deles, é verdade, mais ou menos típicos de uma ciência altissonante, que tomava a retórica de empréstimo à literatura para frisar enfaticamente sua verdade – dão-lhe uma vitalidade romanesca que a pura ciência ou a pura história não sustentariam. Mas apesar disso o gênero ensaístico é rigorosamente o dominante, a sua marca primeira e fundamental; Euclides da Cunha “coincide” com as palavras do narrador de seu livro tanto nos fatos da história brasileira que relata quanto nas conclusões científicas que tira ao analisar a Guerra de Canudos. Mas se abrimos *A guerra do fim do mundo*, de Vargas

⁵ No caso do Brasil, é bom lembrar que houve nos últimos anos um aumento da base de leitores constituído de uma faixa social que há pouco tempo não tinha praticamente acesso aos livros; e sua preferência, obviamente, não é a mesma daquela típica (e estreita) faixa de leitores da classe média urbana e letrada, historicamente sedimentada como o típico público consumidor de “literatura”.

Llosa, um livro por princípio fundamentado na realidade factual de Canudos, a distância entre “a mão que escreve e a voz que narra” é notável.

Vejamos, na prática, um exemplo de gênero que poderia ser enquadrado como “intermediário” – o maravilhoso *Memórias do Cárcere*, de Graciliano Ramos.⁶ Assim começa o texto:

Resolvo-me a contar, depois de muita hesitação, casos passados há dez anos – e, antes de começar, digo os motivos pelos quais silencie e por que me decido. Não conservo notas; algumas que tomei foram inutilizadas, e assim, com o decorrer do tempo, ia-me parecendo cada vez mais difícil, quase impossível, redigir esta narrativa. Além disso, julgando a matéria superior às minhas forças, esperei que outros mais aptos se ocupassem dela. Não vai aqui falsa modéstia, como adiante se verá. Também me afligiu a idéia de jogar no papel criaturas vivas, sem disfarces, com os nomes que têm no registro civil. Repugnava-me deformá-las, dar-lhes pseudônimo, fazer do livro uma espécie de romance, mas teria eu o direito de utilizá-las em história presumivelmente verdadeira? Que diriam elas se se vissem impressas, realizando atos esquecidos, repetindo palavras contestáveis e obliteradas? (*Opus cit.*, p.11)

A introdução diz basicamente a “verdade” – que se trata de um texto que vai relatar fatos acontecidos há dez anos, que ele não conservou notas, mas que de qualquer forma repugnava-lhe a idéia de escrever “uma espécie de romance”, dando pseudônimo a pessoas reais. E a história é “presumivelmente verdadeira”. Há uma pesada dose de subjetividade na linguagem do texto, a marca da sintaxe a um tempo cristalina e relutante de Graciliano, esse esforço de precisão que tem um efeito paradoxalmente contrário, como se cada detalhe que ele iluminasse para maior clareza da realidade abrisse ao mesmo tempo um sobretom difuso e confessasse o seu fracasso. Mas não importa aqui o seu “fracasso” diante do real, digamos assim; como constituição do texto, o pacto biográfico se mantém intacto. E Graciliano não nos esconde as limitações de seu olhar; pelo contrário, faz questão de frisá-las até a última estima. Ao dizer que não tem mais os apontamentos em que trazia anotado o fruto de sua observação, pergunta-se:

Certamente irão me fazer falta, mas terá sido uma perda irreparável? Quase me inclino a supor que foi bom privar-me desse material. Se ele existisse, ver-me-ia propenso a consultá-lo a cada instante, mortificar-me-ia por dizer com rigor a hora exata

⁶ Ramos, Graciliano. *Memórias do Cárcere*. Rio: Record, 2008. 44ª ed.

de uma partida, quantas demoradas tristezas se aqueciam ao sol pálido, em manhã de bruma, a cor das folhas que tombavam das árvores, num pátio branco, a forma dos montes verdes, tintos de luz, frases autênticas, gestos, gritos, gemidos. Mas que significa isso? Essas coisas verdadeiras podem não ser verossímeis. (...) Afirmarei que sejam absolutamente exatas? Leviandade. (...) Onde estará o erro? Nesta reconstituição de fatos velhos, neste esmiuçamento, exponho o que notei, o que julgo ter notado. Outros devem possuir lembranças diversas. Não as contesto, mas espero que não recusem as minhas: conjugam-se, completam-se e me dão hoje impressão de realidade. (p.14)

Esse trecho é em si uma breve e sólida teoria da linguagem biográfica em contraposição à linguagem ficcional. Graciliano expõe todos os pressupostos que, desde o primeiro momento, conspirarão contra a sua representação da realidade, mas em nenhum momento abdica dessa pretensão, mesmo que o destino final de todas as suas palavras seja uma “impressão de realidade”. Narrar a própria história significa falar em primeira pessoa – e também esse detalhe merece comentário:

Desgosta-me usar a primeira pessoa. Se se tratasse de ficção, bem: fala um sujeito mais ou menos imaginário; fora daí é desagradável adotar o pronomezinho irritante, embora se façam malabarismos por evitá-lo. Desculpo-me alegando que ele me facilita a narração. (p.15)

O “desgosta-me usar a primeira pessoa” é uma manifestação direta da verdade de Graciliano; e separa as águas, ao decidir que não se trata de “ficção”; nesta, “fala um sujeito mais ou menos imaginário”. A expressão é de uma simplicidade exata: “um sujeito mais ou menos imaginário” é aquele que fala na ficção. Não é o caso dele.

Nessa régua arbitrária que criamos, entre pura ficção e a pura biografia, as memórias de Graciliano inclinam-se para a pura biografia, mas temperam-se pela subjetividade, pela eventualidade de erros factuais, pela aceitação das incertezas da lembrança, pela intenção antes memorialística que historiográfica – mas, de qualquer modo, ele recusa-se a pôr o pé na ficção e deixa isso perfeitamente claro ao leitor. Ainda aqui, a mão que escreve não se afasta da voz que narra.

Vejamos agora um outro caso, muito freqüente no universo da literatura romanesca – aquele em que há uma abundância de fatos reais, em que o peso do

que é “verídico” é muito forte, e no entanto a obra se inclina poderosamente para o registro da ficção. É exatamente o caso de um exemplo clássico, *Recordações da casa dos mortos*, de Dostoiévski.⁷ O escritor russo foi preso e condenado à morte, teve a pena comutada pelo czar no último minuto e passou cinco anos na Sibéria, de onde saiu em 1854. Uma experiência absolutamente marcante, desde as circunstâncias da comutação da pena, já na praça onde seria fuzilado, até a penosa resistência junto a criminosos comuns longe de tudo e de todos. Pois bem, *Recordações da casa dos mortos* é um texto que relata as aventuras e desventuras de um condenado na Sibéria. É claro que o peso da experiência pessoal seria absoluto em qualquer relato desta natureza – e pode-se dizer que praticamente toda a obra posterior de Dostoiévski trará as marcas desse período sombrio de sua vida.

Mas, ao contrário de Graciliano, que obstinadamente marca sua intenção biográfica, mesmo considerando tudo que possa conspirar contra ela a partir da pouca precisão documental, escravo que era apenas de sua memória, Dostoiévski decide-se pelo *romance*, pela estrutura da ficção, para contar a história, e para tanto usa recursos típicos, convencionais, da literatura. Ele firma um pacto ficcional com o leitor. É possível que tenha pesado em sua decisão o fato de que não era fácil passar pela censura czarista naquele período terrível, ainda mais considerando que se tratava de uma obra escrita por um condenado por conspirar contra o Estado.⁸ No caso dele, o “pacto biográfico” entre a mão que escreve e a voz que narra, e de ambos com o leitor, estaria assim vedada. Mas a forma “romance” já é em si um bom alibi para se chegar à realidade por caminhos tortos; e no século 19 era particularmente um recurso poderoso, de certa forma o gênero que se transformou na principal arena de discussão de todos os grandes temas das humanidades que haveriam de mudar as concepções filosóficas na virada do século 20.

Mas, independentemente dessas considerações paralelas, o fato que

⁷ Dostoiévski, F. *Recordações da casa dos mortos*. Rio: José Olympio Editora, 1956.

⁸ Uma ampla discussão do período siberiano na vida do escritor pode ser lida na monumental biografia crítica escrita por Joseph Frank, particularmente no segundo volume – *Dostoiévski: os anos de provação (1850-1859)*; Edusp, 1999.

permanece é que Dostoiévski escreveu “ficção”; articulou o seu texto da primeira à última página sobre o pressuposto da ficção; firmou o pacto com seu leitor na perspectiva de literatura e não da biografia. A mão que escreve e a voz que narra são almas inescapavelmente separadas. E as convenções narrativas típicas do gênero – como a introdução que apresenta Alexandre Petrovitch pela voz de um editor, o qual recolhe, após sua morte, os papéis que deixou – não são apenas convenções superficiais de pouca relevância; são de fato elementos cruciais da narração; marcam a distância entre o autor biográfico e o narrador do texto, em dupla refração (a voz do editor e a voz do personagem central). Veja-se:

Apanhei os papéis e passei um dia inteiro em casa, ordenando-os. (...) Enfim descobri um caderno volumoso, coberto por uma caligrafia fina; estava, porém, inacabado, abandonado decerto por seu autor; era a narrativa de seus dez anos de presídio. Nessa narrativa incompleta se intercalavam fragmentos estranhos, recordações abomináveis evocadas desordenadamente, convulsivamente, como num desabafo. (*Opus cit.*, p. 33)

É fato que grande parte das recordações são de cunho biográfico, obviamente apreendidas durante a dura convivência de Dostoiévski com os criminosos comuns. Uma das mais notáveis, que marcará a sensibilidade de Dostoiévski, era o caso real de um suposto parricida que passou anos preso sem jamais confessar o crime; depois, descobriu-se de fato o verdadeiro assassino de seu pai – o prisioneiro provou-se de fato inocente. Mas não importa – nenhum desses casos reais entram no livro como tal, como “fatos reais”, em contraposição a “fatos ficcionais”. Para o narrador, tudo é fato “real”; sob o código convencional da ficção, na moldura com começo, meio e fim em que o livro circunscreve-se, o estatuto da realidade é completamente irrelevante como constituição do sentido do texto. O pacto narrativo se faz marcando em cada linha a distância regulamentar da mão que escreve e da voz que narra.

Assim, o elemento factual, ao entrar na moldura da ficção, perde o seu estatuto de realidade, a sua âncora diferencial, e passa a pertencer à família dos elementos ficcionais com exatamente o mesmo status; a cidade verdadeira e a cidade imaginária que por acaso apareçam num capítulo são ambas cidades

ficcionais para os fins da representação romanesca do mundo. Já na biografia, como vimos, o elemento factual, a realidade, a verdade, qualquer nome que se dê à intenção inalienável de representar fielmente os fatos do mundo concreto é de fato o seu eixo regulador absoluto. Na biografia, autor e narrador coincidem ao estabelecer o elemento factual como o centro do texto. Por essa razão, Machado de Assis e José de Alencar, numa biografia qualquer, jamais poderiam ambos vestir o fardão da Academia, porque há um dado absolutamente incontornável a impedi-los, que imaginação nenhuma poderá suprir sem destruir a intenção do narrador e portanto a integridade de seu texto. Já na ficção, pelo seu estatuto primeiro, um mundo possível se organiza à margem do real, e a condição de elementos factuais e elementos imaginários é aqui irrelevante – todos estão no mesmo nível e pertencem igualmente à outra ordem de representação. No mundo da linguagem, tudo é relativo, é verdade – mas desde que tenhamos um eixo de referência, a nossa âncora, a partir da qual o mundo ganha desenho, valor e escala. Sem ela, nenhum sentido se estabelece. E os sentidos da literatura e da biografia se fundam em âncoras distintas.

4

Propositalmente não separei aqui biografia de autobiografia, que entendo como distinções puramente temáticas. Do ponto de vista da apropriação da linguagem, ambos os gêneros têm por princípio a mesma âncora no elemento factual, que é incontornável, ainda que a autobiografia dê uma margem larguíssima de vôo subjetivo; digamos que, nela, o autor tem acesso direto à subjetividade do retratado de um modo e com uma intensidade que um simples biógrafo jamais terá. De qualquer forma, mesmo assim, e talvez justamente por isso, o pacto entre a mão que escreve e a voz que narra é ainda mais absolutamente indissociável.

Sabemos que um grande número de obras têm a marca “biográfica” – há mesmo um subgênero do romance que costumamos chamar de “romance autobiográfico”. A rigor, não há praticamente autor nenhum que em algum

momento não tenha usado literariamente elementos reais de sua própria vida, com mais ou menos exatidão factual. O próprio fato de a prosa romanesca ter um pé firmemente instalado no mundo das linguagens sociais concretas, de seus usos genéricos e estilizados, e de colocar no centro de sua intenção sempre um forte grau de representação mimética da realidade, de mundo paralelo porém não completamente arbitrário, favorece esse traço. Assim, a vida do autor acabará sempre por deixar algum rastro em sua representação romanesca. Claro que há uma imensa gradação aí, uma fusão de fronteiras e de limites que pode ir da maior distância biográfica, a criação mais destacada e mais longínqua do mundo factual, até praticamente o relato “fiel” de uma vida, ou da própria vida do escritor, com “coincidências” brutais, às vezes de datas, nomes, locais, quase como que um mapa de Borges reproduzindo ele próprio a realidade em que se inspira.

Não importa – se o pacto que o texto estabelece é ficcional, a responsabilidade do fato em si (que é absolutamente central na biografia ela-mesma), pelo qual o autor responde (e responde até juridicamente, como sabemos), será inexistente ou na melhor das hipóteses irrelevante. A ficção é um modo particular de ver, descrever, compreender e interpretar o mundo que arranca a âncora de referência factual do mundo concreto (o chão que pisamos, o ar que respiramos) e a coloca no reino paralelo das possibilidades. Na ficção, o dado real descola-se de seu peso incontornável e se transforma também em imaginação – cães e dragões freqüentam o mesmo reino e têm o mesmo valor de face. Essa é sua transcendência – nessas longas e elaboradas hipóteses a que nos entregamos na leitura, a condição humana é colocada à prova e testada em seus limites; para que, voltando ao mundo comezinho dos fatos, a dura realidade sem moldura em que vivemos soltos e livres, mas cujo fim sempre desconhecemos, possa ganhar alguma alternativa, alguns duplos invisíveis, mas poderosos, que nos iluminem e enriqueçam.