

**CENTRO UNIVERSITÁRIO CAMPOS DE ANDRADE
UNIANDRADE**

**AUTOBIOGRAFIA, AUTOFICÇÃO E *BILDUNGSROMAN*: TRILHAS QUE SE
ENCONTRAM EM *A CASA DOS ESPELHOS*, DE SÉRGIO KOKIS**

ROSÂNGELA JANEA RAUEN

CURITIBA

2019

**CENTRO UNIVERSITÁRIO CAMPOS DE ANDRADE
UNIANDRADE**

ROSÂNGELA JANEA RAUEN

**AUTOBIOGRAFIA, AUTOFICÇÃO E *BILDUNGSROMAN*: TRILHAS QUE SE
ENCONTRAM EM *A CASA DOS ESPELHOS*, DE SÉRGIO KOKIS**

Dissertação apresentada como requisito para
obtenção do Grau de Mestre ao Curso de
Mestrado em Teoria Literária do Centro
do Centro Universitário Campos de
Andrade – UNIANDRADE.
Orientador: Prof. Dr. Edson Ribeiro da Silva.

CURITIBA

2019

TERMO DE APROVAÇÃO

ROSÂNGELA JANEA RAUEN

AUTOBIOGRAFIA, AUTOFICÇÃO E BILDUNGSROMAN: TRILHAS QUE SE ENCONTRAM EM A CASA DOS ESPELHOS, DE SÉRGIO KOKIS

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE, pela seguinte banca examinadora:



Prof. Dr. Edson Ribeiro da Silva (Orientador – UNIANDRADE)



Prof. Dr. Alessandro Beccari (UNESP ASSIS)



Prof. Dr. Otto Leopoldo Winck (UNIANDRADE)

Curitiba, 14 de março de 2019.



DEDICATÓRIA:

Dedico esta dissertação à minha mãe, Nair Gloria Pompermayer Rauen, minha primeira mestra, que soube despertar em mim o amor pelas histórias.

Dedico, também, a três professoras que, por seus ideais, marcaram a minha vida, sendo exemplo permanente. Pela ordem em que as conheci: Vera Schubert, Angela Mari Gusso e Marta Morais da Costa.

AGRADECIMENTOS

Antes de todos, a Deus, que me permitiu esta caminhada em permanente *Bildung*.

À Uniandrade, pela bolsa integral a mim concedida. Procurei honrar a confiança demonstrada dedicando-me ao máximo em cada disciplina cursada, nos trabalhos escritos, nas apresentações em seminários e nesta dissertação.

Ao professor Edson Ribeiro da Silva, pela brilhante orientação.

Às professoras Brunilda Reichmann, Sigrid Renaux e Mail Marques, exemplos de entusiasmo, competência e amor pela profissão escolhida.

Ao professor Otto Winck, o qual, há muito tempo, incentivou-me a empreender a trajetória de um mestrado.

À professora Maria Cristina Monteiro, pela dedicação profissional e generosidade em ofertar-me seu tempo.

À família, pelo apoio, pelo carinho, pelas orações. Incluo, também, a família expandida, que nasce do coração, e da qual fazem parte Denise, Suzete, Carmen; e Zilda Medeiros, que suportou comigo, diariamente, dois anos de angústia.

À Fernanda, Jaqueline e Célia, colegas bolsistas com as quais compartilhei as atividades inerentes às bolsas recebidas. Também, à professora Greicy Bellin, que, com excelência, coordenou-nos nesses dois anos de trabalho.

SUMÁRIO

LISTA DE TABELAS E DE FIGURAS	vii
RESUMO.....	viii
ABSTRACT.....	ix
RÉSUMÉ	x
INTRODUÇÃO.....	01
1. AUTOBIOGRAFIA, AUTOFICÇÃO E <i>BILDUNGSROMAN</i>	07
1.1. AUTOBIOGRAFIA	11
1.2. AUTOFICÇÃO.....	22
1.3. <i>BILDUNGSROMAN</i> OU ROMANCE DE FORMAÇÃO	31
2. O ENTRECruzAMENTO DO <i>BILDUNGSROMAN</i>, DA AUTOBIOGRAFIA E DA AUTOFICÇÃO.....	44
2.1. <i>BILDUNGSROMAN</i> : SEMELHANÇAS COM A AUTOBIOGRAFIA	46
2.1.1. A história de uma personalidade e a formação do personagem	50
2.2. <i>INFÂNCIA: A FORMAÇÃO DO PERSONAGEM NA AUTOBIOGRAFIA NÃO CANÔNICA DE GRACILIANO RAMOS</i>	53
2.3. A FORMAÇÃO DO PERSONAGEM EM <i>DEMIAN</i> , DE HERMANN HESSE	65
2.4. <i>DIÁRIO DA QUEDA: A FORMAÇÃO DO PERSONAGEM NA AUTOFICÇÃO DE MICHEL LAUB</i>	80
3.SÉRGIO KOKIS, VIDA E OBRA.....	97
3.1. UMA FORTUNA CRÍTICA DE SÉRGIO KOKIS.....	104
3.2. <i>A CASA DOS ESPELHOS</i> E O ENLACE ENTRE ESCRITURA E PINTURA, EM KOKIS.....	106
3.3. A ARTE DO PINTOR SÉRGIO KOKIS	113
4. A CASA DOS ESPELHOS COMO <i>BILDUNGSROMAN</i>, AUTOBIOGRAFIA E AUTOFICÇÃO	121
4.1 DA AUTOBIOGRAFIA À AUTOFICÇÃO: AS TRILHAS DA ESCRITA DE KOKIS EM <i>A CASA DOS ESPELHOS</i>	124
4.2. A AUTOFICÇÃO A PARTIR DOS OLHARES DE SÉRGIO KOKIS E MICHEL LAUB.....	136
4.3. UMA BIFURCAÇÃO NA TRILHA: A FORMAÇÃO DO PERSONAGEM EM <i>A CASA DOS ESPELHOS</i>	138
4.4. TRILHAS QUE SE ENCONTRAM EM <i>A CASA DOS ESPELHOS</i> , DE SÉRGIO KOKIS	163
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	170
REFERÊNCIAS.....	176
BIBLIOGRAFIA.....	180

LISTA DE TABELAS

Figura 1 - Quadro de Philippe Lejeune	18
Figura 2 – Tabela elaborada por Anna Faedrich.....	24

LISTA DE FIGURAS

Figura 3 – Capa do, livro <i>L'amour du lointain</i> , Sergio Kokis.....	110
Figura 4 – “Cristo carregando a cruz”. Bosch, detalhe	112
Figura 5 – “Le petit Pâtissier”. Soutine, óleo sobre tela, 73 cm x 54 cm. 1922 - 1923. Acervo: Musée de L'Orangerie.....	114
Figura 6 – “Los arenques”. Soutine, óleo sobre tela, 138 cm x 136 cm. 1916. Acervo Kunstmuseum, Basileia, Suíça.....	116
Figura 7 – “L'enfant”. Sérgio Kokis, óleo sobre masonite, 193 cm x 122 cm. Coleção particular.....	116

RESUMO

A casa dos espelhos (1994) é o primeiro romance de Sérgio Kokis, escritor quebequense de origem brasileira. A obra é composta por vinte e sete capítulos constituídos em duas temporalidades alternadas: o passado, que retrata da infância à juventude do protagonista, vivida no Brasil, e o presente, vivido em país estrangeiro, não nominado. Mesmo se tratando de um narrador-protagonista anônimo, o uso da primeira pessoa do discurso e os biografemas dispersos pela narrativa sugerem que se trata de uma escrita de si. Kokis é um autor que tem extremo cuidado em ocultar sua vida pessoal do conhecimento público e, além do mais, costuma afirmar, em entrevistas, que não fala de si em seus romances. Diante disso, neste estudo, procurou-se analisar *A casa dos espelhos* em busca do entrecruzamento de subgêneros ou modalidades que tratam da escrita de si, ou seja, da autobiografia, tomando por base os pressupostos teóricos de Philippe Lejeune; da autoficção, valendo-nos dos estudos teóricos de Serge Doubrovsky, Manuel Alberca e outros; e, por fim, do romance de formação ou *Bildungsroman*, conforme os estudos teóricos de Wilma P. Maas. Para melhor observar as características das modalidades estudadas, iniciamos pela autobiografia canônica *As Confissões*, de Rousseau, passando pela autobiografia não canônica, *Infância*, de Graciliano Ramos; pela autoficção, em *Diário da queda*, de Michel Laub e pelo *Bildungsroman* em *Demian*, de Hermann Hesse, comparando-as com *A casa dos espelhos*.

Palavras-chave: Escritas de si. Autobiografia. Autoficção. *Bildungsroman*. Sérgio Kokis. *A casa dos espelhos*

ABSTRACT

The House of Mirrors (1994) is the first novel written by Sérgio Kokis, a Québécois writer of Brazilian origin. The work is composed of twenty-seven chapters consisting of two alternating temporalities: the past, which portrays the protagonist's lifetime from childhood to youth, lived in Brazil, and the present, lived in a foreign country, not nominated. Although it is an anonymous narrator-protagonist, the use of the first person's speech and the biographemes dispersed through the narrative suggest that the text is about himself. Kokis is an author who takes extreme care to hide his personal life from public knowledge and, moreover, usually says in interviews that he does not speak about himself in his novels. Thus, in this study, it was sought to analyze *The House of Mirrors* in search of the intertwining of subgenres or modalities that deal with self-writing, that is, autobiography, based on the theoretical assumptions of Philippe Lejeune; self-fiction, based on the theoretical studies of Serge Doubrovsky, Manuel Alberca, and others; and, finally, the novel of formation or *Bildungsroman*, according to the theoretical studies of Wilma P. Maas. In order to better observe the characteristics of the modalities studied, we begin with the canonical autobiography *The Confessions*, by Rousseau, passing through the noncanonical autobiography, *Childhood*, by Graciliano Ramos; through autofiction, in *Diary of the fall*, by Michel Laub, and through *Bildungsroman* in *Demian*, by Hermann Hesse, comparing them to *The House of Mirrors*.

Keywords: Self-writing. Autobiography. Autofiction. *Bildungsroman*. Sérgio Kokis. *The House of Mirrors*

RÉSUMÉ

La maison des miroirs (1994) est le premier roman de Sérgio Kokis, écrivain québécois d'origine brésilienne. L'œuvre est composée de vingt-sept chapitres qui se constituent en deux temporalités alternées : le passé, qui retrace la période de l'enfance à la jeunesse du protagoniste, vécue au Brésil, et le présent, vécu dans un pays étranger qui n'est pas nommé. Même s'il s'agit d'un narrateur protagoniste anonyme, l'utilisation de la première personne du discours et les « biographèmes » dispersés dans le récit suggèrent qu'il s'agit d'une écriture de soi. Kokis est un auteur qui prend un soin extrême à cacher sa vie personnelle à la connaissance du public et qui, en plus, dit généralement dans des interviews, qu'il ne parle pas de lui-même dans ses romans. Devant cela, dans cette étude, nous avons cherché à analyser *La maison des miroirs* à la recherche de l'entrecroisement de sous-genres ou de modalités concernant l'écriture de soi, c'est-à-dire, l'autobiographie, ayant pour base les présupposés théoriques de Philippe Lejeune; l'autofiction, en nous appuyant sur les études théoriques de Serge Doubrovsky, Manuel Alberca et d'autres ; et, à la fin, le roman de formation ou Bildungsroman, selon les études théoriques de Wilma P. Maas. Pour mieux observer les caractéristiques des modalités étudiées, nous avons commencé par l'autobiographie canonique *Les Confessions*, de Rousseau, passant par l'autobiographie non canonique, *Enfance*, de Graciliano Ramos; par l'autofiction dans *Journal de la chute*, de Michel Laub et par le Bildungsroman *Demian*, d'Hermann Hesse, en les comparant à *La maison des miroirs*.

Mots-clés: Écriture de soi. Autobiographie. Autofiction. Bildungsroman. Sérgio Kokis. *La maison des miroirs*

INTRODUÇÃO

Somos feitos de histórias, almas–narrativas. Imaginamos histórias e as contamos para melhor entender a própria vida. Pode não parecer muito acadêmico iniciar este trabalho – que pretende analisar romances – falando de narrativas orais e de solitários atos de leitura, mas é preciso começar pelo começo.

E o começo desta história (da história deste trabalho) está lá atrás, no tempo, numa pequena cidade do interior do Paraná, onde viviam uma menina, seus dois irmãos e sua mãe. Com seu leite e narrativas a mãe alimentou os corpos e as almas infantis. A mãe era feita de histórias, zelosamente guardadas em sua memória; e ela contava de tudo, do folclore às histórias familiares, passando por contos e romances, tudo o que tinha lido e também o que, no momento, inventava. Mesmo gostando de ler, ela não precisava dos livros para contar, pois sabia as histórias de cor e sempre surpreendia os filhos com uma que ainda não conheciam. Os personagens daquelas narrativas –Simbad, Pinóquio, Bertoldo, Pedro Malasartes, um soldado e seu isqueiro mágico, fadas, gnomos, bruxas, reis, rainhas e tantos mais –passaram a fazer parte da imaginação daquelas crianças e, por que não dizer, de suas vidas. Aprenderam a ouvir, a imaginar, a criar, a amar histórias, novas e antigas – asas imaginárias que levavam para longe –, a descobrir povos diferentes, costumes estranhos – ou nem tanto –, em histórias e mais histórias sem fim... Que só faziam aumentar sempre mais a sede por conhecê-las.

De ouvir histórias, para a leitura delas, foi um pulo. Ou quase isso, pois neste ponto entra em cena outro personagem, dos meninos, o mais novo. Enquanto o mais velho tinha bela voz e gostava de cantar, este, que devia ter uns nove anos, amava futebol, construir pipas e ler. Seu costume era ler escondido, embaixo da

mesa da sala de jantar, ladeada pelas sobras e sombras da toalha bordada. A mesa escura de imbuia ficava num canto próximo à janela, longe do trânsito das pessoas da casa. Nesse refúgio protegido dos olhares indiscretos pelas pontas da toalha, aproveitando a luz que entrava pela janela, ele partia rumo a destinos que a irmãzinha ignorava, visitava mundos inacessíveis para ela, que ainda não sabia ler. A menina podia observar a construção das pipas – e como voavam alto, aquelas pipas! Podia assistir aos jogos de futebol, quando o irmão e seus amigos da vizinhança se divertiam no campinho de terra batida. No entanto, quando ele ia para seu refúgio secreto, com um livro nas mãos, aproximar-se, nem pensar! De vez em quando, aborrecida pela solidão, sorrateiramente, a pequena levantava uma ponta da toalha engomada, tentando encontrar aquele olhar azul, protegido por longas pestanas. E lá estava ele! Absorto em suas leituras... Parecia tão distante... Em mundos intangíveis que não compartilhava com ninguém. Algumas vezes ele lia para ela. E daquelas leituras, um personagem ficou na memória da menina: Tradles. Certo Tradles, que alguém chamava de “meu bom amigo”. Só depois, nos estudos do mestrado, deu-se conta de que Tradles é um dos personagens de *David Copperfield*.

Então, a cena do menino lendo escondido sob a mesa irradia outro significado, pois a menina percebe que, apesar do aparente isolamento, a leitura o libertava da solidão, preenchendo o vazio provocado pela orfandade paterna. Esse efeito da leitura, ela, com o tempo, também descobriu. Isso foi quando também entrou para a família dos leitores e foi preenchendo o seu próprio espaço vazio, repleto da ausência do pai. Estranha presença da ausência. Mas essa é outra história... O que eu quero dizer é que ele, o menino que lia escondido, marcou para sempre a vida da irmã. A leitura, para ela, passou a ser algo misterioso, saboroso,

para ser degustado vagarosamente e de modo muito pessoal... Tudo o que precisava era aprender a ler e seguir sua viagem sozinha...

A lembrança das narrativas orais da mãe, da reclusão do irmão escondido em seu mundo de mistério, aparentemente só dele, conduziram-na à ficção. Por amor às histórias tornou-se narradora delas e, também por amor, passou a incentivar novos leitores mediando grupos de leitura. A ficção, por sua vez, a conduziu à autoficção – às narrativas nas quais se entrecruzam o real e o imaginado, esteticamente construídas num jogo de ambiguidades para despertar no leitor a dúvida se o protagonista é ou não é o autor, se o que lê aconteceu da forma como é contado. Diferindo da autobiografia que, pelo pacto de verdade, se fundamenta na veracidade do narrado, a narrativa autoficcional é uma escrita de si que não se compromete com a verdade e, como “quem conta um conto aumenta um ponto”, o autor autoficcional é livre para falar de si mesmo elaborando memórias, selecionando lembranças e ficcionalizando o vivido ao seu bel-prazer.

O *Bildungsroman* ou romance de formação, também passa a fazer parte desta caminhada, agregando a formação da personalidade do protagonista aos nossos estudos, na obra *A casa dos espelhos*, do brasileiro radicado no Canadá, Sérgio Kokis.

Considerando-se que Sérgio Kokis, em entrevistas, nega que suas obras sejam autobiográficas ou autoficcionais, demonstrando, inclusive, seu desagrado diante de perguntas que conduzam a essa reflexão, este estudo parte de algumas questões: De que forma Kokis estabelece a ambiguidade, ficcionalizando elementos de sua própria biografia, em *A casa dos espelhos*? Como se elucida a questão do pacto de leitura, tendo em vista que, na obra escolhida para estudo, há o entrecruzamento da autobiografia, da autoficção e do *Bildungsroman*?

Consideramos, hipoteticamente, que a presença de três modalidades distintas em *A casa dos espelhos* favoreça o estabelecimento da ambiguidade, permitindo que a obra em estudo possa ser classificada de maneiras diferentes, conforme os pressupostos utilizados na análise (acentuando seu caráter ambíguo) e, conseqüentemente, promovendo mudanças no pacto de leitura.

Pretendemos verificar – no que tange à formação do protagonista –, se a obra *A casa dos espelhos* aproxima-se do paradigma do *Bildungsroman* (a obra *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe) ou se, pelo contrário, transgride esse modelo, tomando como apoio os estudos teóricos de Wilma Patrícia Maas sobre o romance de formação. Da mesma forma, verificar, também, se, pela ambiguidade estabelecida pela ficcionalização dos elementos biográficos do autor, a obra se enquadra como autoficção, de acordo com os pressupostos teóricos de Serge Doubrovsky, Manuel Alberca, entre outros. Aventamos, finalmente, se a obra pode ser classificada como um *Bildungsroman* autoficcional. Desconhecemos trabalho semelhante que aborde essas comparações/contrastos em relação *A casa dos espelhos*, portanto essa pesquisa justifica-se plenamente.

Considerando-se que o autor espalhou pela obra elementos de sua própria biografia, tomaremos a autobiografia como ponto de partida, valendo-nos dos pressupostos de Philippe Lejeune e tomando como modelo para nosso estudo a autobiografia de Jean-Jacques Rousseau, intitulada *As confissões*, que reportamos como uma autobiografia canônica.

Aprofundaremos nosso conhecimento das modalidades estudadas neste trabalho com a análise de uma obra para cada modalidade. Sendo assim, para a autobiografia, analisaremos a obra *Infância*, de Graciliano Ramos, como uma autobiografia não canônica; para a autoficção, estudaremos a obra *Diário da queda*,

de Michel Laub e, para o *Bildungsroman*, a obra *Demian*, de Hermann Hesse. O objetivo é sedimentarmos nosso conhecimento sobre os conceitos abordados, tendo em vista que essas três obras apresentam (em maior ou menor grau), a formação do protagonista.

A seguir, analisaremos *A casa dos espelhos*, de Sérgio Kokis, conforme os pressupostos da autobiografia, da autoficção e do *Bildungsroman*, já descritos, e faremos a comparação entre esta obra e cada uma das três já analisadas dentro de cada modalidade.

Acreditamos que a relevância deste estudo se deve à possibilidade de classificação em modalidades diferentes as obras que são autobiográficas – porque seus autores falam de si –, mas que são, também, ficcionalizadas e, portanto, autoficcionais.

Para tanto, este trabalho foi organizado em quatro capítulos. No capítulo 1 trataremos das questões teóricas relacionadas à autobiografia, tomando por base os pressupostos teóricos de Philippe Lejeune; à autoficção, valendo-nos dos estudos teóricos de Serge Doubrovsky, Manuel Alberca e outros, e ao *Bildungsroman*, conforme os estudos teóricos de Wilma P. Maas. Iniciaremos construindo um panorama das escritas de si desde seu surgimento, na Antiguidade.

No capítulo 2, analisaremos obras literárias para melhor entendimento das modalidades estudadas, de suas semelhanças ou diferenças. O ponto de partida será a autobiografia canônica *As Confissões*, de Rousseau. Em seguida, a obra considerada autobiográfica, porém não canônica, *Infância*, de Graciliano Ramos. Como romance de formação, analisaremos *Demian*, de Hermann Hesse e, como autoficção, *Diário da queda*, de Michel Laub, procurando identificar se todas apresentam características tanto da autobiografia, de acordo com Philippe Lejeune,

do *Bildungsroman*, conforme Wilma P. Maas e da autoficção, conforme Serge Doubrovsky, entre outros já citados. A confirmação de nossa hipótese de pesquisa ocasionaria mudanças na classificação dessas modalidades e também mudanças no contrato de leitura de cada uma, conforme os pressupostos usados na análise.

No capítulo 3 apresentaremos o autor, Sérgio Kokis, escritor e pintor e sua obra. Considerando que Kokis tem o cuidado de não divulgar, de suas informações biográficas, nada além dos elementos básicos, levantaremos entrevistas e palestras nas quais o autor fala de si, do Brasil e de suas obras, em busca de informações que possam nos auxiliar na análise de *A casa dos espelhos*. Apresentaremos, também, uma relação de artigos, dissertações e teses que trazem estudos sobre *A casa dos espelhos* e sobre outros romances de Kokis. Deste capítulo também farão parte uma análise da tela *L'enfant*, bem como algumas considerações sobre a arte expressionista do pintor Sérgio Kokis.

No capítulo 4 analisaremos *A casa dos espelhos* a partir das três modalidades: autobiografia, autoficção e *Bildungsroman*, estabelecendo uma comparação com as obras analisadas no capítulo 2: *Infância* (Graciliano Ramos), *Demian* (Hermann Hesse) e *Diário da queda* (Michel Laub); utilizando a noção do pacto ambíguo, verificaremos se há semelhanças e ambiguidade entre essas obras e *A casa dos espelhos*. Por fim, observaremos se as três modalidades se entrecruzam em *A casa dos espelhos*.

1 AUTOBIOGRAFIA, AUTOFICÇÃO E *BILDUNGSROMAN*

Para iniciar este trabalho, nos valeremos dos estudos de Michel Foucault (1926-1984) sobre as chamadas “escritas de si”. Em *A hermenêutica do sujeito*, Foucault registrou seus estudos da cultura grega e a noção de *epiméleia heautoû*, que ele traduziu como “cuidado de si mesmo”. Desse pensamento de Foucault depreendemos que o sentido de colocar a si mesmo como interesse maior do indivíduo já existia na humanidade desde a Antiguidade greco-romana. Primeiramente, *epiméleia heautoû* é uma atitude para consigo, para com os outros, para com o mundo. Em segundo lugar implica converter o olhar dos outros, do exterior, para si mesmo, estar atento ao que se pensa. Em terceiro lugar, designa sempre ações de meditação, de memorização do passado, de exames de consciência, por exemplo, que levarão o indivíduo a assumir-se, modificar-se, transformar-se (FOUCAULT, 2006, p. 9). Sócrates era o porta-voz dessa prática. A ele competia, segundo Platão em *Apologia de Sócrates*, “incitar os outros a se ocuparem consigo mesmos, a terem cuidados consigo e a não descurarem de si” (citado em FOUCAULT, 2006, p. 4). Acreditamos que se cuidar implica, primeiramente, conhecer melhor a si mesmo e às próprias necessidades. Por conseguinte, mais tarde, esse cuidar de si derivou para a prescrição délfica do *gnothi seautón* ou “conhece-te a ti mesmo”, um princípio filosófico que revela a importância do autoconhecimento proveniente daquele olhar perscrutador sobre si mesmo contido nos ensinamentos socráticos, que se traduzia em plenitude como pessoa humana e se concretizava em atitudes manifestadas no convívio social e político. Como toda prática necessita de um treinamento, para melhor cuidar-se e melhor conhecer-se, a Antiguidade greco-romana lançava mão de exercícios diários com essa finalidade, dos quais faziam parte abstinências, memorizações, exames de

consciência, meditações, silêncio e escuta do outro, chamados *áskesis*, ou seja, o treino de si por si mesmo. Os resultados dessas práticas eram registrados, constituindo-se em uma escrita para si, com vistas à própria formação. O processo poderia ser de duas formas, segundo Foucault: uma linear, da meditação ao trabalho da escrita e, desta ao “adestramento na situação real, ao exercício”; a outra, circular, em que a meditação precedia as notas, que permitiam a releitura, que revigorava a meditação (FOUCAULT, 2006, p. 147). Dessa forma, o exercício do pensamento sobre si, associado ao exercício da escrita sobre si, reflete todo o processo da *áskesis*, desempenhando um papel importante na elaboração desses discursos pessoais que se transformavam em ação, contribuindo para a formação de si. Essa escrita sobre si mesmo atuava como “operadora da transformação da verdade em *êthos*” (FOUCAULT, 2006, p. 147), ou seja, contribuía para a constituição do sujeito e, conseqüentemente, da construção da imagem que o indivíduo passava de si mesmo no contexto social. De acordo com Foucault, essa escrita de si já aparece nos séculos I e II, sob a forma dos *hypomnemata* e da correspondência. Os *hypomnemata* eram cadernetas pessoais que faziam as vezes de livros de vida, pois nelas eram registrados citações, fragmentos de obras, reflexões ou pensamentos ouvidos e ações que haviam sido testemunhadas: tudo o que posteriormente servisse para meditação, como um verdadeiro tesouro de coisas lidas, ouvidas ou pensadas que, pela releitura ou reflexão, era introjetado, passando a constituir a subjetividade. As pessoas escreviam para si mesmas, e a releitura desses registros, seguida de reflexão sobre eles, implantava-os na alma, tornando-os parte do próprio ser. Sêneca orientava: “que a alma os faça não somente seus, mas si mesmo” (citado em FOUCAULT, 2006, p. 148). Os *hypomnemata* não constituem uma “narrativa de si mesmo”; na verdade, são uma forma de reunir e guardar para

posterior leitura e reflexão o já-dito, o que foi ouvido ou lido, com a finalidade da constituição de si por meio da subjetivação do discurso. Além disso, o conteúdo registrado nos *hypomnemata* (os textos para si mesmo) era, também, a fonte que alimentava a correspondência (o texto para outros), e esta, por sua vez, também servia à reflexão daquele que a produzia. A correspondência continha o relato de um dia comum, “um dia para si” (FOUCAULT, 2006, p.159) e se destinava ao amigo e mestre. Juntamente com o relato de atitudes e pensamentos, continha uma espécie de “exame de consciência” feito nos momentos que antecedem ao sono noturno. De certa forma, tanto os *hypomnemata* quanto a narrativa epistolar na Antiguidade eram práticas para a constituição de si pela absorção e subjetivação da palavra ou de pensamentos ouvidos/lidos e, no caso da correspondência, uma prática de olhar para si e buscar o olhar do outro sobre si, comparando “as ações cotidianas com uma regra de vida” (FOUCAULT, 2006, p. 163). Acreditamos que, mais tarde, a partir dos ensinamentos cristãos, esse *cuidar de si* distanciou-se do sentido original, passando a ser vinculado à renúncia aos desejos carnis e aos ditames do mundo não cristão, como se cuidar de si fosse uma forma egoísta de ser. Por conseguinte, conhecer-se a si mesmo tomou a forma da renúncia de si traduzida em arrependimento e culpa pelos pecados, e a prática da confissão tornou-se o caminho para o perdão divino e a conseqüente purificação. No século V, Santo Agostinho (354–430 d.C.) escreve *Confissões*, demonstrando que o autoexame leva ao conhecimento da própria natureza humana, e é, também, uma forma de chegar a Deus, de conhecer a Verdade e reintegrar-se ao todo divino, inaugurando, de certa forma, o gênero autobiográfico. Essas “escritas de si” têm tomado formas diferentes ao longo da história da humanidade, tais como carta, biografia, memórias, diário, ensaio, autorretrato, autobiografia; algumas delas evoluíram de suas primeiras

formas revitalizando-se, como a carta, por exemplo, que foi muito praticada nos séculos XVII e XVIII: madame de Sévigné foi uma autora importante nesse gênero e, dentre as muitas cartas que escreveu, destacam-se as endereçadas à filha, por descreverem a vida parisiense do século XVII. Segundo Eurídice Figueiredo, a carta “é utilizada como estratégia narrativa no romance epistolar, muito comum na França do século XVIII” (2013, p. 40). Podemos considerar que, hoje, a carta evoluiu para o e-mail. Outra modalidade adaptada à modernidade é o diário. Tradicionalmente uma escrita do cotidiano, que se caracteriza por pequenas anotações datadas, como forma de marcar a passagem do tempo, permanece atualmente sob a forma dos blogs na internet. O ensaio, segundo Massaud Moisés, foi popularizado por Montaigne, mas já era praticado desde a Antiguidade e trata-se de um texto que “contém a discussão livre, pessoal, de um assunto qualquer: a liberdade é seu clima e seu alimento” (MOISÉS, 2013, p. 148-149), e tanto pode ser literário, antropológico, filosófico, sociológico. As memórias recriam um momento social e contam fatos que podem ser alheios à vida do narrador. A autobiografia, na qual o autor reconstitui e narra sua própria vida, permanece em nossos dias, considerando-se que o autor autobiográfico precisa ter projeção ou fama nos meios sociais que justifique o interesse dos leitores pela obra. Ressaltamos que tanto o romance de formação, ou “*Bildungsroman*”, quanto os blogs, o cinema, o autorretrato na pintura, também são formas da escrita de si. Philippe Lejeune é um estudioso que se dedica, especialmente, à autobiografia. Em seu ensaio “O pacto autobiográfico, 25 anos depois”, Lejeune considerou todas essas escritas de si descritas acima como “autobiografia”, pois em todas elas há um “eu” que assume a voz narrativa e fala de si mesmo, estabelecendo que seu texto seja regido pelo pacto de verdade.

1.1 AUTOBIOGRAFIA

O termo “autobiografia” entrou em uso, segundo Massaud Moisés, “por volta do ano de 1800, sendo registrado em Inglês pela primeira vez num artigo de Robert Southey em torno da Literatura Portuguesa, publicado em 1809, [...] e em Francês no ano de 1842” (MOISÉS, 2013, p. 47), nominando o gênero que Santo Agostinho havia inaugurado em *Confissões*. O dicionário da língua portuguesa *Novo Aurélio* traz o seguinte verbete: “Autobiografia. [De aut (o) + biografia] S. f. Vida de um indivíduo escrita por ele mesmo” (AURÉLIO, 1999, p. 234). Sendo assim, para o gênero autobiográfico interessa o indivíduo, a sua subjetividade, constituindo-se no relato da formação da identidade daquele que se autobiografa. Nos anos 1960, Roland Barthes publicou “A morte do autor”, em que critica a tradição vigente nos meios literários de construir a compreensão dos textos a partir de dados obtidos na biografia do autor. Segundo Barthes (citado em ALBERCA, 2007, p. 26) uma vez publicado o texto, o autor se afasta e entra em cena o leitor que, de forma autônoma e valendo-se unicamente das informações textuais, constrói sua compreensão. No ano de 1969, Michel Foucault, na conferência “O que é um autor?”, reconduz ao cenário o autor, cuja função ele considera fundamental para a compreensão e interpretação do texto. Foucault limita os poderes amplos que Barthes havia concedido ao leitor, reabilitando a importância do autor, até mesmo como forma de evitar qualquer tipo de interpretação. Manuel Alberca, pesquisador na Unidad de Estudios Biográficos de la Universidad de Barcelona, considera que neste cenário controverso, a autobiografia – um gênero que reafirma a sobrevivência do autor, pois nela, o “eu” que enuncia é o mesmo que assina, responsabilizando-se pela autoria do texto – alcançou grande popularidade, por demonstrar “la necesidad que el lector y el texto tienen del autor y de su figura textual, como anclaje inevitable de cualquier

interpretación”¹(ALBERCA, 2007, p. 27). Diante disso, consideramos que o texto autobiográfico sempre apontará para o autor, por apresentar a experiência do vivido traduzida em palavras. Não obstante, a sinceridade do relato do “eu” que se narra se legitima ao oferecer-se ao conhecimento do “outro”, o leitor, uma vez que o motivo principal da autobiografia é o dar-se a conhecer, numa pressuposta relação de verdade, entre o “eu” e o “outro”. Por exemplo: o destinatário primeiro das *Confissões* de Santo Agostinho é Deus. Em um segundo momento, o destinatário é a Igreja, representada pelos padres, que poderão usar seu texto para incentivar novos cristãos na busca da própria transformação pela fé. Agostinho, um homem mundano, passou grande parte de sua vida distante dos preceitos de uma vida cristã. Depois de convertido, confessa-se a Deus por meio desse texto. A onisciência de Deus, o destinatário dessa confissão, praticamente avaliza a veracidade do conteúdo, pois para Ele, segundo os preceitos do cristianismo, é impossível mentir. Observando *As confissões*, de Rousseau (1712-1778), encontramos uma referência a Deus, uma invocação, logo nas primeiras linhas: “mostrei-me intimamente tal como tu mesmo me viste, ó Eterno!” (ROUSSEAU, 2011, p. 21), mas ele, Deus, não é o destinatário do texto, o qual se destina aos homens. Deus, aqui, é tomado como testemunha da sinceridade do relato de Rousseau, que procura inocentar-se das atitudes do passado, dentre elas o abandono dos filhos à própria sorte. Ainda que ambos os autores “confessem”, o motivo que os leva a confessar é distinto: Santo Agostinho, depois de muitos anos vividos de forma não cristã, o que o levou ao erro, converte-se e passa a viver exemplarmente. Compartilha os sentimentos experimentados e as reflexões alcançadas pela fé, a partir da iluminação divina, construindo sua argumentação de forma a incentivar o leitor a buscar a formação

¹Todas as traduções do espanhol e do francês são de minha autoria. Tradução do espanhol: “a necessidade que o leitor e o texto têm do autor e de sua figura textual, como inevitável âncora de qualquer interpretação”.

espiritual e a prática de uma vida piedosa, dentro dos preceitos do cristianismo. Rousseau, no entanto, usa *As confissões* como resposta às acusações que recebera em panfleto anônimo, em 1764. Ele já era um autor conhecido e de sucesso entre o público; escreve, então, para mostrar-se como homem que busca ser compreendido por outros homens, procurando demonstrar que a própria sociedade o induziu ao erro. Ao mostrar-se um homem que sonda a si mesmo, não mais perante Deus, como Santo Agostinho, mas diante de si mesmo e de seus iguais, os leitores, para os quais pretende revelar-se, Rousseau passa a ser imitado por outros autores, inaugurando, de certa forma, a autobiografia literária.

Essa importância do leitor para o gênero “autobiografia” também é considerada por Philippe Lejeune, professor na Universidade de Paris XIII-Villetaneuse, conforme veremos a seguir. Lejeune dedicou-se a estudos com o objetivo de delimitar as especificidades do gênero “autobiografia”, para o qual apresenta uma definição. Para ele, autobiografia é uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2014, p. 16). Sua definição, segundo ele mesmo, baseia-se em Larousse (1886): “Vida de um indivíduo escrita por ele próprio” (citado em LEJEUNE, 2014, p. 62), acrescida de uma restrição baseada na obra de Rousseau: “história de uma personalidade” (LEJEUNE, 2014, p. 90). As ideias complementam-se, tornando possível delimitar melhor o gênero, considerando-se que o relato de uma vida é permeado pela presença de outras vidas com as quais houve uma relação significativa. Ao restringir à história de uma “personalidade”, Lejeune acrescenta-lhe o exercício introspectivo, a reflexão sobre si mesmo, diante dos fatos que fizeram com que aquele que se autobiografa tenha vindo a tornar-se quem se tornou. Lejeune fundamenta seus

estudos sobre autobiografia na Estética da Recepção, considerando que os textos são produzidos de forma a satisfazer um horizonte de expectativa do leitor. Em 1975, Lejeune publica o artigo “O pacto autobiográfico”, que ele mais tarde reformula, revendo alguns de seus posicionamentos iniciais, nos artigos “O pacto autobiográfico (bis)” (1986) e “O pacto autobiográfico, 25 anos depois”, publicado em 2001. Inicialmente Lejeune considera a autobiografia como um discurso literário; porém, nos anos seguintes, nas releituras de seu primeiro artigo, ele passa a reconhecer que os *blogs* da internet e o diário (como escritas do cotidiano), o cinema, as artes plásticas (o autorretrato) e mesmo a poesia com tom de escrita de si, são manifestações variadas do gênero “autobiografia”. Lejeune considera, em seus primeiros estudos, a perspectiva subjetiva que o emprego da primeira pessoa do discurso confere à autobiografia. Na sequência de suas pesquisas ele também passa a considerar o emprego da terceira pessoa como escolha do autor e uma possibilidade na escrita autobiográfica, conforme esclarece: “é uma autobiografia, escrita pelo interessado, mas escrita como uma simples biografia” (LEJEUNE, 2014, p. 19). Nesse caso, a voz que narra fala de si, mas se trata por “ele”. Para melhor esclarecer seu pensamento, Lejeune usa a classificação de Gérard Genette em relação às pessoas do discurso (autodiegética, homodiegética e heterodiegética): na autobiografia clássica, o “eu” que enuncia é narrador-protagonista e fala de si mesmo; a narrativa, portanto, é autodiegética. Nesse caso, o emprego da primeira pessoa do discurso contribui para o estabelecimento da identidade entre autor-narrador-personagem. Quando o “eu” que narra não é o protagonista, mas sim uma testemunha, a narrativa será homodiegética. Nesse caso, o uso da primeira pessoa não estabelece a identidade referida acima, pois o narrador, embora seja testemunha dos fatos, é um personagem secundário. Já a biografia clássica faz uso

da terceira pessoa, ou seja, um narrador conta a vida de alguém, de outra pessoa. Nesse caso, ele não é personagem e, dentro da classificação proposta pelo estudioso, tem-se uma narrativa heterodiegética. Lejeune considera, também, a autobiografia em segunda pessoa, em que o narrador finge ser um outro, e refere a si mesmo como “tu”. Isso não acontece na totalidade da narrativa, mas em apenas alguns momentos, nos quais o narrador se dirige ao personagem que foi com palavras de conforto ou de admoestação, conforme o caso (LEJEUNE, 2014, p. 19).

A grande contribuição de Lejeune para os estudos teóricos sobre autobiografia foi, indiscutivelmente, o estabelecimento do conceito de “pacto”, uma espécie de contrato de leitura entre o autor e o leitor, que consiste num compromisso de veracidade e de identidade, cuja importância reconhecemos como fundamental para o conceito de autobiografia. Essa noção de pacto, além de ser um dos fundamentos do gênero, também auxilia na distinção entre autobiografia e modalidades afins, como, por exemplo, o romance autobiográfico. Ao firmar o pacto autobiográfico o autor se compromete a relatar a verdade de sua vida, não apenas os eventos ocorridos, mas também a forma como os enfrentou, os questionamentos, as escolhas que o levaram a fracassos e sucessos, analisados pela reflexão e introspecção. Ao definir o autor autobiográfico, Lejeune afirma que este não é apenas uma pessoa: “É uma pessoa que escreve e publica. Inscrito, a um só tempo, no texto e no extratexto, ele é a linha de contato entre eles. O autor se define como sendo simultaneamente uma pessoa real socialmente responsável e o produtor de um discurso” (LEJEUNE, 2014, p. 27), além de ser alguém que tenha alcançado certa fama, certa projeção na sociedade em que vive, para que sua narrativa encontre leitores interessados em conhecê-lo. Da mesma forma como pensou o pacto autobiográfico, Lejeune fez considerações sobre o pacto romanesco,

estabelecendo que: a) autor e personagem não têm o mesmo nome, logo, não há identidade entre eles; b) o uso do subtítulo “romance” na capa ou na folha de rosto atesta o caráter ficcional da narrativa. Lejeune também considera que o uso do termo “romance” (na terminologia atual) já deixa implícito o pacto romanesco, enquanto o uso da palavra “narrativa”, que tem uma aplicação mais ampla, é compatível com o pacto autobiográfico (LEJEUNE, 2014, p. 32).

É imprescindível, segundo Lejeune, que haja identidade nominal entre autor, narrador e personagem principal para que a narrativa seja considerada uma autobiografia, pois, para ele, a “autobiografia não comporta graus. É tudo ou nada” (LEJEUNE, 2014, p. 29). Essa identidade nominal pode ser afirmada pelo autor no texto, de forma explícita ou implícita. Jean-Jacques Rousseau, em *As confissões*, firma esse pacto de verdade e de identidade de forma explícita, nas primeiras linhas de seu texto:

Tomo uma resolução de que jamais houve exemplo e que não haverá imitador. Quero mostrar aos meus semelhantes um homem em toda a verdade de sua natureza, e esse homem serei eu. Somente eu. Conheço meu coração e conheço os homens. Não sou da mesma massa daqueles com quem lidei; ousou crer que não sou feito como os outros. Mesmo que não tenha maior mérito, pelo menos sou diferente. Se a natureza fez bem ou mal quando quebrou a forma em que me moldou, é o que poderão julgar somente depois que me tiverem lido. Que a trombeta do juízo final soe quando ela bem entender; eu virei, com este livro na mão, apresentar-me diante do juiz supremo. Direi resolutamente: eis o que fiz, o que pensei, o que fui. Falei com a mesma franqueza do bem e do mal. Não calei nada que fosse ruim, nada acrescentei de bom; e, se por acaso, empreguei algum floreado sem interesse não foi senão para preencher alguma lacuna devida à minha falta de memória. Fui capaz de julgar verdadeiro aquilo que eu sabia possível sê-lo e nunca aquilo sobre o que eu tinha a certeza de ser falso. Mostrei-me tal como fui; desprezível e vil quando assim aconteceu; bom, generoso e sublime quando assim me senti: mostrei-me intimamente tal como tu me viste, ó Eterno! (ROUSSEAU, 2011, p. 21)

A forma implícita pode vir insinuada, quando o título sugere que se trata da vida do autor. Ao nominar seu livro de memórias como *Meus verdes anos* (1956), José Lins do Rego deixa implícito o conteúdo de sua narrativa. Por outro lado, Oswald de Andrade, em suas memórias intituladas *Um homem sem profissão. Sob as ordens de mamãe* (1954), estabelece o pacto de leitura e a identidade nominal com um comentário rápido, que permite a identificação do narrador-protagonista ao autor. Uma menção rápida que surge na passagem: “Tenho uma vaga lembrança de minha avó, seca, velha, de óculos e grande leitora. Aliás, atribui-se a ela Oswald a origem de meu nome sem o o final” (ANDRADE, 1971, p. 30, ênfase do autor). Outras informações paratextuais, além do título e do subtítulo, tais como prefácios, introduções e todo tipo de avisos que possam orientar a leitura, contribuem para a forma implícita.

Não basta que o autor conte a verdade de sua vida. É preciso que o declare abertamente e que se comprometa a fazê-lo, pois “al anunciarle y prometerle que va a contar la verdad de su vida, tacitamente solicita al receptor que le crea y que confie en la veracidad del texto”² (ALBERCA, 2007, p. 67. Diante desse compromisso de veracidade e de identidade, o leitor tende a aceitá-lo e a interpretar o texto como sendo um relato verdadeiro.

Com o cuidado de esclarecer seus pressupostos sobre autobiografia, Lejeune cria um quadro que contempla (quase) todas as possíveis situações a partir de dois critérios: a natureza do pacto firmado pelo autor e a relação entre nome do autor e nome do personagem. Em relação ao nome (e afirmando a importância da identidade nominal), Lejeune explica que, se o nome do personagem é diferente do nome do autor, “este fato por si só exclui a possibilidade da autobiografia”

² Tradução do espanhol: “ao anunciar e prometer que vai contar a verdade de sua vida, tacitamente solicita ao receptor que acredite nele e que confie na veracidade do texto”.

(LEJEUNE, 2014, p. 33), não importando se o pacto foi firmado ou não, ou até mesmo, se o texto foi construído de forma a “parecer” autobiográfico. Se nele há preâmbulos que o apresentem como tal, ainda assim, teremos um romance. Se o personagem não é nominado, neste caso, segundo Lejeune, “tudo depende do pacto feito pelo autor” (LEJEUNE, 2014, p. 34). Assim, são consideradas três possibilidades: 1) Se o pacto é romanesco, a natureza ficcional deve imperar no texto e o narrador – ainda que este faça uso da primeira pessoa – é um narrador fictício, teremos um romance. 2) Se o autor não firmou o pacto, não confirmando se é romance ou autobiografia, deixa propositalmente uma abertura para a ação do leitor, que poderá considerar a narrativa como lhe aprouver. 3) Se o pacto firmado é autobiográfico e o personagem, ainda que não seja nominado, é idêntico ao narrador, o “eu” que enuncia no texto remete sempre ao autor (p. 34). Logo, trata-se, naturalmente, de uma autobiografia. Quando o nome do personagem é o mesmo nome do autor, “esse fato, por si só, exclui a possibilidade de ficção” (p. 35), ainda que a narrativa seja construída com informações supostamente falsas. Nesse caso, quando personagem e autor têm o mesmo nome, teremos duas possibilidades:

a) A primeira, quando o pacto não foi firmado e a identidade entre autor-narrador-personagem não foi explicitada. Ainda assim, se a narrativa traz elementos que o leitor pode comprovar que são provenientes da biografia do autor, e que confirmam a presença da identidade, ainda que de forma não declarada, teremos uma autobiografia. Essas referências podem ser feitas pelo narrador como, por exemplo, citar obras escritas pelo autor e conhecidas do público como se fossem dele, narrador. Também inserção de comentários aparentemente sem importância, dispersos pela narrativa, tais como estado civil, leituras preferidas, sempre informações sobre a vida do autor que são de conhecimento público.

b) A segunda possibilidade corresponde à situação em que o nome do protagonista é igual ao nome do autor e o pacto – ainda que não tenha sido firmado de forma explícita – é autobiográfico; teremos, novamente, uma autobiografia, pois o contrato de leitura pode “estar disperso ao longo da narrativa” (LEJEUNE, 2014, p. 37).

Em *As confissões*, Rousseau já deixa claro, pelo título escolhido, o teor da sua narrativa. Nas primeiras linhas ele confirma o pacto que consta do título: “Quero mostrar aos meus semelhantes um homem em toda a verdade de sua natureza, e esse homem serei eu” (ROUSSEAU, 2011, p. 21). Durante a narrativa aparecem outras referências como, por exemplo, no Livro IV (1730-1731), onde, desejando passar-se por “mestre de canto” – mesmo conhecendo quase nada do assunto, pois havia estudado pouco tempo com certo mestre –, o narrador declara: “Aproximava-me sempre do meu grande modelo [seu mestre de música] [...]. Ele se havia chamado Venture de Villeneuve; eu fiz o anagrama de Rousseau no de Vaussore e chamei-me Vaussore de Villeneuve” (p. 151). Na página seguinte, diante de uma situação vexatória a que se expõe por conta dessa mentira, reflete: “Pobre Jean-Jaques, naquele momento cruel [...]” (p. 152) e assim por diante. Algumas referências ao nome do narrador-protagonista, como sendo o mesmo nome do autor, durante o desenrolar da história, confirmam a identidade entre autor, narrador e personagem.

O quadro criado por Lejeune e descrito acima, no entanto, ainda apresentava duas casas cegas, para as quais o estudioso não encontrou, naquele momento, possibilidade alguma. Em uma dessas casas, o personagem teria o mesmo nome do autor e o pacto firmado seria romanesco, conforme veremos a seguir:

Nome do personagem → Pacto ↓	≠ nome do Autor	= 0	= nome do Autor
Romanesco	1 a Romance	2 a Romance	
= 0	1 b Romance	2 b Indeterminado	3 a Autobiografia
Autobiográfico		2 c Autobiografia	3 b Autobiografia

Fig. 1: O quadro acima fornece a grade de combinações possíveis. Fonte: LEJEUNE, 2014, p. 33.

A Lejeune, porém, não ocorreu nenhum exemplo que contemplasse essa possibilidade, deixando a questão em aberto. Mais tarde, Serge Doubrovsky consegue preencher essa casa; trataremos dessa questão quando abordarmos a autoficção. Lejeune, revisando sua proposição em “O pacto autobiográfico (bis)”, amplia o sentido do termo “autobiografia”, como sendo “qualquer texto em que o autor *parece* expressar sua vida ou seus sentimentos, quaisquer que sejam a forma do texto e o contrato proposto” (LEJEUNE, 2014, p. 62, ênfase do autor), agregando ao seu texto a definição de Vapereau. Este, em seu *Dictionnaire universel des littératures* (1876), procura lançar luz sobre o termo “autobiografia” afirmando que se trata de um texto “cujo autor teve a intenção, secreta ou confessa, de contar sua vida, de expor seus pensamentos ou de expressar seus sentimentos” (citado em LEJEUNE, 2014, p. 62). Vapereau vai além, ampliando, já naquela época, essa definição: “a autobiografia abre um grande espaço à fantasia e quem a escreve não é absolutamente obrigado a ser exato com os fatos, como nas memórias, ou dizer a verdade, como nas confissões” (citado em LEJEUNE, 2014, p. 63). No texto autobiográfico, o autor, valendo-se dos elementos resgatados da memória, seleciona e organiza as experiências e os fatos. A distância temporal entre o evento e o

momento em que se narra pode ocasionar, muitas vezes, uma ficcionalização dessas lembranças. Rousseau, em *As confissões*, esclarece:

Escrevo de memória, só de memória, sem fatos, sem materiais que possam fazer-me lembrar a ocasião. Há acontecimentos de minha vida que se me apresentam tal como se acabassem de suceder; porém, há lacunas e vazios que não posso preencher senão com o auxílio de relações tão confusas quanto a recordação que deles me ficou. (ROUSSEAU, 2011, p. 134 -135)

A esse respeito, Lejeune reflete: “Sabe-se que ela [a memória] é uma construção imaginária, ainda que seja pelas escolhas que faz, sem falar em tudo o que inventa” (LEJEUNE, 2014, p. 1). As lembranças são selecionadas, reorganizadas e muitas vezes combinadas com os relatos de outras pessoas. Muitas lembranças são recompostas através de comentários de familiares ou amigos que compartilharam essas experiências no passado, conforme Mikhail Bakhtin:

Uma parte considerável da minha biografia só me é conhecida através do que os outros – meus próximos – me contaram, com sua própria tonalidade emocional: meu nascimento, minhas origens, os eventos ocorridos em minha família, em meu país quando eu era pequeno (tudo o que não podia ser compreendido, ou mesmo simplesmente percebido, pela criança). Esses elementos são necessários à reconstituição um tanto quanto inteligível e coerente de uma imagem global de minha vida e do mundo que a rodeia; ora, todos esses elementos só me são conhecidos – a mim, o narrador de minha vida – pela boca dos outros heróis dessa vida. Sem a narrativa dos outros, minha vida seria, não só incompleta em seu conteúdo, mas também internamente desordenada, desprovida dos valores que asseguram a *unidade biográfica*. (BAKHTIN, 1997, p. 168 -169, ênfase do autor)

No que concerne a essa memória, que é reconstruída com a ajuda dos outros, o pensamento de Bakhtin demonstra afinidade com o de Halbwachs que, em *A memória coletiva*, afirma que para se lembrar, precisa-se dos outros (citado em RICOEUR, 2007, p. 130). Essa afinidade nos parece clara, considerando-se a

importância que Bakhtin confere ao grupo familiar para a reconstrução das memórias de infância. Retomaremos esse assunto quando analisarmos *Diário da queda* (Michel Laub) e *Infância* (Graciliano Ramos). Parece-nos apropriado observar que elementos autobiográficos podem estar presentes mesmo num romance declarado como tal e que, por conseguinte, pertence ao campo da ficção, constituindo o que se denomina romance autobiográfico. O fato de comportar, tanto elementos provindos da imaginação, quanto da realidade, e que podem ser comprovados, insere o romance autobiográfico entre os dois gêneros. Tanto a autoficção como o romance de formação ou *Bildungsroman*, se localizam entre autobiografia e romance por apresentarem, da mesma forma, características autobiográficas.

1.2 AUTOFICÇÃO

São denominadas “autoficcionais” as narrativas que apresentam elementos da biografia do autor – pormenores, detalhes interessantes que Barthes chamou “biografemas” – trabalhados de maneira ficcional, ou seja, o autor reconstrói os fatos e inventa para si uma vida diferente, em narrativas híbridas, marcadas pela ambiguidade por comportarem o real e o ficcional ao mesmo tempo. Segundo Philippe Gasparini, o termo “autoficção” se aplica a textos autobiográficos “cuja qualidade artística possa ser reconhecida” (GASPARINI, 2014, p. 183). São construídos em linguagem inovadora, em contraposição à autobiografia clássica, a qual pertence ao gênero autobiografia canônico, valendo-se de um estilo convencional e rotineiro. O neologismo foi criado por Serge Doubrovsky, como veremos a seguir. Conforme já observamos na seção 1.1 “Autobiografia”, Phillippe Lejeune, tratando ainda do quesito “pacto/nome”, diante da casa cega, à direita de seu quadro, se questiona se seria possível a produção de um romance em que o protagonista tivesse o mesmo nome do autor. Reflete: “Nada impediria que a coisa

existisse e seria talvez uma contradição interna da qual se poderia obter efeitos interessantes” (LEJEUNE, 2014, p. 37). Isso porque o texto resultante dessa escolha voluntária do autor, segundo Lejeune, não poderia ser lido nem só como autobiografia, nem só como romance, mas sim como as duas modalidades convivendo numa narrativa marcada pela ambiguidade – ou pela contradição – conforme sustentam teóricos como Hélène Jaccomard (citada em FAEDRICH, 2014 p. 30). Por não se lembrar de nenhum exemplo naquele momento, Lejeune deixa de lado, temporariamente, a questão. Julien Serge Doubrovsky (1928-2017), escritor e professor de literatura, tomou conhecimento dos estudos de Lejeune a respeito de autobiografia quando se dedicava a escrever *Le monstre*. Suas reflexões sobre o assunto o levaram a concluir que o romance que escrevia poderia preencher a casa vazia no quadro teórico que Lejeune elaborara. Doubrovsky, então, redimensionou seu texto, no qual ficcionalizava fatos de sua vida e a cujo protagonista havia dado seu próprio nome, mudando o título para *Fils* e publicando-o em 1977. Ao apresentar o romance, Doubrovsky criou o neologismo “autoficção”. Segundo o autor, a autobiografia é um privilégio reservado a pessoas importantes, que se dedicam a escrevê-la no crepúsculo de suas vidas, e o fazem num belo estilo, melhor dizendo, num estilo acadêmico, rotineiro, convencional. No caso de *Fils*, explica Doubrovsky, procurou-se “uma aventura da linguagem”, ou seja, uma linguagem inovadora, inventiva, para ficcionalizar acontecimentos e fatos estritamente reais (DOUBROVSKY, 1977, capa).

Segundo o autor, a prática da autoficção já existia e ele se declara apenas “inventor da palavra e do conceito”. Não é tão simples quanto possa parecer: teóricos da literatura têm debatido intensamente esse tema e nem todas as opiniões convergem, havendo muitas controvérsias em torno dele. Ainda que sejam

divergentes, nos valeremos desses diferentes pensamentos para melhor refletir sobre o assunto. Começando por Serge Doubrovsky, vemos que ele considera a autoficção “uma variante pós-moderna da autobiografia, na medida em que não acredita mais numa verdade literal, numa referência indubitável, num discurso histórico coerente e se sabe reconstrução arbitrária e literária de fragmentos esparsos de memória” (citado em FAEDRICH, 2014, p. 157). Doubrovsky se opõe ao pensamento de Lejeune, para quem a autobiografia traz o relato de vida de um sujeito uno, indivisível, cuja palavra expressa a verdade do vivido. Para Doubrovsky, todo contar de si é ficcionalizante e, por conseguinte, flexibilizado, inventado, aumentado, sem deixar de ancorar-se na experiência factual. Já para Gasparini, autoficção é o nome que se aplica a textos literários contemporâneos com narrativas fragmentadas, lacunares, incertas e até mesmo, incoerentes, contrapondo-se ao discurso assertivo e totalizante da autobiografia tradicional. Gasparini (2014) afirma, também, que, mesmo que a palavra “romance” apareça no peritexto, o leitor pode ser enganado pela aparência autobiográfica da narrativa por se tratar de uma autoficção voluntária, que passa voluntariamente da autobiografia à ficção, procurando manter a verossimilhança. Misturando realidade e invenção, a autoficção se configura como um subgênero híbrido, escrita no tempo presente, às vezes tomando a forma de fluxo da consciência. Para Alberca, “autoficción es una novela o relato que se presenta como ficticio, cuyo narrador y protagonista tienen el mismo nombre que el autor”³ (ALBERCA, 2007, p. 158). No entanto, para Alberca, nem sempre identidade nominal significa que narrador, personagem e autor sejam a mesma pessoa. Com sua aparente transparência, a identidade nominal tanto pode confirmar a presença do autor no texto, como oferecer-lhe um esconderijo para que

³Tradução do espanhol: “autoficção é um romance ou conto que é apresentado como fictício, cujo narrador e protagonista têm o mesmo nome que o do autor”.

possa desenvolver uma personalidade distinta da sua, muitas vezes escondendo-se atrás de um eu impreciso ou anônimo que lhe permita expressar o factual “sin someterse al compromiso público ni al juicio ni a la mirada indiscreta y despiadada del otro”⁴ (ALBERCA, 2007, p. 80). Doubrovsky também concebe o sujeito como um ser múltiplo, que está em permanente mutação, sendo sempre “um outro” e por isso, para ele, o “eu” do presente não pode ser identificado com os diferentes “eus” do passado (citado em FAEDRICH, 2014, p. 167). Ainda que se oculte no texto, o autor pode deixar claras pistas sobre quem é, na verdade, esse protagonista: são dados, tais como data de nascimento, referências pessoais, a familiares ou a outras obras do mesmo autor, o uso do nome próprio do autor, facilmente comprováveis na realidade extratextual. Por mesclar o factual ao ficcional, a autoficção localizou-se na zona intermediária entre a autobiografia e o romance, sinalizando que nesse espaço compreendido entre os pactos que se referem a esses gêneros existem muitas narrativas que não são nem um nem outro, ainda que detenham elementos tanto de um quanto do outro gênero. Segundo Manuel Alberca, “en esa zona intermedia existe todo un campo narrativo, formado por las novelas del yo o en primera persona, tan próximas como diferentes”⁵ (ALBERCA, 2007, p. 54), e uma dessas modalidades que Alberca refere como “romances do eu” é o romance autobiográfico; nele, o autor, ainda que não dê ao narrador-protagonista o seu próprio nome, espalha pistas, biografemas, ao longo da narrativa, para que o leitor possa encontrá-lo fora do texto. O autor que se dedica à autoficção usa dados de sua própria biografia e ficcionaliza sobre eles, propondo um jogo de ambiguidades que deixa o leitor em permanente incerteza entre o que é factual e o que é fruto da invenção no

⁴Tradução do espanhol: “sem submeter-se ao compromisso público, nem à opinião, nem ao olhar indiscreto e impiedoso do outro”.

⁵Tradução do espanhol: “nessa zona intermediária existe todo um campo narrativo, formado pelos romances do ‘eu’ ou em primeira pessoa, tão próximos como diferentes”.

texto que lê. Situada, também, nesse espaço intermediário, a narrativa autoficcional pode nos parecer semelhante à autobiografia por partilhar histórias de vida, ou fragmentos do vivido; no entanto, realiza um movimento inverso, pois a autobiografia parte da vida para o texto: uma pessoa que se torna digna de autobiografia é aquela que conquistou fama ou projeção social, como artistas, jogadores de futebol, políticos, por exemplo. A autoficção, por seu lado, parte do texto para a vida, vale-se de fragmentos do vivido como estratégia literária, pois “um bom escritor pode chamar atenção sobre sua biografia através do texto ficcional, entretanto, é o texto literário que se destaca em primeiro plano”, conforme Anna Faedrich (2014, p. 23). A tabela a seguir, elaborada por Anna Faedrich para sua tese de doutorado, explicita o campo narrativo formado pelas escritas de si e a zona intermediária entre autobiografia e romance.

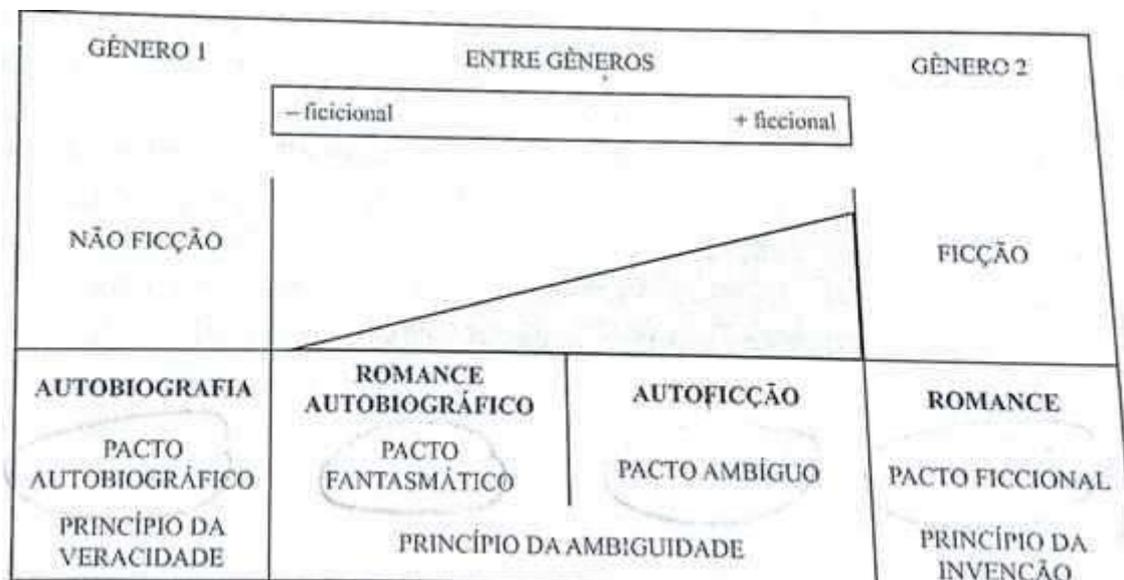


Figura 2: Tabela elaborada por Anna Faedrich. Fonte: FAEDRICH, 2014, p. 32.

A autoficção tem características próprias, traçadas por Doubrovsky: o autor estabelece intencionalmente um jogo de ambiguidades que levam o leitor a uma

hesitação se os fatos relatados aconteceram realmente e se o protagonista é ou não o autor. O fato de narrador e personagem terem o mesmo nome que o do autor, por exemplo, contribui para o estabelecimento dessa ambiguidade entre o real e o factual; a esse respeito, Jacques Lecarme (2014) considera possível enquadrar no campo autoficcional os textos que não apresentam essa característica e também aqueles nos quais o personagem não é nominado. Nesse caso, haverá pistas ao longo da narrativa, que insinuam que autor-narrador e protagonista são a mesma pessoa; o autor pode usar uma “falsa terceira pessoa”, como fez Cristóvão Tezza em *O filho eterno*, ou mesmo um pseudônimo. A autoficção foge da cronologia e da linearidade da autobiografia, recriando fragmentos de uma vida, fabulando sobre episódios; segundo Doubrovsky, na autoficção “pode-se fatiar essa história, abordando fases bem diferentes e dando-lhe uma intensidade narrativa de um tipo muito diferente que é a intensidade romanesca” (citado em GASPARINI, 2014, p. 194). Por ser um texto lacunar, incerto e, às vezes, incoerente, favorecendo também, a ambiguidade, a autoficção exige mais do leitor para não se perder na leitura ou para não perder detalhes importantes. A autoficção não é um relato retrospectivo; vale-se do tempo presente; inventa uma personalidade e uma existência, enfatizando “um tipo de ficcionalização da própria experiência vivida” (LECARME, 2014, p. 69), a imaginação prevalece, recriando não como foi, mas como poderia ter sido. É um texto que tende ao experimentalismo, híbrido, que pode misturar gêneros, modificar a forma, usar a intertextualidade; segundo Philippe Gasparini, é um trabalho de escrita que reflete a busca de uma forma original, um rebuscamento no trato com a linguagem utilizada. Outra característica importante que a autoficção apresenta é sua relação com a psicanálise e os processos de cura, como forma de mitigar a dor, enfrentar um trauma, uma perda. Assim, de uma situação-limite, nasce

a autoficção e o autor, de certa forma, se desnuda na escrita, compartilhando sua dor. Em *O céu dos suicidas*, Ricardo Lísias revela o trauma que viveu com o suicídio de um amigo. José Castello, em *Ribamar*, procura restaurar a relação com seu pai, já falecido. A escrita terapêutica, no entanto, não é “condição necessária” para a existência da autoficção (FAEDRICH, 2015, p. 56).

Vincent Colonna (2014) estabelece uma tipologia para a autoficção, caracterizando quatro maneiras dessa escrita de si: a autoficção fantástica, a biográfica, a especular e a intrusiva. Para ele, na “autoficção fantástica”, o autor está no centro do texto como em uma autobiografia, é o herói, mas sua existência e sua identidade são transfiguradas em uma história irreal, indiferente à verossimilhança. Esse duplo projetado no texto é o herói perfeito, incomum e ninguém o associaria à imagem do autor. A autoficção fantástica inventa a existência, numa ficção total de si. Na “autoficção biográfica”, o autor é o herói da sua história e toda a matéria narrativa se organiza em torno dele, vale-se de dados reais para fabular sua existência, procurando manter a verossimilhança. Colonna explica que alguns autores fazem com que o leitor perceba esse “mentir-verdadeiro” e que essa distorção está a serviço da veracidade. A “autoficção especular” lembra a metáfora do espelho: é como um reflexo do autor ou do livro dentro do livro. Nela, o realismo e a verossimilhança do texto tornam-se secundários e o autor não está mais no centro do livro: ele pode ser apenas uma silhueta; o importante é que se coloque em algum canto da obra, que reflète sua presença como um espelho. Na “autoficção intrusiva ou autoral”, segundo Colonna (2014, p. 56), “o avatar do escritor é um recalcitrante, um contador ou comentador, enfim um ‘narrador-autor à margem da intriga’”. Esse narrador é uma voz solitária e sem corpo, paralela à história, mas que dirige

discursos longos e enfadonhos ao leitor. Usaremos essa tipologia de Colonna para análise de *A casa dos espelhos*, de Sérgio Kokis.

Na seção anterior, “autobiografia,” vimos a importância do estabelecimento de um pacto de leitura, pois, segundo Lejeune, não basta que o autor conte a verdade: deve deixar claro que o fará e que se compromete a fazê-lo, conquistando, dessa forma, a confiança do leitor. Mesmo que ele selecione suas lembranças e as ficcionalize, se o autor declara que tudo o que diz é a verdade de sua vida, é como um relato da verdade que o leitor deve receber o texto: “Dans me cours, je commence toujours pars expliquer qu’une autobiografie, ce nest quand quelqu’un dit la verité sur as vie, mais quand il dit qu’il la dit”⁶ (LEJEUNE, citado em ALBERCA, 2001, p. 66). Para confirmar a intenção de verdade que confere ao seu relato, o autor firma com o leitor uma espécie de “contrato de leitura” que Lejeune denominou “pacto” (2014) e, por conseguinte, o modo de recepção de um texto é definido pelo pacto que o rege. Para a autobiografia, que será lida como o relato de uma vida (ou a história de uma personalidade) e, portanto, espera-se que seja permeada pela verdade, Lejeune estabeleceu um contrato de verdade, ou “pacto autobiográfico”. O romance, por sua vez, é um gênero de grande prestígio, configura-se pelo princípio da invenção e não tem compromisso com a verdade. Neste trabalho, analisaremos alguns tipos de romance que consideramos modalidades do gênero, e não gêneros em si mesmos, tais como o romance autobiográfico, o romance de formação ou *Bildungsroman* e o romance autoficcional. O pacto firmado, neste caso, remete à ficção e é denominado “pacto romanesco ou ficcional”. Ainda que o autor cumpra no texto os princípios da verossimilhança e que o narrador conte o fato como algo que realmente tenha acontecido, o leitor sabe, pelo pacto firmado, que se trata de ficção.

⁶Tradução do francês: “Nos meus cursos, eu começo sempre por explicar que uma autobiografia não é quando alguém diz a verdade de sua vida, mas quando diz que a diz”.

Enquanto lê suspende o princípio da incredulidade e aceita a narrativa romanesca como um relato real. Temos, portanto, autobiografia e romance que, por suas características, ocupam extremidades opostas: de um lado, a promessa – e o compromisso – de dizer a verdade, e do outro, a assumida presença da imaginação no texto ficcional; no interstício entre esses polos, situam-se subgêneros ou modalidades que abrigam características tanto de um quanto de outro. Um desses subgêneros é o romance autobiográfico, que também contém elementos factuais; no entanto, segundo Anna Faedrich, “o autor não tem a intenção de se revelar no texto e só o encontramos recorrendo à extratextualidade. Exemplo disso é *O Ateneu*, de Raul Pompeia (1888) cuja intenção é que o livro seja lido como um romance” (FAEDRICH, 2015, p. 45-60). Esse subterfúgio usado pelo autor para ocultar-se no texto determina que o pacto de leitura do romance autobiográfico seja denominado “pacto fantasmático”. A autoficção é uma modalidade que também se insere no espaço entre romance e autobiografia. Por ser um texto marcado pela ambiguidade, apresentando-se lacunar, fragmentado, criando hesitação, incertezas e contradições, a autoficção é regida pelo “pacto oximórico” ou, conforme Manuel Alberca, “pacto ambíguo”, denominação, que adotaremos neste trabalho.

Em *A leitura* (2002), o linguista Vincent Jouve afirma que o pacto de leitura se complementa em dois espaços privilegiados: o *incipit* e o que Gérard Genette chama de “peritexto”. Conforme Massaud Moisés: “*Incipit*, do lat. *incipere*, começar. Designa, em sentido amplo, o verso ou as palavras que dão início a um manuscrito ou a uma obra literária” (MOISÉS, 2013, p. 247). Do peritexto fazem parte o prefácio, a introdução e outros avisos que possam orientar e definir a leitura, como, por exemplo, no caso que motiva este estudo, as expressões “autobiografia”, “romance” ou “autoficção”. É comum encontrarmos o termo “memórias” em substituição à

autobiografia nesses peritextos. Segundo Jouve, se o pacto de leitura se define no peritexto, é nos *incipit* “que ele está amarrado de modo mais implícito” (JOUVE, 2002, p.68), introduzindo o leitor no universo da obra, antecipando, de certa forma, o que será encontrado nela, de que tipo de narrativa se trata. Nas primeiras linhas do romance *O filho de mil homens*, Valter Hugo Mãe escreve: “Um homem chegou aos quarenta anos e assumiu a tristeza de não ter um filho. Chamava-se Crisóstomo” (MÃE, 2011, p. 11) e o leitor faz imediatamente contato com a solidão desse homem rústico e simples, que só queria ter uma família, ainda que não fosse convencional. Lima Barreto escreve: “Estou no Hospício ou, melhor, em várias dependências dele, desde o dia 25 do mês passado” (BARRETO, 1993, p. 23), como frase inicial de seu *Diário do Hospício*, não deixando dúvidas a respeito do que trata e do tom de seu texto.

É indiscutível a importância do pacto de leitura para a recepção dos diferentes textos. O pacto romanesco oferece uma liberdade maior e o leitor, ao invés de colocar sua atenção no autor, volta-se para o texto, enriquece seu imaginário, sem se preocupar se o que lê é ou não verdade. O pacto autobiográfico é um compromisso de verdade, pelo qual o autor promete contar a verdade e solicita ao leitor que confie em sua promessa. Entre esses dois, localiza-se o pacto ambíguo, que se refere aos textos nos quais o factual é moldado pela ficção, criando um jogo textual marcado pela ambiguidade e fragmentação.

1.3 *BILDUNGSROMAN* OU ROMANCE DE FORMAÇÃO

As ideias humanistas que floresceram no século XVIII na Europa frutificaram em atitudes voltadas à promoção do bem-comum, da tolerância, do progresso

intelectual, que resultaram no surgimento do romance de formação ou *Bildungsroman*.

“*Bildung*” é uma palavra da língua alemã e tem o sentido de formação; por esse motivo, o romance que trata dessa temática foi nomeado “*Bildungsroman*”. De acordo com Wilma P. Maas, o professor de filologia clássica Karl Morgenstern, provavelmente em 1810, ao proferir uma conferência na Universidade de Dorpat, usou pela primeira vez o termo *Bildungsroman*, associando-o ao romance de Goethe *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (1795-1796), “criando assim o que a historiografia literária reconheceria como o paradigma do gênero” (MAAS, 2000, p. 19). Esse romance retrata, desde a infância, a vida do jovem burguês Wilhelm Meister que, contrariando os costumes da época, busca realizar seus anseios de uma formação universal e do aperfeiçoamento de suas qualidades inatas. Em sua trajetória, busca desenvolver o talento teatral e relaciona-se com as diversas esferas sociais, o que lhe proporciona vislumbrar a possibilidade de casar-se com uma aristocrata e, conseqüentemente, inserir-se na nobreza através dessa união interclasses (*mésalliance*). Na sociedade alemã do século XVIII, enquanto o jovem aristocrata era exposto a uma educação que privilegiava a cultura e a arte, porque a ele cabia criar, empreender, para preservar o capital familiar que lhe era devido por herança, a formação do jovem burguês era voltada para trabalho, para o ofício que desempenharia servilmente na sociedade da época, normalmente seguindo a tradição de sua família, sem acrescentar-lhe nada diferente. Era-lhe vedado o ingresso em esferas sociais distintas da sua, numa sociedade dividida rigidamente em classes, como a Alemanha naquele momento histórico. No romance de Goethe, o protagonista, em uma carta, desabafa:

(...) aperfeiçoar-me, a partir do que realmente sou, tem sido meu desejo e minha intenção desde a mais primeira juventude... Fosse eu um nobre, estaria então

nossa disputa encerrada; já que sou apenas um burguês, resta-me seguir meu próprio caminho, e eu espero que me possas compreender. Ignoro o que se passa em outras terras, mas na Alemanha, só ao nobre é possível uma formação universal, e, permita-me dizer, individual... O nobre deve criar e empreender, ao passo que o burguês deve servir e trabalhar segundo as regras. (...) ao burguês nada se ajusta melhor do que a pura e tranquila consciência do limite que lhe está traçado. (GOETHE, 1962, p. 291)

É dessa forma, atrelado às condições específicas que constituíam o mundo burguês na Alemanha, que nasce o *Bildungsroman*, tornando-o, de certa forma, histórico também, e revestindo-o do valor de um signo que representa, ao mesmo tempo, esse movimento da classe média alemã que se inicia e busca emancipar-se politicamente (por isso essa busca pelo autoaperfeiçoamento e pela educação universal), bem como um subgênero literário que retrata as aspirações dessa mesma burguesia emergente. Parece-nos importante lembrar que, com o recrudescimento das escritas de si – imitadas pelo romance em primeira pessoa –, floresce na literatura o gênero romance e, ao mesmo tempo, possibilita o surgimento do romance de formação. Segundo Rogério Puga, o *Bildungsroman* é “uma narrativa ficcional que representa o percurso de formação de uma criança ou adolescente/jovem até a fase adulta de sua vida” (PUGA, 2016, p. 10), incluindo, inclusive os obstáculos e provas ultrapassados pelo protagonista, de maneira informal, longe dos bancos escolares.

Na opinião de Morgenstern, a trajetória do personagem de Goethe representa “o percurso exemplar, a trajetória arquetípica a ser cumprida pelos filhos da incipiente burguesia alemã em busca de legitimação e reconhecimento político” (citado em MAAS, 2000, p. 20), considerando-se que a aristocracia ainda era a classe dominante. Porém, a burguesia já despertava para novas profissões (banqueiros, jornalistas, juristas e outras), esses profissionais burgueses desejavam “ser alguém” de relevo na sociedade vigente. Além disso, Morgenstern destaca que o *Bildungsroman*, ao retratar a formação do herói e seu desenvolvimento progressivo

até determinada fase de sua vida, torna-se altamente didático, contribuindo para a formação estética e espiritual do leitor, como nenhuma outra forma de narrativa (PUGA, 2016, p.11). O protagonista do romance de formação é uma pessoa comum, como o leitor e, esse fato os aproxima no ato da leitura, promovendo uma identificação; pode-se dizer que ambos compartilham os mesmos anseios que movem o protagonista em sua busca. Conseqüentemente, o leitor também cresce interiormente, amadurece e tem a oportunidade de transformar-se com essa leitura, tendo como exemplo a persistência demonstrada pelo protagonista.

Para melhor compreender o romance de formação, procuraremos compreender o significado da palavra “formação” na língua alemã. Segundo Wilma P. Maas, até metade do século XVIII, a palavra “*Bildung*”, etimologicamente, tinha os significados de “forma” e “formação”, que se relacionavam tanto ao aspecto exterior do ser humano, como à conformação dos traços do rosto, por exemplo, quanto à formação e desenvolvimentos de características pessoais, intelecto, bons costumes, comportamento, através de influências exteriores provenientes da família, da religião e da escola. Vigente na sociedade da época e apreciado pela burguesia, o ideal iluminista privilegiava a educação. Por conta disso, ainda segundo Maas, “formação (*Bildung*) passa a dialogar com educação (*Erziehung*)”. O termo “*Erziehung*”, significava, na época, tanto o desenvolvimento intelectual do homem quanto a educação religiosa que era realizada no ambiente familiar, para preparar a criança para uma vida voltada à moral, aos bons costumes e à vida cristã. Com o tempo, esses significados de “*Bildung*” foram acrescidos de outros, sem perda da função semântica que a palavra possuía, constituindo-se no significado bastante complexo e polissêmico que tem hoje, de formação, instrução, desenvolvimento e educação. No entanto, o uso linguístico moderno, explica Maas, atribui ao termo “educação”

(*Erziehung*) o significado de uma ação pedagógica externa, de fora para dentro, enquanto que “formação” (*Bildung*), significa o movimento interior do indivíduo que acontece de forma espontânea, ao longo do processo de autoaperfeiçoamento. Dessa forma, o termo “*Bildung*” denota que o autoaperfeiçoamento é decorrente de um movimento interior espontâneo do indivíduo e acontece de dentro para fora; e é o que ocorre com o protagonista do romance de formação. Por outro lado, o sentido de construção do caráter do homem passou a integrar os significados de “*Bildung*”, sobrepujando o sentido que anteriormente lhe era atribuído, e que se referia apenas à aparência exterior. Esse fato se deu a partir dos textos de autores pietistas, que constituíam a literatura de conversão religiosa, uma espécie de autobiografias místicas. Tais textos, cuja finalidade era relatar o período de vida antes da conversão religiosa – os excessos, as faltas, as convicções erradas em relação à visão de vida cristã – eram fruto da introspecção e da autoinvestigação. Sendo assim, “*Bildung*” passa a conter em si, também, o sentido da noção de processo, como “a sucessão de etapas, teleologicamente encadeadas, que compõem o aperfeiçoamento do indivíduo em direção da harmonia e do conhecimento de si e do mundo” (MAAS, 2000, p. 27), aproximando o *Bildungsroman* da autobiografia, da qual imita o formato, como escrita de si. Santo Agostinho constrói *Confissões* dessa maneira, encadeando os fatos e as etapas de sua conversão até alcançar a iluminação espiritual. Essa noção de processo, de etapas sucessivas com o objetivo de transformação, formação, autoformação, presente tanto na autobiografia como no *Bildungsroman* aproxima as duas modalidades, tornando-as gemelares.

Para Helena Buescu, o “mais importante é o amadurecimento; a aprendizagem é um processo qualitativo, sobretudo, dependendo das experiências vividas, não importando quantos anos se passaram” (citada em PUGA, 2016, p. 13),

pois o *Bildungsroman* pode relatar uma vida desde a infância ou esse relato pode ter início na adolescência ou mesmo na juventude. O término do relato será sempre a idade adulta e o importante é que contenha as experiências vividas que levaram o protagonista ao crescimento interior, ao amadurecimento.

Novas formas de pensar a educação foram desenvolvidas por Pestalozzi, Rousseau, Basedow e também por Goethe, que atribuíram características próprias à personalidade da criança, que antes era considerada um adulto em miniatura. Essa individualização do caráter infantil, e do juvenil também, confere novos rumos à educação, que passou a ter maior importância no contexto social. Desse modo, a escola começa a ser vista como o espaço privilegiado de transmissão do conhecimento. Diante disso e, tendo em vista os princípios da educação moderna, surgem muitas obras voltadas à formação e instrução do indivíduo já desde a infância como, por exemplo, *Emílio ou Da educação*, de Rousseau, escrita em 1762. Rousseau, nesta obra, demonstra que a educação deve respeitar o caráter individual inerente a cada pessoa. Por outro lado, o pensamento iluminista de aperfeiçoamento pessoal e de trabalho pelo bem-comum, presente nessas obras, torna-as claramente pedagógicas, valendo-se do elemento ficcional como mero veículo para transmitir os ensinamentos desejados. Embasando-se nos pressupostos que norteavam a literatura eminentemente educativa do período iluminista, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe, torna-se o exemplo paradigmático de uma série de romances com a mesma intenção pedagógica; em Goethe, a função educadora, é realizada por uma associação de homens sábios, denominada Sociedade da Torre, cujo princípio é o da “educação pelo erro”, permitindo ao educando “entregar-se aos seus equívocos como forma de superá-los” (MAAS, 2000, p. 30). Os tutores do jovem Meister influenciam de forma velada, ou mesmo direta, suas decisões e

escolhas; por esse motivo, Maas salienta que, ainda que seja portador de uma “afinidade histórica com os pressupostos da literatura educativa do Iluminismo e Iluminismo tardio [...]. O grau de emancipação do educando/protagonista é uma das questões mais controversas do romance de Goethe como obra paradigmática do gênero ‘romance de formação’”(MAAS,2000, p. 31), considerando-se que o protagonista de Goethe busca a formação universal, ultrapassando os limites estreitos da educação estabelecida pela Sociedade da Torre. Apesar de mostrar-se consciente dos limites que lhe impõe a camada social a qual pertence, Wilhelm Meister, de certa forma, desconsidera o destino comum de todo jovem burguês e procura consolidar uma carreira teatral; mais tarde, procura inserir-se em um grupo social diferente do seu, através de suas ligações com a aristocracia.

Para Herder, “*Bildung*” forma em vez de ensinar, representando uma atuação viva e espontânea daquele que se forma (citado em MAAS, 2000, p. 37). Trata-se, na verdade, de um processo não acadêmico, perpassado pela liberdade para conquistar a própria formação longe da formalidade do ambiente escolar. Nesse processo o próprio indivíduo é responsável pelas decisões e escolhas que lhe proporcionarão o aprendizado, a formação e o conseqüente amadurecimento.

Algumas definições do termo foram selecionadas para embasar a discussão proposta neste trabalho. Na opinião de Morgenstern, o *Bildungsroman* é uma forma de romance que “representa a formação do protagonista em seu início e trajetória em direção a um grau de perfectibilidade. [...] também promove a formação do leitor através dessa representação, de uma maneira mais ampla do que qualquer outro tipo de romance” (citado em MAAS, 2000, p. 46). O romance de formação, ao apresentar temas que levam o leitor a refletir sobre os fundamentos da sociedade burguesa, ao construir um protagonista que se

aproxima do homem real, comum, tão diferente do protagonista clássico, retratado como um modelo de força e coragem, dotado de capacidades extraordinárias, estabelece condições de identificação para o leitor burguês, ele também uma pessoa comum: “Em vez de Ulisses, o burguês” (MAAS, 2000, p. 23).

Segundo Morgenstern, enquanto na epopeia o protagonista atua em direção ao exterior, provocando alterações significativas no mundo, ou seja, apresenta os atos do herói e seus efeitos exteriores sobre outros, no romance acontece o contrário: são os homens e o ambiente que atuam sobre o protagonista, esclarecendo uma gradativa formação interior; por conseguinte, o romance trata de fatos e acontecimentos e seus efeitos interiores sobre o protagonista. De acordo com esses pressupostos, “o *Bildungsroman* nasce ligado a uma questão fundamental da história do romance, permanecendo ligado assim à discussão mais ampla do romance como gênero” (MAAS, 2000, p. 46-47). A partir das ideias de Morgenstern, outras obras passaram a ser consideradas como *Bildungsromane*, na medida em que se aproximavam tematicamente de *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*.

Wilhelm Dilthey considera *Bildungsroman* como “o tipo de romance que representa, também, a maneira pela qual o jovem protagonista entra em conflito com as duras realidades do mundo, amadurecendo então por meio das diferentes experiências da vida, encontrando-se a si mesmo e tornando-se consciente de sua missão sobre a terra” (citado em MAAS, 2000, p. 48). O autor associa o *Bildungsroman* ao “conceito alemão de humanidade, a um caráter nacional específico”, ou seja, um produto tipicamente alemão. Para Maas, em virtude desse “pressuposto histórico particular”, a definição de Dilthey é a “base” para muitas outras definições (MAAS, 2000, p.59). O desenvolvimento interior do

protagonista, como consequência de seu relacionamento e interação com o mundo exterior, é enfatizado por François Jost, para quem o *Bildungsroman* contém uma espécie de narrativa espiritual, na qual a distância interior percorrida fornece a medida do progresso alcançado⁷ (citado em PINTO, 1990, p. 10).

Melitta Gerhard introduz na crítica o termo “*Entwicklungsroman*”, (romance de desenvolvimento), que abrange “todas as obras que tenham por objeto a problemática do **confronto** entre o indivíduo e a realidade de sua época, de seu amadurecimento gradual e sua adaptação ao mundo, sempre que se possam reconhecer os pressupostos e objetivos dessa trajetória” (citada em MAAS, 2000, p. 49, ênfase do autor). Apontar essa problemática foi importante, pois a existência do confronto entre indivíduo e seu entorno e os conflitos interiores ou sofrimentos gerados pela situação, atuam qual mola propulsora, motivando o protagonista a buscar a transformação, tanto pessoal quanto da situação que vive.

Georg Stanitzek considera que Morgenstern cunhou o termo *Bildungsroman* em um momento propício, pois o gênero romance deixava de ser considerado um “gênero menor”, “uma literatura marginal”, visto apenas como portador de uma história de amor. A figura do leitor foi fundamental, segundo Stanitzek, para o sucesso dessa proposição, na medida em que sua identificação com o protagonista, cujos ideais de formação plena e ascensão social compartilhava, o levava à autoformação (citado em MAAS, 2000, p. 58). Jürgen Jacobs propõe uma definição mais geral e flexível, capaz de abrigar sob o conceito de *Bildungsroman* uma grande diversidade de obras:

⁷Citação em francês: “le *Bildungsroman* demeure une sorte de récit d'un voyage spirituel: la distance intérieure percorue donne la mesure du progrès accompli” (JOST, 1969, p. 104).

Devem ser consideradas como pertencentes ao gênero obras em cujo centro esteja a história de vida de um protagonista jovem, história essa que conduz, por meio de uma sucessão de enganos e decepções, a um equilíbrio com o mundo. Esse equilíbrio é frequentemente descrito de forma reservada e irônica; entretanto, ele é, como meta ou ao menos como postulado, parte integrante de uma história da **formação**. (citado em MAAS, 2000, p.62, ênfase do autor)

Jacobs acrescenta a essa definição algumas características que ele considera importantes no *Bildungsroman*, tais como: o fato de que o protagonista deve ter consciência de seu processo de autodescobrimento e de orientação no mundo; a questão de que por meio de enganos e avaliações equivocadas que devem ser corrigidas durante o processo de desenvolvimento, o protagonista consegue construir para si uma imagem do objetivo de sua trajetória de vida; também, a saída da casa paterna, a presença de mentores e de instituições educacionais, o encontro com a esfera da arte, experiências intelectuais eróticas, experiência no campo profissional, envolvimento com a vida pública ou política que, da mesma forma, fazem parte das características apontadas por Jacobs. O protagonista, movido por uma vontade interna que o leva a buscar, espontaneamente, as transformações pessoais e sociais que deseja, precisa estar consciente do próprio processo. Essa consciência é fundamental para que ele seja bem-sucedido.

Novamente lembramos François Jost (já citado), pois, de acordo com esse autor, o aprendizado espiritual faz parte das especificidades do *Bildungsroman* e permite ao leitor verificar a medida do progresso alcançado pelo protagonista; desenvolveremos esse aspecto de forma mais consistente em *Demian*, de Hermann Hesse, que privilegia o crescimento espiritual. Já em *Infância*, acompanharemos a

aquisição da competência leitora pelo protagonista bem como sua formação como leitor literário.

Cumpra lembrar, também, a existência de obras que podem relacionar-se com o *Bildungsroman* até mesmo pela “disjunção e transgressão ante o cânone” (MAAS, 2000, p. 25), como por exemplo, *As confissões do impostor Felix Krull*, de Thomas Mann e *O tambor*, de Günter Grass, nas quais, apesar de pertencentes à literatura alemã e de serem obras do século XX, o conceito tradicional de formação foi subvertido ou mesmo invertido, como veremos a seguir.

A trajetória do protagonista de *Felix Krull*, uma autobiografia fictícia de um personagem dúbio – vadio, gigolô, fraudador, ladrão, impostor – reflete mais o desejo dele de liberar-se de todas as marcas individuais que o identificam, individualizando-o na sociedade, do que a busca de uma formação universal voltada ao bem-comum e à constituição de uma personalidade individual. Felix é um jovem aristocrata que se vê em lamentável situação, depois que o pai se suicida por causa da falência proveniente da má gestão dos negócios. Sedutor, belo e hábil trapaceiro, Felix fará de tudo para reerguer-se; acaba conhecendo um marquês que lhe propõe que assuma sua identidade, tornando-se um impostor. A obra é considerada, também, um romance picaresco, cujo anti-herói é um homem para quem todos os meios são aceitáveis para que os fins desejados sejam atingidos.

Quanto a *O tambor*, segundo Jürgen Jacobs, esta obra não se apresenta como “um *Bildungsroman* tradicional” porque seu protagonista, Oskar Matzerath, desde o início não procura nem o desenvolvimento pessoal nem a integração social e o romance não apresenta o necessário confronto do indivíduo com o ambiente social que o levaria ao amadurecimento. O protagonista, aos três anos, ganha de presente um tambor, do qual se torna inseparável, tornando-se uno com

ele. Depois de um acidente ocorrido na escada do porão, o menino para de crescer. Oskar apresenta uma inteligência precoce e uma crítica apurada da sociedade na qual está inserido. Possui um artifício na voz com o qual consegue quebrar vidraças, e ele o faz quando pessoas estão sozinhas, passando por lojas, despertando nelas a vontade de roubar os objetos expostos. Essa é uma das formas pelas quais Oskar instiga todos a mostrarem suas fraquezas mais ocultas. Para Jacobs, “não seria totalmente errado classificar *O tambor* exatamente como um *anti-Bildungsroman* com tendências parodísticas” apesar de dialogar com a obra de Goethe (citado em MAAS, 2000, p. 240).

Consideramos importante enfatizar neste estudo que, apesar de nascer atrelado aos ideais iluministas na Alemanha, e de ser um gênero ideologicamente marcado, o *Bildungsroman* foi assimilado pela tradição literária de outras culturas e nacionalidades diferentes da alemã, reaparecendo até mesmo em obras contemporâneas.

Na literatura brasileira, por exemplo, temos *O risco do bordado*, de Autran Dourado, que foi construído como um romance de formação, retratando a volta do protagonista, João, ao lugar onde ele viveu a infância e a adolescência: Duas Pontes. O encontro com pessoas que fazem parte daquele passado proporciona ao personagem a reconstrução dos fatos vividos. A memória, fragmentada, se une à imaginação, construindo a trajetória do protagonista e, como num romance de formação típico, o leitor acompanha o crescimento de João, os conflitos familiares, a descoberta da sexualidade, a construção de amizades e também o encontro com a literatura-arte. Cabe-nos destacar aqui que não há o movimento interior de busca pela formação e tudo acontece como se já estivesse pré-determinado e a vida se faz como um bordado, já riscado no tecido, cabendo ao homem apenas preenchê-lo.

Autran Dourado explica que o título foi baseado no ditado popular que sua avó referia com frequência: “Deus é quem sabe por inteiro o risco do bordado” (RIBEIRO, 2013, p. 11). Na verdade, em relação à obra, só o autor sabe o risco de seu bordado por inteiro.

Por outro lado, em entrevista a Leonor Costa Santos e explicando a gênese da obra, Autran Dourado diz que o termo “risco” é uma metáfora: “o risco serve para a gente não se perder. Na construção da narrativa em blocos, se não houver esse planejamento, posso me perder. A gente tem que ir deixando rastro, senão não se acha mais o fio da meada” (RIBEIRO, 2013, p.4). A técnica literária da narrativa em blocos moderniza o romance de formação, introduzindo perspectivas diferentes, permitindo ao leitor aderir a uma delas em sua leitura.

Interessante, também, e nos chama atenção, o estudo de Cristina Ferreira Pinto sobre o *Bildungsroman* feminino na literatura brasileira, em *Amanhecer*, de Lúcia Miguel-Pereira e *As três Marias*, de Rachel de Queiroz. A estudiosa afirma que a formação da personagem feminina é, normalmente, uma “formação para o lar”, alcançada por meio do casamento e da maternidade (PINTO, 1990, p. 13). Destacamos, ainda, o *Bildungsroman* feminino e negro de Conceição Evaristo, *Ponciá Vicêncio*, e também, *Duas iguais*, de Cíntia Moscovich, além de *Pecados safados*, de Betty Brown, que apresentam a *Bildung* de protagonistas homossexuais femininos. Essas três últimas obras também subvertem o paradigma do gênero.

2 O ENTRECruzAMENTO DO *BILDUNGSROMAN*, DA AUTOBIOGRAFIA E DA AUTOFICÇÃO

O *Bildungsroman* ou romance de formação, assim denominado por Karl Morgenstern, referindo-se a *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe, existe há bastante tempo. Embora as escritas de si existam, também, há muito mais tempo, o termo “autoficção” data de 1977, formulado por Serge Doubrovsky. Considerando-se que estudos recentes têm apontado que romances em que se observa a formação do próprio autor podem ser considerados autoficcionalis, nosso interesse neste estudo é realizar o cruzamento das modalidades *Bildungsroman* e autoficção, procurando observar se ambas se aglutinam, consistindo em romances de formação e, ao mesmo tempo, autoficções. O ponto de partida de nosso estudo é a autobiografia, uma das principais expressões das escritas de si, e para tal, nos valeremos da autobiografia canônica, representada por *As Confissões*, de Rousseau, como encaminhamento para chegarmos ao estudo de autobiografias não canônicas, bem como da autoficção. Quanto ao *Bildungsroman*, tomaremos como modelo de nossa análise o romance de Goethe considerado paradigma: *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*; deste, partiremos para o estudo de obras que mantêm características do paradigma, mas que rompem com ele, inovando-o ou alterando-o.

Nesse romance de Goethe, o protagonista, Wilhelm, filho de uma família burguesa, apaixona-se por uma atriz e acaba sofrendo uma grande desilusão. Deixa, então, a casa paterna com a intenção de fazer carreira no teatro (um sonho acalentado desde a infância). Junta-se a uma trupe ambulante, financia montagens, conhece os textos de Shakespeare e fica encantado com a genialidade do dramaturgo. Nessa vida itinerante conhece muita gente, nobres, artistas, ricos,

pobres e várias mulheres. Une-se a essas pessoas, numa convivência marcada pela separação e eventual reencontro, ao longo da narrativa. A trupe da qual faz parte cai nas graças de um casal nobre (um barão e sua esposa) e Wilhelm conhece a vida de cortesão, vislumbrando a possibilidade de um casamento interclasses e a consequente introdução na nobreza. Numa de suas viagens, sofre um assalto, é ferido e a trupe acaba por dissolver-se. Apesar de tudo, restam-lhe amigos fiéis, com os quais ele se associa a um novo diretor. No momento em que se questiona sobre sua própria vida ele é apresentado à Sociedade da Torre, uma espécie de sociedade fechada, semelhante à maçonaria, cujos membros vêm atuando na vida de Meister como mentores, sem que ele o saiba. A Sociedade o apoia e lhe concede um atestado de formação. Wilhelm é informado de que teve um filho com sua primeira amante e responsabiliza-se pela criança; descobre que não tem talento para o teatro e volta para casa, demonstrando a maturidade alcançada. O desenvolvimento do protagonista é linear e progressivo, fruto da transformação de seu mundo íntimo a partir da realidade exterior.

Segundo o filósofo alemão Wilhelm Dilthey, o *Bildungsroman* deve mostrar a formação do protagonista em diferentes graus, diferentes formas e diferentes períodos de sua vida. Wilhelm Meister é o protagonista que apresenta todas as características apontadas por Dilthey: é jovem nascido em boas condições financeiras que, movido por intenso desejo de alcançar uma formação plena, inicia sua busca. Essa formação não acontece nos meios acadêmicos e Meister aprende na vida. A reflexão sobre seus erros e acertos o conduz à transformação interna e à maturidade. Wilhelm conhece a amizade e o amor quando parte em busca de almas com as quais tenha afinidade e acaba confrontando-se com a realidade difícil da vida. Ao alcançar o amadurecimento encontra, também, seu lugar no mundo. Essa

distância interior percorrida e o progresso alcançado pelo protagonista são retratados no romance de formação (MAAS, 2000, p. 22).

Tomaremos *As Confissões*, de Rousseau, considerada uma autobiografia canônica como ponto de partida para os estudos autobiográficos, não apenas pelo fato de ela pertencer ao cânone, mas porque Rousseau utilizou nessa obra procedimentos que mais tarde serão fundamentais no estabelecimento dos pressupostos do *Bildungsroman*: a investigação interior e a autoexposição ao público. Esses dois procedimentos traduzem o desejo da burguesia de expressão individual e de ver-se, também, refletida na obra de arte. Segundo Jürgen Jacobs, *As Confissões*, por constituírem, de certa forma, uma reação à necessidade burguesa de expressão individual, prenunciam o surgimento do *Bildungsroman* (citado em MAAS, 2000, p. 67). Tendo em vista que nosso estudo parte das especificidades de cada modalidade e das semelhanças ou diferenças que possam apresentar, analisaremos comparativamente, *Infância*, de Graciliano Ramos, *Demian*, de Hermann Hesse, e *Diário da queda*, de Michel Laub, neste capítulo.

2.1 BILDUNGSROMAN: SEMELHANÇAS COM A AUTOBIOGRAFIA

Observando-se algumas características da autobiografia e do *Bildungsroman*, pode-se perceber que existem semelhanças entre eles, conforme trataremos a seguir. A autobiografia narra, de acordo com Lejeune, a “história de uma personalidade” (LEJEUNE, 2014, p.16) já formada; a memória recupera o passado para que se possa relatar o que foi vivido. O *Bildungsroman*, por sua vez, vai retratar a maneira **como** a personalidade do protagonista se formou. Para isso, é necessário que se perceba um dos sentidos do romance de formação que é a “noção de processo”: as etapas desse processo de formação, “teleologicamente

encadeadas” (MAAS, 2000, p. 27) se sucedem enquanto o protagonista vai se aperfeiçoando espiritual e culturalmente. Existe um objetivo no *Bildungsroman*, que é a formação do protagonista, e isto acontece durante a narrativa, como se acontecesse sob os olhos do leitor, que tudo acompanha. Na autobiografia, esta formação já aconteceu. Ainda que a entrega da narrativa ao leitor esteja sendo feita no agora, tudo pertence ao passado. No *Bildungsroman*, o personagem deseja a formação, que ele mesmo, com seu empenho, deve conquistar; esta modalidade, portanto, mostrará o percurso atravessado pelo personagem em sua busca e tudo o que, ao longo de sua trajetória, contribuirá para que ele alcance o objetivo que o move internamente com tal força, que o leva a deixar o conforto da segurança familiar para confrontar-se com o desconhecido, proporcionando-lhe, também, um amadurecimento.

Essa transformação interna que acontece com o protagonista do *Bildungsroman*, ocorre, da mesma forma, com o protagonista da narrativa autobiográfica, de acordo com Wander Melo Miranda: “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 impulsione ou justifique” (MIRANDA, 2009, p. 31). Se Graciliano Ramos não tivesse sido preso e experimentado a privação e o sofrimento que lhe deram o motivo e o mote, não teríamos a narrativa contundente de *Memórias do cárcere*, um relato autobiográfico e um registro histórico de fatos políticos. Rousseau, procurando defender-se das acusações que recebera em panfleto anônimo, em 1764, narra em *As Confissões*, cinquenta e dois anos de sua vida, período em que escreveu e publicou suas principais obras. Hermann Hesse, depois de ter conhecido os princípios da filosofia hermética que lhe deram um crescimento espiritual, compartilha com seus leitores a

experiência de iluminação, para incentivá-los na mesma busca, iniciando-os no hermetismo nas páginas de *Demian*. Na autoficção, essa impulsão à mudança ou à transformação radical é chamada “situação-limite”.

Outro ponto de aproximação entre o *Bildungsroman* e a autobiografia é a espontaneidade. Para melhor esclarecer essa afirmação, voltamos a lembrar que Herder afirma o caráter espontâneo do movimento em busca da autoformação realizado pelo protagonista no *Bildungsroman* (já citado na página 35 deste trabalho) e destacamos que a atitude espontânea dos protagonistas, no caso em questão, não significa irreflexão ou intempestividade. Para melhor esclarecimento, valemo-nos do verbete: “espontâneo, adj.: que alguém faz por si mesmo, sem ser incitado ou constrangido por outrem” (HOUAISS, 2009, p. 821). Assim, apesar de as motivações dos personagens serem diferentes, eles agem espontaneamente, sem que outros os levem a isso. Vejamos: o protagonista do romance de formação é movido por uma necessidade íntima de crescimento e evolução interior; da mesma forma, é uma necessidade íntima de permanência, de preservação de sua memória, de suas recordações e experiências, de dar-se a conhecer, que leva alguém a escrever sua autobiografia.

Vale lembrar também, nesse contexto, Vapereau, para quem a narrativa autobiográfica é um texto “cujo autor teve a intenção, secreta ou confessa, de contar sua vida, de expor seus pensamentos ou de expressar seus sentimentos” (citado em LEJEUNE, 2014, p. 62-63). Pode-se afirmar, da mesma forma, que ambos os gêneros se assemelham historicamente pela correlação com o nascimento da burguesia: citando Maurizio Catani, que tomou por base pesquisas antropológicas, Wander Melo Miranda em *Corpos escritos* afirma: “Há uma íntima e evidente correlação entre o afirmar-se da literatura autobiográfica, como é comumente

entendida, e a ascensão da burguesia como classe dominante, cujo individualismo e cuja concepção de pessoa encontram na autobiografia um dos meios mais adequados de manifestação” (MIRANDA, 2009, p. 26). Wilma Patricia Maas em *O cânone mínimo* (2000) esclarece que o nascimento do *Bildungsroman* coincide com o surgimento da classe média alemã e de sua busca por emancipação política e aperfeiçoamento/formação universal tornando-se, o romance de formação, a expressão literária que representava o próprio ideário burguês. O homem comum expressando-se, falando de si; protagonizando narrativas nas quais vive experiências que o levam a transformar seu caráter e seu modo de ver o mundo. Um protagonista diferente dos heróis românticos, por exemplo, idealistas e sofredores, mas que agem superando obstáculos, realizando provas de coragem e força. Um exemplo do herói romântico na literatura brasileira é Peri, de *O Guarani* (José de Alencar).

A linearidade da narrativa é outro fator que aproxima essas duas vertentes literárias. Segundo Lejeune (2014), autobiografia é “uma narrativa retrospectiva” que retrata uma vida a partir da infância até o momento do registro escrito. O romance de formação narra as experiências do protagonista desde um ponto inicial, que pode ser a infância ou a adolescência/juventude, até o momento do amadurecimento, normalmente a vida adulta, de forma linear também.

Enquanto romance, o *Bildungsroman* assume seu conteúdo ficcional, ainda que possa conter prováveis elementos autobiográficos, tal como em *Demian*, de Hermann Hesse; a autobiografia, por sua vez, apoia-se na memória e, apesar de seu aval de sinceridade, seleciona lembranças e as reedita, ficcionalizando-as, de certa forma, sem assumir esse conteúdo ficcional. Rousseau em *As Confissões*, explica que escreve de memória, sem nada material que possa auxiliá-lo na recuperação de

suas lembranças. Afirma: “Há acontecimentos de minha vida que se me apresentam tal como se acabassem de suceder; porém, há lacunas e vazios que não posso preencher senão com o auxílio de relações tão confusas quanto a recordação que deles me ficou” (ROUSSEAU, 2011, p. 134-135). Apesar dessa assumida reconstrução das lembranças, a narrativa de Rousseau mantém seu caráter autobiográfico.

Essas modalidades se distanciam quando se observa a natureza do pacto firmado entre o autor e seu leitor. O contrato de leitura da autobiografia é um “pacto de verdade” enquanto o *Bildungsroman*, por ser romance, é regido pelo pacto romanesco, não se comprometendo com a veracidade, privilegiando a ficcionalização.

2.1.1 A história de uma personalidade e a formação do personagem

A autobiografia se distingue da narrativa simplesmente memorialista porque nesta, “a narrativa do autor é contaminada pelos acontecimentos testemunhados que passam a ser privilegiados” (MIRANDA, 2009, p. 36), enquanto o relato autobiográfico se ocupa da vida individual, da história de uma personalidade.

Ao tornar pública a história pessoal daquele que se autobiografa, notadamente uma pessoa famosa, cuja vida interessa aos demais, que desejariam conhecê-la em detalhes, a narrativa autobiográfica evidencia a história dessa personalidade, revelando fatos e acontecimentos que marcaram essa vida, reconstruídos pela memória e selecionados pela vontade de dar-se a conhecer ou, melhor dizendo, de apresentar-se da forma como lhe agrada ser conhecido. O autor lança mão de si mesmo e de tudo o que viveu e, ao mesmo tempo em que apresenta sua intimidade, revela a forma como, reciprocamente, influenciou seu

entorno e foi por ele influenciado para ser quem é. Segundo Manuel Alberca, é o mais importante, porque “nos permite ver cómo crece interiormente el personaje, cómo se forja una personalidad, cómo le van cincelandos los reveses de la vida”⁸ (ALBERCA, 2007, p. 90). Dessa forma, por meio das peripécias e aventuras do narrador-protagonista, de seus fracassos e desventuras, ante os olhos do leitor se desenrola a história dessa vida, a maneira como essa personalidade se forjou.

Na autobiografia o “eu” que é sujeito da enunciação e que afirma ser autor, narrador e personagem ao mesmo tempo, se compromete a dizer a verdade sobre si, tal como faz Rousseau no parágrafo inicial de *As Confissões*, de onde retiramos o fragmento que nos parece apropriado para melhor esclarecer o ponto em questão: “Tomo uma resolução de que jamais houve exemplo e que não terá imitador. Quero mostrar aos meus semelhantes um homem em toda a verdade de sua natureza, e esse homem serei eu”⁹(2011, p. 21). Se o leitor aceita tal proposta, dispondo-se a receber a narrativa como expressão da verdade de uma vida, firma (inconscientemente ou não) o pacto de leitura.

O livro I de *As Confissões* compreende a infância e a adolescência de Rousseau e, ainda que apresente algumas características do *Bildungsroman*, tais como a linearidade, o afastamento da casa paterna, a espontaneidade em narrar os fatos, a descoberta do sexo, a narrativa não se constrói de forma a priorizar a formação do protagonista. Os fatos não são encadeados com esse propósito: estes aconteceram e são relatados. No entanto, o mais importante no relato é a apresentação da história da personalidade, e não a formação desta. Por exemplo, ele afirma ter recebido uma educação das mais cuidadosas: “os filhos dos reis não

⁸Tradução do espanhol: “nos permite ver como o personagem cresce interiormente, como se forja uma personalidade, cinzelada pelos reveses da vida” (ALBERCA, 2007, p. 90)

⁹ As referências foram retiradas de *As Confissões*, de Rousseau, trad. Wilson Lousada. São Paulo, Martin Claret, 2011 e doravante serão representadas apenas com o número da página.

teriam sido cuidados com mais zelo do que eu fui durante os meus primeiros anos, idolatrado pelos que me cercavam, e sempre, o que é muito mais raro, tratado como uma criança querida e nunca uma criança mimada” (p. 25). A mãe havia morrido no parto. Ele narra: “Meu nascimento custou a vida de minha mãe e foi a primeira de minhas infelicidades” (p. 23). Desde a infância, o protagonista ficou praticamente entregue a si mesmo, a seus bons e maus sentimentos. Não se lembra como aprendeu a ler: “lembro-me apenas de minhas primeiras leituras e do efeito que me produziram” (p. 24). A mãe havia deixado romances e ele e o pai começam a lê-los depois da ceia, a princípio como uma forma de exercitar o menino na leitura de maneira informal, mas depois, “o interesse tornou-se tão vivo que líamos alternadamente, sem interrupção, e passávamos as noites assim ocupados” (p. 24), revela. Relata que, findos os romances deixados pela mãe, ele e o pai passam a ler a biblioteca do avô; esta, sim, lhe proporciona a aquisição de maior desenvolvimento intelectual e cultural pelo conhecimento de textos de Plutarco, Ovídio, La Bruyère, Molière, entre outros. Estes autores incorporam-se ao repertório de leituras do menino Rousseau, que adquire um “gosto apurado e talvez único naquela idade” (p. 24), formando-lhe o espírito livre e um caráter indomável e altivo que não suportava “o jugo e a servidão, que me atormentou durante toda a vida em situações as menos indicadas para dar-lhe asas” (p. 24-25).

Segundo Rousseau, juntamente com a facilidade em ler e compreender a leitura, ele adquiriu “uma compreensão extraordinária das paixões”, experimentando, verdadeiramente, os sentimentos dos personagens de forma confusa, mas que o formaram “de uma outra têmpera” (p. 24), dando-lhe “noções bizarras e romanescas sobre a vida humana” (p. 24). Isso o levou a viver mais pela imaginação do que pela realidade, desde a infância e pela vida adulta afora, influenciando em quase todas

as suas atitudes como homem adulto. Seu aprendizado formal tem início quando, ainda menino, vai viver como pensionista na casa do ministro Lamercier para “aprender junto com o latim aquele conjunto de coisas confusas que o acompanham, sob o nome de educação” (p. 28). Dois anos depois, volta a Genebra, para a casa do tio, onde aprende desenho, pelo qual toma muito gosto.

Rousseau foi aprendiz de diferentes ofícios. Primeiro, colocaram-no em casa de um tabelião, para que aprendesse o “útil ofício de rábula” (p. 44), no entanto, por não ser dedicado, acaba sendo despedido. Acaba por transitar por diversas profissões: aprendiz de gravador, lacaio, seminarista, preceptor, professor de música, copista de música. Como já observamos acima, não há ênfase na formação do protagonista e a narrativa retrata o homem desprovido de energia moral, dotado de exagerada sensibilidade e de uma vaidade que transparece em cada linha de *As Confissões*, conforme afirma o tradutor Wilson Lousada no prefácio da obra, acrescentando que “Rousseau fez de sua vida um autêntico romance, no qual ele, sem deformar inteiramente a realidade dos fatos concretos, deforma às vezes a realidade subjetiva” (p.14).

2.2 *INFÂNCIA*: A FORMAÇÃO DO PERSONAGEM NA AUTOBIOGRAFIA NÃO CANÔNICA DE GRACILIANO RAMOS

Considerada autobiográfica, porém, não canônica, *Infância*, de Graciliano Ramos, foi publicada em 1945 e compõe-se de episódios nominados e encadeados de forma a estabelecer uma continuidade nos fatos da vida que levam o protagonista a descobertas e reflexões que contribuem para o seu desenvolvimento interior e, conseqüentemente, para a formação de sua personalidade.

Muitas pessoas consideravam Graciliano Ramos um homem amargo, pessimista, franco, às vezes rude, um nordestino duro. Essa forma de ser era, provavelmente, devida aos resquícios de uma vida de sofrimentos físicos e psicológicos, tal como apresentados em *Infância*, uma narrativa repleta de lembranças dolorosas resgatadas da memória, que deixam claro o desprezo pela criança como sujeito social, tratada com severidade, intransigência e excessivo rigor.

Segundo Philippe Lejeune, a autobiografia é “uma narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2014, p. 16). Lejeune acrescenta que é preciso que haja identidade nominal entre autor-narrador-personagem e que essa identidade seja formalmente assumida pelo autor, que deverá firmar um “pacto de verdade” com o leitor, para que o texto seja recebido como autobiografia (p. 34, 35).

Apesar de Graciliano Ramos não cumprir esses requisitos em *Infância*, na qual não se evidencia a referida identidade, pois o protagonista não é nominado e o pacto de verdade não foi firmado pelo autor, o tom confessional da narrativa e os elementos biográficos presentes no texto não deixam dúvidas de que se trata de uma obra de caráter autobiográfico, situada no limite entre ficção e memória, que se confirma, segundo Fernando Cristóvão, “pelo fato de alguns capítulos da obra terem sido publicados como contos antes de sua aparição em livro” (CRISTÓVÃO, 1986, p. 23). Mais tarde, quando Graciliano ainda vivia, reuniu-os em um livro que recebeu o subtítulo “Memórias”. Alguns fatos biográficos se confirmam, por exemplo: o autor nasceu em Quebrangulo, no interior de Alagoas. A família mudou-se, mais tarde, para Buíque, sertão de Pernambuco, e dali para Viçosa, Alagoas.

Infância retrata o agreste nordestino e o cotidiano do sertanejo na visão de um garoto, cujo meio familiar é hostil, violento, intransigente, incompreensivo, injusto, autoritário. “[...] as pancadas e os gritos figuravam na ordem dos acontecimentos, partiam sempre de seres determinados, como a chuva e o sol vinham do céu. E o céu era terrível e os donos da casa eram fortes”¹⁰ (RAMOS, 1981, p. 21). A seca obrigou a família a buscar a sobrevivência em outros lugares, por isso as constantes mudanças que introduzem na narrativa as cidades onde o autor viveu. O episódio “A vila”, narra a mudança da família do protagonista para Buíque: “Buíque tinha a aparência de um corpo aleijado” (p.49). No episódio “José Leonardo”, o protagonista declara: “Mudei-me, fui viver na cidade” (p. 156), mas a viagem difícil é narrada em “Mudança”: “Uma caminhada extensa, dezenas de léguas. Eu ia de garupa, escanchado num travesseiro, agarrando-me ao paletó de José Leonardo para equilibrar-me, em posição muito incômoda” (p. 169) e, finalmente, “Chegamos ao município de Viçosa, em Alagoas” (p. 171).

Apesar de não ser esse o objetivo desta análise, parece-nos oportuno considerar que a distância temporal entre a infância e a narração desta pelo adulto, faz com que as memórias do protagonista sejam permeadas pela imaginação ou, muitas vezes, completadas pelas referências dos outros: “A primeira coisa que guardei na memória foi um vaso de louça vidrada. [...] Talvez nem me recorde bem do vaso: é possível que a imagem [...] permaneça por eu a ter comunicado a pessoas que a confirmaram” (p. 9). É a ação da memória coletiva para a constituição da memória individual, segundo Halbwachs: para que nossa memória se valha da memória de outros, é preciso mais do que depoimentos. É preciso que haja pontos de contato nessas memórias para que a lembrança que nos recordam possa ser

¹⁰As referências foram retiradas da obra *Infância*, de Graciliano Ramos, 17. ed. Rio de Janeiro, Record, 1981 e doravante serão indicadas apenas pelo número da página.

reconstruída sobre um fundamento comum (HALBWACHS, 1990, p. 34). O protagonista tinha vaga lembrança desse recipiente e a aparência foi reconstituída com a ajuda de outras pessoas. Ele continua: “Assim, não conservo a lembrança de uma alfaia esquisita, mas a reprodução dela, corroborada por indivíduos que lhe fixaram o conteúdo e a forma. De qualquer modo, a aparição **deve ter sido real**” (p. 9, ênfase acrescentada).

“Que idade teria eu? Pelas contas de minha mãe, andava em dois ou três anos” (p. 10). A narrativa de *Infância*, portanto, compreende o espaço entre os dois (ou três) anos até os onze, início da puberdade.

Como vimos no capítulo 2 deste trabalho, o romance de formação ou *Bildungsroman* retrata o aprendizado do protagonista, e pode compreender toda uma vida, ou apenas um espaço dela, desde que se possa perceber, na narrativa, esse processo de transformação e crescimento, assim como acontece no curto espaço temporal abrangido por *Infância*.

Se no romance clássico, o herói, movido por seus valores, atua sobre o mundo e o transforma, o romance de formação nos mostra o contrário: é a ação do mundo e das pessoas sobre o protagonista que o levam ao aprendizado, à transformação interior e ao amadurecimento, e é o que encontramos em *Infância*.

Ainda que não haja uma busca espontânea pela formação por parte do protagonista de *Infância*, ela acontece espontaneamente, ou seja, tudo ocorre de forma natural. A uma ação sofrida por ele, corresponde uma reação. Muito mais reflexiva sobre o ocorrido do que como atitude. E ele vai tirando suas conclusões, amadurecendo e aprendendo sobre as pessoas e sobre a vida.

O protagonista compara as mudanças pelas quais passa a natureza nordestina – que, ao tempo do inverno, com açudes repletos, roças verdes, a vida

floresce em tudo, seguindo-se depois a estiagem – com sua própria vida. Ele relata: “Depois veio a seca. As árvores pelaram-se, os bichos morreram, o sol cresceu, bebeu as águas, e ventos mornos espalharam na terra queimada uma poeira cinzenta. Olhando-me **por dentro**, percebo com desgosto a segunda paisagem. Devastação, calcinação”(p. 20, ênfase acrescentada). Essa constatação demonstra que lhe falta amor e que o relacionamento familiar é seco, frio, árido. E, muitas vezes, injusto, como relata no episódio “Um cinturão”: o pai deu por falta de seu cinturão ao acordar de um cochilo na rede. Acreditando que o protagonista-menino, que estava por perto, tinha surrupiado o cinturão para brincar, o espanca ferozmente, sem ter certeza se o pequeno havia realmente escondido o objeto. Logo depois da surra, o pai encontra a correia que se desprendera da fivela enquanto ele dormia. Agredido violentamente pelo pai, sozinho, o protagonista sente-se abandonado por todos: “Junto de mim, um homem furioso, segurando-me o braço, açoitando-me.” Depois da surra, reflete: “E ali permaneci, miúdo, insignificante, **tão insignificante e miúdo como as aranhas** que trabalhavam na telha negra.” Ironiza: “Foi esse o primeiro contato que tive com a justiça” (p.35, ênfase acrescentada).

Mais tarde, já às portas da adolescência, o protagonista relata outro episódio no qual o pai age injustamente, quando manda prender o mendigo Venta-Romba. Esse episódio marca o menino, que se torna grosseiro e insolente no meio familiar, e traz para a narrativa outra característica do *Bildungsroman*, o confronto entre o indivíduo e a realidade de sua época, já apontada no capítulo 2 deste trabalho:

Eu experimentava desgosto, repugnância, um vago remorso. Não arriscara uma palavra de misericórdia. (...) Testemunhara uma iniquidade e achava-me cúmplice. Covardia. Mais tarde, quando os castigos cessaram, tornei-me em casa insolente e grosseiro – e julgo que a prisão de Venta-Romba influiu nisto. Deve ter contribuído também para a desconfiança que a autoridade me inspira. (p. 235)

De certa forma, o menino aprende a viver às próprias custas. Muitas vezes não compreende a razão dos castigos e punições que sofre. Uma dessas práticas é prendê-lo algumas horas na loja do pai:

Sentenciavam-me sem formalidades, mas o castigo implicava falta. E ali, no silêncio e no isolamento, adivinhando o mistério dos códigos, fiz compridos exames de consciência, tentei catalogar as ações inofensivas, desenvolvi à toa o meu diminuto senso de moral. Atrapalhava-me saber que um ato às vezes determinava punição, outras vezes não determinava. Impossível orientar-me, estabelecer norma razoável de procedimento. (p.98)

Passo a passo, o passado é reconstruído e a narrativa revela o sofrimento do protagonista-menino criado sob uma “pedagogia da severidade”, que constituía o modelo educacional vigente, que permitia práticas punitivas contra crianças tanto em casa como na escola, onde o uso de palmatórias era comum.

Assim como o protagonista no *Bildungsroman* decide buscar sua própria formação, ao protagonista de *Infância* oferecem a oportunidade de fazer algumas escolhas. Uma delas se refere ao aprendizado da leitura e da escrita. O pai, tirano e agressivo, que “só não economizava pancadas e repreensões” (p. 30), ao ver o menino observando os cadernos que eram vendidos na loja, pergunta-lhe se não gostaria de adivinhar o significado dos sinais em preto sobre o papel amarelo da cartilha.

Foi assim que se exprimiu o Tentador, humanizado, naquela manhã funesta. A consulta me surpreendeu. Em geral não indagavam se qualquer coisa era do meu agrado: havia obrigações e tinha de submeter-me. A liberdade que me ofereciam de repente, o direito de optar, insinuou-me vaga desconfiança. Que estaria para acontecer? (p. 105)

A aprendizagem se transforma num desastre: ao menino parece “insensato decorar as letras” e o pai, “que não tinha vocação para o ensino” faz frequente uso de um côvado de quatro dedos de largura, como palmatória:

As pobres mãos inchavam, as palmas vermelhas, arroxeadas, os dedos grossos mal se movendo. Latejavam como se funcionassem relógios dentro delas. (...) Finda a tortura, sentava-me num banco da sala de jantar, estirava os braços em cima da mesa, procurando esquecer as palpitações dolorosas. (p. 108)

Mocinha, a irmã natural, auxilia-o na empreitada difícil, porém, a lentidão na aprendizagem do alfabeto faz com que ele seja visto como uma pessoa sem qualidades, parvo, de juízo fraco, espezinhado até mesmo pela mãe. No entanto, as dificuldades o levam ao crescimento interior, mesmo que imperceptível aos demais e ele confessa: “(...) isto se operou sem que eu revelasse que **alguma coisa se havia alterado cá dentro**. Pouco a pouco **mudei**” (p. 113, ênfases acrescentadas).

No romance de formação há a presença de mentores ou guias, ainda que o aprendizado do protagonista aconteça longe dos bancos escolares (MAAS, 2000, p. 30). Alguns personagens fazem o papel de mentores do protagonista de *Infância*. Um desses personagens é a primeira professora, dona Maria, “de cabelos brancos”, apesar das dificuldades demonstradas pelo novo aluno, era paciente e generosa. O protagonista explica que ela “Encerrava uma alma infantil. O mundo dela era o nosso mundo” (p. 120). Pela primeira vez o menino convive num meio onde não imperava a violência.

A escola exigia palmatória, mas [...] dona Maria nunca a manejou. Nem sequer recorria às ameaças. Quando se aperreava, erguia o dedinho, uma nota desafinava na voz carinhosa – e nós nos alarmávamos. As manifestações de desagrado eram raras e breves. A excelente criatura logo se fatigava da severidade, restabelecia a camaradagem, rascunhava palavras e algarismos que reproduzíamos. (p. 121)

A primeira escola foi um refrigério na vida de sofrimentos e pela primeira vez confia em alguém: “Nessa paz misericordiosa os meus desgostos ordinários se entorpeceram, uma estranha confiança me atirava à santa de cabelos brancos, aliviava-me o coração. Narrei-lhe tolices. Dona Maria escutou-me. Assim amparado, **elevei-me um pouco**” (p. 124, ênfase acrescentada).

Outros personagens surgem como companheiros nessa jornada da vida. Um deles é o soldado José da Luz, o primeiro adulto a dispensar um olhar atencioso ao garoto. Foi nos tempos em que costumava ficar na loja, pagando castigos. O pai aproveitava para sair e o menino ficava de castigo e, de certa forma, cuidava do comércio, sem o saber. Num desses dias, chega José da Luz. O menino, intimidado diante da autoridade policial, sem chances de fugir, estaca, “a espinha gelada”. Relata: “Deu-se então o caso extraordinário. O soldado pregou os cotovelos no balcão e pôs-se a conversar comigo, natural, como os viventes mesquinhos” (p. 102). Apenas as pessoas comuns davam-lhe atenção, nunca alguém revestido de importância na pequena comunidade, como aquele policial.

Surge uma estranha amizade entre o soldado e o garoto. O menino pedia, o soldado cantava cantigas de caserna. Contava-lhe histórias. Torna-se “um companheiro excelente” (p. 102). O protagonista comenta: “Esse mestiço pachola teve influência grande e benéfica na minha vida. Desanuviou-me, atenuou aquela pusilanimidade, **avizinhou-me da espécie humana**. Ótimo professor” (p.102, ênfase acrescentada). Esse preencher-se de humanidade imprime a valorização pessoal no íntimo do protagonista, que se sente desvalorizado pelos seus.

Outro personagem, José Leonardo, também marca de maneira afetiva e amiga a vida do menino carente de atenção. Era um homem sério, “o mais digno que já vi (...) os grandes olhos claros cheios de franqueza” (p. 153). José Leonardo

levava o menino consigo para a fazenda, onde o garoto era muito bem tratado. O protagonista-menino crivava o amigo de perguntas, que este aceitava com naturalidade e as respondia de forma natural e paciente. “Sem me haver impressionado em demasia, esse homem deixou-me lembrança que se estirou e **me dispôs a sentimentos benévolos**” (p. 157, ênfase acrescentada). Os comentários do narrador ao longo da narrativa em que reconstrói sua história pessoal permitem-nos observar as transformações que vão se operando em seu íntimo.

O protagonista passa por outras escolas, outros professores, mas continua com as mesmas dificuldades. Aos sete anos ainda não conseguia ler e escrever. Aos nove anos, ainda “quase analfabeto”, sentia-se inferior a outros garotos, “que para mim eram perfeitos: andavam limpos, riam alto, frequentavam escola decente, e possuíam máquinas que rodavam na calçada como trens” (p. 199), desabafa.

Por esse tempo, estudava na escola de dona Agnelina, uma “professora atrasada, possuía raro talento para narrar histórias de Trancoso” (p.206). Dona Agnelina visitava a família do protagonista e costumava ficar até tarde da noite contando histórias. “Prendia-nos até meia-noite com lendas e romances, que estirava e coloria admiravelmente. Nada me ensinou, mas **transmitiu-me a afeição das mentiras impressas**” (p. 206, ênfase acrescentada), confessa. Esse incipiente sentimento pelas “mentiras impressas” será, futuramente, a mola propulsora de sua busca pessoal pela formação leitora.

O gosto pelas narrativas acaba sendo fortalecido pelo pai, que certa noite pede ao protagonista que vá buscar um livro que deixara na cabeceira da cama. O menino reflete: “Novidade: meu velho nunca se dirigia a mim. [...] Meu pai determinou que eu principiasse a leitura” (p.200). Lê com muita dificuldade, aos arrancos e, para sua surpresa, o pai lhe pergunta se estava compreendendo o que

lia e, em seguida, resumiu a parte já lida, “Um casal com filhos andava numa floresta, em noite de inverno, perseguido por lobos, cachorros selvagens” (p. 201). Pela primeira vez, alguém o ajuda a compreender o que lê e o menino fica maravilhado com a descoberta. Relata: “Alinhavei o resto do capítulo, diligenciando penetrar o sentido da prosa confusa, aventurando-me às vezes a inquirir. E uma **luzinha quase imperceptível surgia** longe, apagava-se, ressurgia, vacilante, **nas trevas do meu espírito**” (p. 201, ênfases acrescentadas). Nova sessão de leitura seguida de explicações aconteceu na noite seguinte. Na terceira noite, o menino, animado, trouxe o livro espontaneamente, mas o pai, “sombrio e silencioso”, afastou-o “com um gesto carrancudo” (p. 202). Vislumbrar que havia um mundo inteiro para descobrir e interromper essa jornada assim, mal a iniciara, foi uma grande decepção para o protagonista, que relata:

Nunca experimentei decepção tão grande. Era como se tivesse descoberto uma coisa muito preciosa e de repente a maravilha se quebrasse. E o homem que a reduziu a cacos, depois de me haver ajudado a encontrá-la, não imaginou a minha desgraça. A princípio foi desespero, sensação de perda e ruína, em seguida uma longa covardia, a certeza de que as horas de encanto eram boas demais para mim e não podiam durar. (p. 202)

No entanto, já mais forte interiormente, não se deixa abater. Pensa consigo mesmo e encontra uma saída: procurar a prima Emília, confessar-lhe esse desgosto e pedir que ela o ajudasse com a leitura. A prima o surpreende ao perguntar-lhe por que não tentava ler sozinho. E argumenta de tal forma, dizendo-lhe que se os “astrônomos liam no céu”, ele também conseguiria e, por fim, o convence a tentar. “Tomei coragem, fui esconder-me no quintal, com os lobos, o homem, a mulher, os pequenos, a tempestade na floresta, a cabana do lenhador” (p.202). E, vagarosamente, toma posse da narrativa que o livro contém.

Autodidata, faz seu próprio caminho de aprendizagem da leitura, assim como o protagonista do *Bildungsroman* realiza a autoformação. Depois disso, ficou com um problema: tornara-se um amante da leitura, mas como obter livros? Entra em cena outro personagem, Jerônimo Barreto. Tabelião, dono de uma biblioteca, passa a emprestar livros para o menino, que se torna um leitor voraz: “Em poucos meses li a biblioteca de Jerônimo Barreto. **Mudei hábitos e linguagem**” (p. 226, ênfase acrescentada). Essa transformação é percebida com impaciência pela mãe e outras pessoas próximas, que passam a considerá-lo “um indivíduo esquisito”. Evaporam-se todos, desprovidos de importância – relata – porque agora, “A única pessoa real e próxima era Jerônimo Barreto, que me fornecia a provisão de sonhos, me falava na poeira de Ajácio, no trono de S. Luís, em Robespierre, em Marat” (p. 226). Curiosamente, o pai, responsável por tantas agressões é, de certa forma, remido de sua agressividade por ajudá-lo a compreender a leitura e acender “uma luzinha quase imperceptível nas trevas do espírito”, para que ele possa alcançar sua formação humana e cultural.

O romance de formação também retrata a iniciação sexual do protagonista, o que também acontece em *Infância*. Aos onze anos, o protagonista apaixonou-se por Laura, uma colega da escola: “o rostinho moreno, as tranças negras, os olhos redondos e luminosos” (p. 255), tão diferente das donzelas loiras e de olhos azuis dos folhetins. Mesmo assim, ele a venera. Movido pelas mudanças emocionais e físicas da puberdade, somadas ao amor platônico, torna-se angustiado, abatido, taciturno. Um caixeiro da loja, Constantino, sugere-lhe o remédio infalível para esse problema: Otília da Conceição:

Um dia, ao lusco-fusco, demos um passeio, enveredamos pela Rua da Palha, entramos numa sala escura. [...] Ao cabo de instantes, vi-me num quarto, examinando, sério e encabulado, fotografias e santos que ornavam a parede,

caixas de pó-de-arroz e frascos expostos na mesa forrada de papel. Otília da Conceição, à beira da cama, esperava em silêncio. Arriei sobre a mala pequena e, em silêncio também, comecei a descalçar-me. A vista se turvou, os dedos tímidos tremeram, o cordão do sapato deu um nó cego. Esforcei-me por desatá-lo: molhava-se de suor, cada vez mais se complicava. E o meu desgosto era imenso. (p. 259)

No começo de seu amor platônico por Laura, ele havia banido o volume de *O cortiço* de suas vistas por considerá-lo “indecente”. Embrulhado e amarrado com muitas voltas de barbante, o volume foi escondido atrás de outros volumes. Dias depois de sua iniciação sexual, vai até a estante e “exuma” *O cortiço*, devolvendo-o à companhia dos outros livros: “Não me inspirava curiosidade. E já não era objeto de aversão. História razoável, com alguma safadeza para atrair leitores” (p. 259, 260) explica, demonstrando, também, os critérios de avaliação desenvolvidos.

Parece-nos importante observar ainda, o relato contido no episódio “Enterro”, no qual o protagonista acompanha o enterro de uma criança, fato que lhe proporciona uma das conclusões mais importantes de sua vida; no cemitério, distancia-se dos demais, passeia entre os túmulos e descobre um ossuário aberto: “Vi esqueletos em desordem, arcarias de costelas emaranhando-se umas às outras, rosários de vértebras. No monte lúgubre, uma caveira me espiava e parecia zombar de mim” (p.182). A visão dos restos em decomposição horroriza, enoja, e o prende ao “depósito sinistro, um nó a apertar-me as goelas, senti desejo de chorar”, confessa (p. 182).

Mais tarde, em casa, sozinho, apalpa a face, contorna as órbitas e comprova que dentro dele existe um crânio em tudo similar ao que vira no ossuário. Reflete:

Ossos. Aquela miséria segurava-se a mim, e não havia jeito de eliminá-la. Uma caveira me acompanharia por toda a parte, estaria comigo na cama, nas horas de brinquedo. (...) la encher-se de noções e de sonhos, esvaziar-se, descansar num

ossuário ao sol, à chuva, mostrar os dentes às crianças. Acabar-me-ia assim.
(p.184)

Mais um aprendizado importante para o amadurecimento desse protagonista-menino: a conscientização sobre a transitoriedade da vida, a finitude que aguarda todo o ser vivente. A narrativa foi construída de forma a levar o leitor à percepção de que, apesar de tudo, a vida segue seu curso e que o protagonista – agora um leitor fluente que declara: “Embrenhava-me agora nas novelas russas” (p. 260), continua suas leituras com textos mais densos, de autores russos não nominados, em permanente letramento literário.

2.3 A FORMAÇÃO DO PERSONAGEM EM *DEMIAN*, DE HERMANN HESSE

Antes de tratarmos de *Demian*, de Hermann Hesse, nos parece necessário um preâmbulo, considerando-se que o romance tem sido considerado autobiográfico. Essa modalidade, como vimos, é regida por um pacto denominado “pacto fantasmático” porque, ainda que contenha elementos biográficos, o autor não deseja revelar-se no texto e pretende que sua obra seja lida como romance (FAEDRICH, 2015, p.45, 60). O autor usa, portanto, um subterfúgio para ocultar-se, fazendo supor ao leitor que o conteúdo é ficcional, pertencente unicamente ao mundo textual; assim ele fica limitado ao enunciado. Para encontrar o autor é preciso que o leitor recorra à extratextualidade, e em obras autoficcionais isso também pode acontecer. Em *Demian*, Hesse propõe ao leitor um jogo interessante já nas primeiras linhas, nas quais o narrador-protagonista Emil Sinclair afirma: “Para relatar a história da minha vida, devo recuar alguns anos” (HESSE, 1972, p.9)¹¹. Neste momento ele, o protagonista, firma um contrato, comprometendo-se a dizer a verdade, por tratar-

¹¹As referências foram retiradas da obra *Demian*, de Hermann Hesse, 7. ed. Trad. Ivo Barroso, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1972, e doravante serão representadas apenas com o número da página.

se do relato da vida dele, narrador-protagonista. No entanto, Hesse, nesta obra, usou muitos elementos de sua própria vida, biografemas dispersos pelo romance, inclusive seus conhecimentos sobre o hermetismo¹², cujas sete Leis ou Princípios serão transmitidos ao protagonista de *Demian*, fundamentando sua formação espiritual, e o leitor só encontrará esse tesouro escondido, se for procurá-lo na biografia do autor.

Segundo Edgar Welzel, em artigo para a revista *Bula*, Hermann Hesse nasceu no ano de 1877, em Calw, sudoeste da Alemanha, filho de missionários protestantes pietistas. O pietismo era um movimento extremamente conservador e intransigente, considerado como rígido dentro do próprio luteranismo. Além de profundamente crentes, os familiares de Hesse tinham uma ampla formação humanista, tanto pelo lado materno como pelo lado paterno. Nascido nesse ambiente extremamente religioso e culto, fadado a tornar-se um missionário como seus pais, avós e bisavós, Hesse rebelou-se e decidiu seguir a carreira literária. Hermann Gundert, seu avô materno, era um erudito, falava vários idiomas, inclusive o sânscrito, e possuía uma biblioteca esplêndida, verdadeiro manancial de cultura no qual o jovem Hesse adquiriu amplos conhecimentos. Ele sempre foi muito próximo do avô Gundert, que o influenciou positivamente. Os métodos empregados pelo sistema escolar em Calw eram rígidos, abusivos e os castigos corporais eram admitidos pela sociedade vigente. Essa agressividade permitida no ambiente escolar causou profundo trauma no irmão mais novo de Hermann, Hans, que acabou suicidando-se. Hermann ficou psiquicamente abalado com o suicídio do irmão. Em 1911 viajou para a Índia e aprofundou seus estudos das religiões orientais, conhecendo a espiritualidade e a cultura dos antigos hindus. Em 1916 publicou um

¹² A filosofia hermética foi atribuída a Hermes Trimegisto, filósofo que viveu no Egito por volta de 1.300 a.C. Suas sete Leis ou Princípios foram registrados no livro *O Caibalion* e procuram explicar como tudo se manifesta na criação. Consta que esse livro foi publicado na Europa em 1908.

artigo contra a guerra sob o pseudônimo Emil Sinclair, o nome que posteriormente deu ao protagonista de *Demian*. Casou-se três vezes, no entanto, sempre foi um homem solitário e um buscador, em permanente luta contra dúvidas, anseios e aflições.

Essas informações sobre a vida de Hermann Hesse, contidas em Nota do tradutor (HESSE, 1972), serão importantes na identificação dos elementos biográficos que Hesse compartilhou com o protagonista de *Demian*.

Na introdução de *Demian*, Hesse cria uma ambiguidade, quando o narrador-protagonista se compromete com seu leitor sobre a veracidade dos fatos que tratam da “história de um homem – não a de um personagem inventado, possível ou inexistente em qualquer outra forma, mas a de um homem real, único e vivo” (p. 5). Deixa claro, também, que seu relato é fruto de uma jornada interior de busca pelo autoconhecimento: “Não creio ser um homem que saiba. Tenho sido sempre um homem que busca, mas já não busco mais nas estrelas e nos livros: começo a ouvir os ensinamentos que meu sangue murmura em mim” (p. 6). Dessa forma, procura dar um aspecto autobiográfico ao texto que, na verdade, é um romance autobiográfico e, portanto, regido pelo pacto fantasmático e não pelo pacto de verdade que rege a autobiografia. Hesse, como o narrador, também foi um constante buscador e essa afirmação no texto os aproxima, conferindo ambiguidade ao pacto de leitura.

Composto de oito capítulos nominados, o relato começa quando o protagonista tem dez anos e frequenta a escola na pequena cidade onde nasceu. Emil Sinclair, este é seu nome, começa a perceber que existem dois mundos distintos na realidade circundante. Um desses mundos se refere à casa paterna, onde há severidade, exemplo, educação, mas também amor. Um mundo de “linhas

retas e caminhos que conduziam diretamente ao porvir; havia o dever e a culpa, o remorso e a confissão, o perdão e as boas intenções, o amor e a veneração, os versículos da Bíblia e a sabedoria” (p. 9). Um mundo onde a vida era sempre “clara e limpa, bela e ordenada” (p. 9), que nos parece em tudo semelhante ao ambiente familiar pietista no qual Hermann Hesse viveu.

O outro mundo começava ali mesmo, dentro da casa paterna, trazido pela empregada Lina. Esse outro mundo era completamente diferente: nele havia coisas espantosas, como fantasmas, o matadouro, a prisão, homens embriagados e mulheres escandalosas; salteadores, feiticeiras. Em tudo era diferente, “falava de maneira diversa, prometia e exigia outras coisas” (p. 10). O menino dá-se conta de que a empregada transitava nesses dois mundos livremente; participava das rezas vespertinas, entoava hinos religiosos, convivendo no mundo familiar “luminoso e reto”, porém, minutos depois, compartilhava com ele as histórias assombrosas do “mundo sombrio”. Essa permanente dualidade entre luz e sombra, bem e mal, inquieta o protagonista como, provavelmente, deve ter inquietado o autor em sua vida real, e permanecerá por toda a narrativa.

Já no primeiro capítulo, intitulado “Dois mundos”, o garoto Emil Sinclair envolve-se com Franz Kromer, um “rapazinho de seus treze anos, corpulento e grosseiro, filho de um alfaiate e aluno da escola pública” (p. 12-13). Emil e dois outros meninos saíram a passear e encontraram Kromer que os conduziu a um depósito de lixo e os instruiu para que revirassem o lugar em busca de algo aproveitável. Os dois garotos vangloriaram-se de praticar travessuras enquanto Sinclair, nada tinha para contar. Franz Kromer lhe inspirava receio e, “Impulsionado pelo medo, comecei eu também a contar vantagens” (p. 14), admite. Inventou um episódio em que ele e outro menino roubaram maçãs no pomar próximo de um

moinho. Isso bastou para que o vilão Kromer, agora conhecedor do segredo sobre um roubo que nunca fora praticado, passasse a importunar Sinclair, inclusive extorquindo-lhe dinheiro. Na tentativa de livrar-se do opressor, o protagonista começou a praticar pequenos delitos sob as ordens de Kromer; alguns deles até mesmo em casa, apropriando-se de dinheiro sem a permissão dos pais. Sente-se devorado pela culpa: “Por que inventara a história do roubo? Por que me vangloriara de um furto como se se tratasse de um ato heróico? Agora o demônio me havia agarrado pela mão e o inimigo me perseguia” (p. 19), confessa arrependido.

Sente-se sujo e indigno do mundo familiar: “Tudo aquilo deixara de ser meu; já não me era possível participar de sua paz serena. Meus pés estavam manchados de uma lama que não se podia limpar no capacho da porta; trazia comigo trevas inteiramente desconhecidas do claro mundo de meu lar” (p. 18).

Jürgen Jacobs afirma que os enganos e avaliações equivocadas, que deverão ser corrigidas ao longo do processo de desenvolvimento do protagonista, o levarão a construir para si mesmo a imagem do objetivo de sua trajetória de vida. Emil Sinclair sofre pelos frequentes deslizos que Kromer o obriga a cometer e sente como se o “mundo reto e luminoso” estivesse perdido para sempre. No entanto, apesar do medo, sente-se atraído pelo “mundo sombrio e pecaminoso” e esse combate interior se mantém no protagonista durante toda a narrativa. Reflete:

Pesava sobre mim um segredo e uma culpa que eu teria que ruminar sozinho. Chegara, talvez, a uma encruzilhada decisiva e talvez desde aquele mesmo instante teria que pertencer para sempre à facção dos maus; teria que compartilhar de seus segredos, estar subordinado a eles, obedecer-lhes e tornar-me seu igual. Por brincadeira atribuí-me o papel de um homem decidido e sem escrúpulos e agora tinha que enfrentar as consequências do engano. (p. 19)

Debatia-se interiormente, recriminando-se enquanto reconhecia que a fatalidade que se abatera sobre ele era devida somente à sua leviandade. Por outro lado, esse conflito já se ia mesclando gradualmente com um crescente interesse pelo mundo que ele apenas vislumbrara, conferindo-lhe certa superioridade em relação às pessoas de sua convivência familiar. Quando o pai o repreende por entrar em casa com os sapatos molhados, ele até se alegra com a reprimenda e se mantém silencioso. Entretanto, revela: “nesse átimo, surgiu em meu ânimo um novo e estranho sentimento: era algo maligno e cortante, eriçado de pontas traidoras. Sentia-me superior a ele! Por um momento, senti certo desprezo por sua ignorância [...] ‘Se soubesse de tudo’, pensei” (p. 19). Emil, não obstante sua pouca idade, havia experimentado o desconhecido, coisa que seu pai, supostamente, nunca fizera. Constatar isso lhe dá a percepção de que, enquanto em casa ainda o consideravam uma criança, lá fora, no mundo “sombrio” – mas real – ele já era um delinquente.

Cabe-nos, a esta altura de nossa análise, observar que uma das características do *Bildungsroman*, apontadas por Jürgen Jacobs é o afastamento físico do protagonista da casa paterna, para que possa viver experiências imprescindíveis para sua formação. O afastamento da casa paterna acontece quando Sinclair vai estudar em outro colégio, outra cidade: “Para depois das férias estava acertado meu ingresso em outro colégio e, com isso, a minha primeira ausência de casa” (p.66). Por outro lado, esse afastamento do protagonista não é apenas físico, ele é também emocional, espiritual, pois é preciso separar-se da infância, destruir os fundamentos familiares e religiosos adquiridos dos pais, para chegar a si mesmo. Relata Emil:

[...] foi o momento principal e inesquecível. Foi a primeira falha que percebi na perfeição de meu pai, a primeira rachadura nos fundamentos sobre os quais descansara a minha infância e que o homem tem que destruir para chegar a si mesmo. Desses acontecimentos, que ninguém percebe, é que se nutre a linha axial interna de nosso destino. (p. 19 - 20)

Essa mudança interior é gradual, imperceptível aos demais, porém, reflete-se no olhar do protagonista sobre o mundo exterior: “Dei voltas pelas ruas de uma cidade que me pareceu transformada, sob nuvens de formas nunca vistas, entre casas que pareciam ter olhos, cruzando com pessoas que me olhavam com ar de suspeita” (p. 23), reflete, sentindo-se esmagado pelo peso do pecado. Nas orações de ação de graças, em casa, quando o pai pede a bênção de Deus sobre a família, surpreende-se: “notei com brusco sobressalto que algo me afastava da comunidade familiar. A graça de Deus estava com todos eles, mas se havia ausentado de mim” (p. 20).

O protagonista reflete sobre a ruptura emocional entre ele e sua família como um passo importante para o crescimento interior:

Todo homem [...] tem que dar aquele passo que o desliga de seus pais e de seus mestres e sentir um pouco a aspereza da solidão, embora em sua maioria não a possam suportar por muito tempo e voltem para a submissão. De meus pais e do mundo familiar, do mundo “luminoso” de minha bela infância, eu não me havia separado com luta violenta, mas com paulatino afastamento, pausado e quase imperceptível. Tal separação me entristecia [...] mas a dor não penetrava verdadeiramente em meu coração. Podia suportá-la. (p. 121)

O ato leviano de vangloriar-se de um roubo que nunca cometera tem outra função na narrativa: além de submetê-lo à crueldade de Franz Kromer que o leva à prática de ilícitos, incutindo-lhe a culpa, por outro lado, permite a entrada de outro personagem em sua vida, que o libertará desse jugo. Esse personagem chama-se

Max Demian e faz sua entrada no segundo capítulo, descrito pelo protagonista como a salvação vinda de onde ele menos esperava, “algo novo, algo que até hoje continua atuando sobre mim” (p. 29).

Demian, cuja fisionomia “refletia inteligência, clareza e firmeza, [...] possuía uma marca pessoal e singularíssima que fascinava [...] comportava-se como um príncipe disfarçado entre jovens campônios” (p. 30). Essa singularidade que distingue Demian dos demais alunos, depois se revelará como sendo “o sinal de Caim”, que o próprio Emil Sinclair acabará por descobrir que também possui. Percebendo o sofrimento de Sinclair sob o domínio de Kromer, Demian, que era “alguns anos mais velho,” intimida o alge, que se afasta do protagonista, deixando-o livre.

Não obstante a diferença de idade surge entre os dois uma amizade que lhes proporciona momentos de questionamentos e reflexões que levam à desconstrução do saber transmitido no mundo familiar de Sinclair, introduzindo a dúvida em seu espírito e afastando-o cada vez mais daquele mundo ideal e luminoso.

Por exemplo, Demian lhe propõe uma interpretação diferente da história de Abel e Caim, que mostra este último como “um homem em cujo rosto era visível algo especial, algo que atemorizava os demais” (p. 32). Ele, Caim, “tinha um ‘sinal’ [...] algo apenas perceptível, digamos, um pouco mais de vivacidade e audácia no olhar” (p. 32), e aquela marca, ao invés de ser vista como algo positivo, passou a ser vista de forma diversa, negativa, causando temor, “pois os homens corajosos, as pessoas de caráter, sempre inquietaram os demais” (p. 32). Sinclair começa a experimentar um constante conflito interior, como se tudo o que lhe fora caro até então, todas as verdades que lhe foram transmitidas no meio familiar comesçassem a ruir e debate-se

preso da dúvida: “Em meu interior havia algo que se recusava a aceitar de modo definitivo as opiniões de Demian. Eu vivia num mundo claro e pulcro, havia sido uma espécie de Abel, e agora mergulhava profundamente no ‘outro’; caíra muito baixo, certamente; mas não era, em última instância tão culpado” (p. 34). Em busca de respostas para esse conflito até então inexplicável, Emil Sinclair lembra-se do momento em que se sentira superior ao pai, e reflete: “Por um momento fora como se eu penetrasse no mais íntimo de meu próprio pai, em sua prudência e em seu mundo luminoso e os desdenhasse” (p. 34).

Constata, então, que “já era Caim e levava a marca na fronte [...] um sinal não era um estigma infamante, mas antes um distintivo e que minha maldade e minha infelicidade me faziam superior ao meu pai, superior aos homens bons e piedosos” (p. 34). Apesar dessa constatação, os sentimentos conflitantes permanecem e Sinclair admite: “me causavam muito mal e, contudo, me enchiam de orgulho” (p.34).

Essa sensação de ser diferente, portador de um sinal que o exclui do meio comum dos homens e, no entanto, o aproxima de Demian, pois “o próprio Demian não era, de certa forma, uma espécie de Caim, já que possuía aquele estranho poder no olhar?” (p. 34), não o auxilia a chegar a uma conclusão satisfatória a respeito de suas indagações. Contudo, reconhece que algo mudara completamente e que suas convicções mais sólidas haviam sido abaladas irreparavelmente e não havia mais retorno: “Uma pedra tombara no poço, e esse poço era minha alma adolescente” (p. 34).

A jornada empreendida por Emil Sinclair para sua formação o conduz persistentemente ao âmago de si mesmo, ao poço profundo do eu em busca de respostas capazes de dar sentido à sua existência, não obstante as dificuldades,

pois “Hoje sei muito bem que nada na vida repugna tanto ao homem do que seguir pelo caminho que o conduz a si mesmo” (p. 46), admite.

Segundo os pressupostos do *Bildungsroman*, o protagonista deve buscar espontaneamente sua autoformação. Emil Sinclair reconhece: “Eu devia encontrar meu caminho por mim mesmo, tarefa que me foi tão difícil quanto à maioria dos jovens que receberam o que se costuma chamar de ‘uma boa educação’” (p. 50).

Além do mais, o protagonista do *Bildungsroman* tem a liberdade de errar para aprender com o próprio erro, e essa possibilidade também acontece com o protagonista de *Demian*. Na juventude, vivendo num pensionato na cidade de “X” (p.69), confessa que “O adeus ao lar foi-me estranhamente fácil”. No entanto, “o extraordinário vazio e a mortal solidão” (p. 69) o invadem e Emil Sinclair acaba envolvendo-se com Afonso Beck, um colega mais velho que o inicia numa rotina de bebedeiras e, por fim, o protagonista confessa-se um “lixo, escória, bêbado e mesquinho, repugnante e grosseiro, uma besta selvagem dominada por instintos asquerosos” (p. 74). Sente-se pertencente ao “mundo sombrio”, ocupando nele, até mesmo, “um lugar de destaque” (p. 74). Não obstante, ainda que essa constante orgia lhe seja prazerosa, o conflito interior é intenso, sua “alma esvoaçava temerosa, penetrada de angústias” (p. 74), e revela: “Já não posso precisar se cheguei alguma vez a encontrar prazer naquela vida de bebedeiras e fanfarronadas” (p. 75). Vivia atormentado “Tinha medo de ficar só por muito tempo, medo das minhas veleidades de ternura, honestidade e carinho a que me sentia continuamente inclinado, medo dos ternos pensamentos amorosos que com tanta frequência me assaltavam” (p. 75).

O protagonista do romance de formação também passa pela iniciação sexual. Em *Demian*, Emil Sinclair declara que, em sua juventude, descobre em si

“um instinto primitivo, que ficara dissimulado e oculto no mundo luminoso e permitido. Como todos os homens, vislumbrei no frouxo alvorecer do sentimento do sexo a aparição de um inimigo e de um elemento destruidor, de algo proibido, de tentação e pecado” (p. 49). Apesar disso, seus amores são idealizados, como o que sente pela jovem com a qual nunca conversou, e que denominou Beatrice, sobre a qual admite: “uma jovem que me interessou desde o primeiro instante. Era alta e esbelta, vestia-se com elegância e tinha feições de menino, inteligentemente expressivas” (p. 78), rememora. Sob o efeito desse sentimento de veneração pela jovem desconhecida, “De súbito deixei de frequentar os cafés e as correrias noturnas com meus camaradas. Voltei a estar sozinho e recuperei o gosto pela leitura e os longos passeios silenciosos” (p.79). Por outro lado, sente-se compelido a recuperar em si mesmo, o “mundo luminoso” e, para isso, deveria purificar a sexualidade e convertê-la em devoção e espírito (p. 79). Ele começa a dedicar-se à pintura.

Curiosamente, o retrato que faz de memória, do rosto de Beatrice, parece-lhe, também, o rosto de Max Demian. Um dia, ao contemplar longamente o retrato, percebe “que não era Beatrice, nem tampouco Demian que a gravura representava, e sim a mim mesmo” (p. 82), admite.

Ainda alterna momentos de reclusão e de dissipação quando se encontra, novamente, com Max Demian, que, num comentário “li-o não sei onde... a vida de libertino é uma das melhores preparações para o misticismo. Sempre são indivíduos como Santo Agostinho que logo se tornam videntes. Também ele começou entregando-se ao prazer” (p. 84), antecipa a mudança que acontecerá na vida de Emil. Efetivamente, logo depois desse encontro, Sinclair modifica sua conduta, volta

a estudar e a ser visto com bons olhos pelos professores, e reconhece que uma transformação acontecera em seu interior (p. 87).

Encontra, também, como no *Bildungsroman*, seus guias ou mentores. Um deles é Max Demian. Outro é Pistórius, um organista, filho de um pastor protestante. Pistórius revela-se um estudioso das ciências herméticas (como Hermann Hesse). Esses mentores transmitem conhecimentos que levam o protagonista à formação espiritual.

Como já observamos, a formação do protagonista começa com a desconstrução dos saberes familiares, dos dogmas religiosos que lhe haviam sido transmitidos. Desconstrói-se a história de Caim e Abel; mais adiante, a narrativa contempla outro momento semelhante, quando ainda estudavam na mesma escola, e Demian apresenta a Sinclair uma nova interpretação da Crucificação. O protagonista relata:

Ouvi-o assombrado. Estava convicto de haver penetrado profundamente na história da Crucifixão, e via agora com que apoucada imaginação e com que falta de fantasia a escutara e lera. Mas, ao mesmo tempo, as interpretações de Demian ameaçavam derrubar em mim conceitos que não era fácil abandonar. [...] não se podia brincar com as coisas sagradas. (p. 60)

Com a destruição das verdades conhecidas, Sinclair tem novas percepções, tais como “morrer e renascer que é o nosso destino” (p. 50) e também, que é preciso desprender-se do passado: “há muitos que [...] permanecem a vida toda agarrados a um passado sem retorno, ao sonho do paraíso perdido, o pior e o mais assassino de todos os sonhos” (p. 50).

Muitos fatos e encontros com personagens que se tornarão importantes para a formação de Emil Sinclair acontecem de forma inexplicável, como por acaso, numa trama marcada pela ficcionalidade. Por exemplo, certo dia, na aula, de dentro de um

livro, cai-lhe um papel nas mãos, e nele estavam escritas palavras para as quais ele não conseguia construir um sentido. Eram elas: “A ave sai do ovo. O ovo é o mundo. Quem quiser nascer tem que destruir um mundo. A ave voa para Deus. E o deus se chama Abraxas” (p. 91). Novamente a ideia de que é preciso deixar ir, destruir o velho, em si mesmo, para que o novo possa renascer. Sem conseguir compreender o sentido de tão herméticas palavras, curioso sobre quem seria Abraxas, Sinclair passeia pela cidade e detém-se numa capela, onde se ouve o som de um órgão. O organista é Pistórius; mais tarde, tornam-se, de certa forma, camaradas, e o organista o inicia na contemplação do fogo e lhe revela que Abraxas era um deus de filosofias místicas, que reunia em si mesmo o divino e o demoníaco, como todo homem traz em si a dualidade bem/mal. Explica: “Meu caro Sinclair, nosso deus se chama Abraxas e é deus e demônio a um só tempo; sintetiza em si o mundo luminoso e o obscuro. Abraxas nada tem a opor a qualquer dos teus pensamentos e a qualquer dos teus sonhos” (p. 110).

Por esse tempo, Emil Sinclair já contava dezoito anos. Sua formação espiritual continua, ainda, sob a tutela de Pistórius, que lhe transmite outros fundamentos herméticos, tais como: “As coisas que vemos [...] são as mesmas que temos dentro de nós. A única realidade é que aquela que se contém dentro de nós, e se os homens vivem tão irrealmente é porque aceitam como realidade as imagens exteriores e sufocam em si a voz do mundo inteiro” (p. 113).

Outro dos aprendizados de Emil trata-se da missão individual de cada um. Ele reflete, sobre Pistórius: “Sua missão talvez fosse a de ajudar outros homens a chegarem a si mesmos, como fizera comigo” (p.123). A consciência implicava “procurar-se a si mesmo, afirmar-se em si mesmo e seguir sempre adiante o próprio caminho, sem se preocupar com o fim a que possa conduzi-lo” (p.124). Por

consequente, a missão de cada homem seria encontrar o próprio destino e segui-lo até o fim. Reconhece: “Pistórius fora meu guia nesse caminho” (p. 125).

A formação de Emil Sinclair só se completa depois que ele conhece Eva, a mãe de Max Demian. Eva concentra em si os atributos da primeira mulher, a mãe ancestral e a enamorada. Emil evoca, emocionado, a lembrança de quando a conheceu: “Em seu rosto, belo e digno, sem tempo nem idade como o do filho, e repleto de pura vontade espiritual, esboçou-se um sorriso acolhedor. O olhar era cumprimento, a saudação significava retorno ao lar. Em silêncio estendi as mãos para ela” (p.138). Num segundo, toda sua vida passa-lhe pela mente: a infância, a casa paterna, a submissão à perversidade de Kromer, a adolescência, “a alma presa na rede de seus próprios fios... E tudo isso, todo o vivido por mim até aquele momento, ressoava de novo em mim, e era objeto de assentimento, resposta e aprovação” (p. 138), reflete, como se toda a sua vida até então tivesse sido uma jornada até Eva.

Na casa de Eva e Demian reunia-se um grupo formado por “pessoas inquietas de categorias diversas. Entre elas havia astrólogos e cabalistas, um discípulo de Tolstoi e toda espécie de indivíduos sensíveis, delicados e tímidos, adeptos de novas seitas, naturalistas e vegetarianos” (p. 143). Afinal, uma sociedade sem os compromissos com a formação do protagonista, diferente da Sociedade da Torre, em *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe. Para os que desfrutavam desse círculo íntimo, “só havia um dever e um destino; chegarmos a ser perfeitamente nós mesmos, conformarmo-nos inteiramente à semente da natureza em nós ativa e vivermos tão entregues à nossa vontade, que o futuro incerto nos encontraria prontos a tudo o que pudesse trazer consigo” (p. 143), relata o protagonista.

Junto de Eva, Sinclair percebe que amadureceu, ainda que com sofrimento, quando ela comenta: “Sempre é difícil nascer. A ave tem de sofrer para sair do ovo, isto você já sabe. [...] Difícil apenas? Não terá sido belo, também?” (p. 140). Ao que ele responde: “Foi penoso” (p. 140). Ele compreende que, com Eva, sua formação interior se completa: “Ao descobrir na leitura de um livro uma nova ideia, era como se Eva me tivesse beijado [...] era como se eu tivesse realizado um enorme progresso espiritual dentro de mim” (p. 147).

Começa a Guerra e Demian, que era oficial do exército, precisa se apresentar; Eva e Sinclair o acompanham à estação. O protagonista relata: “Milhares de jovens saíam dos quartéis e entravam nos trens, e em muitas faces vi um sinal – o nosso – um sinal belo e nobre, que significava amor e morte” (p. 159). Mais tarde, ele próprio precisa apresentar-se, é enviado à frente de combate. Relata:

Numa noite de primavera eu estava de sentinela diante de uma granja que havíamos ocupado naquele dia. [...] Durante todo o dia me sentira já inquieto; uma preocupação indeterminada me agitava. Agora, em meu sombrio posto, pensava com fervor nas imagens de minha vida passada, em Eva e em Demian [...]. Uma das estrelas vinha, com vibrante cântico em minha direção. Parecia procurar-me... De repente, explodiu com estrondo em milhares de estilhaços, elevou-me nos ares e arrojou-me novamente ao solo, enquanto o mundo caía fragorosamente sobre mim. (p. 161)

Ferido, enquanto é transportado para um hospital, oscilando nos limites da consciência, sente dentro de si um chamado imperioso, uma profunda necessidade de chegar a algum lugar.

Quando chegou ao hospital, foi colocado “em uma sala, estendido sobre um colchão, no solo, e sabia que já me encontrava no local a que fora chamado. Olhei em meu redor. Junto ao colchão havia outro, e sobre ele havia alguém que se

inclinou para ver-me. Trazia o sinal na fronte... Era Max Demian” (p. 161), que aproxima o rosto do dele e sussurra:

Sinclair, menino, ouve-me bem. Tenho que partir. Talvez voltes a precisar de mim contra Kromer ou outro qualquer. Quando me chamares então já não virei grosseiramente a cavalo ou de trem. Terás que ouvir em ti mesmo, e então perceberás que estou dentro de ti. Compreendes? Outra coisa ainda. Eva me disse que, se alguma vez estivesses mal, que eu te desse o beijo que ela me deu ao partir... Fecha os olhos Sinclair! (p. 137)

Sinclair fecha os olhos e Demian deposita um leve beijo em seus lábios. Ele adormece. Quando acorda, no colchão ao lado estava deitado um desconhecido.

O último ensinamento que Demian lhe transmite refere-se à ideia de que a vida transcende a morte e que o espírito permanece, mesmo depois da morte do corpo, completando-se a formação espiritual do protagonista, Emil Sinclair. De acordo com Jost (já citado), o aprendizado espiritual faz parte das especificidades do *Bildungsroman* e permite ao leitor verificar a medida do progresso alcançado pelo protagonista, tal como se percebe claramente em *Demian*.

2.4 DIÁRIO DA QUEDA: A FORMAÇÃO DO PERSONAGEM NA AUTOFICÇÃO DE MICHEL LAUB

O gaúcho de origem judaica Michel Laub, nasceu em Porto Alegre em 1973. Assim como seu protagonista em *Diário da queda*, formou-se em Direito, matriculou-se em Jornalismo, mas não concluiu o curso. Em 1997 mudou-se para São Paulo. Foi editor-chefe da revista *Bravo*, coordenador de publicações e internet do Instituto Moreira Salles e colunista da *Folha de São Paulo* e do jornal *O Globo*. Em entrevista a Nahima Maciel para o *Correio Braziliense*, admite ter criado propositalmente ambiguidades “Há uma brincadeira de fazer o narrador ter a mesma profissão que eu para o leitor achar que é tudo verdade” (MACIEL, 2011, s/n). Afirma, também,

que apesar da origem judaica o tema do Holocausto não foi muito presente em sua vida e que nenhum de seus avôs foi prisioneiro, mas que tem um primo cujo avô foi mandado para um campo de concentração.

Apesar de trazer o termo “diário” em seu título, a narrativa não tem a forma clássica do gênero, que se vale de anotações datadas para marcar a passagem do tempo. Pelo contrário, Laub estruturou sua obra em episódios numerados e curtos, que se agrupam em seções, tais como: “Algumas coisas que sei sobre meu avô”, “Algumas coisas que sei sobre meu pai”, “Algumas coisas que sei sobre mim”, por exemplo, e mais: “A queda”, “O diário” e “Notas” (1, 2, 3).

Três gerações da mesma família, três personalidades distintas se apresentam no romance: o avô, o pai e o protagonista, não nominados, diferem entre si por objetivos, pela forma de pensar frente à vida e pelas experiências. Algo mais, além do sangue e da origem judaica, os une, marcando-os para sempre: o trauma e a escrita de si. Interessa-nos, especialmente, o trauma sofrido pelo protagonista, porque é o ponto de partida para as mudanças que o levarão ao autoaperfeiçoamento e ao amadurecimento, que serão confirmados pela escrita de si. Cada um desses personagens é afetado pelo trauma de forma diferente.

O avô, sobrevivente de Auschwitz, embora tenha se tornado um comerciante bem-sucedido, passa seus últimos tempos de vida trancado no escritório, escrevendo suas memórias sob a forma de verbetes. Em uma manhã de domingo, suicida-se com um tiro na cabeça. O primeiro a entrar no escritório é seu filho, pai do protagonista. Além do trauma, que o marca profundamente, sua vida se transforma quando ele é obrigado a assumir, junto com a mãe (avó do protagonista), os negócios da família. Mais tarde, na meia idade e depois de receber o diagnóstico do

mal de Alzheimer, também se dedica a escrever suas memórias, antes de perdê-las em virtude da doença.

Quanto ao protagonista, seu trauma aconteceu aos treze anos, na cerimônia de Bar Mitzvah de João, adolescente que frequentava a mesma escola. João era aluno bolsista na escola judaica onde o protagonista estudava. Não era judeu e além do mais, era pobre. Sempre maltratado pelos colegas, era surrado, enterrado na areia, obrigado a comer areia e humilhado de diferentes formas, inclusive com cantigas ofensivas: “come areia, come areia, come areia *gói* filho de uma puta”¹³(LAUB, 2011, p. 21). Mesmo não sendo judeu, o pai de João decide fazer um Bar Mitzvah, a cerimônia judaica festiva que marca o fim da infância dos meninos, aos treze anos. De acordo com a tradição, amigos da mesma idade do aniversariante o lançam ao ar treze vezes, aparando-o para que não caia. Cada um segura-o por uma parte do corpo (pernas, braços e cabeça). Ao narrador-protagonista coube segurá-lo pela cabeça. Conforme combinado antecipadamente entre os adolescentes, na décima terceira vez, eles lançam o aniversariante para o ar e não o seguram na descida. A queda causa-lhe lesões na coluna, obrigando-o a prolongado e doloroso tratamento.

Valemo-nos da afirmação de Rogério Puga, que considera o *Bildungsroman* como “uma narrativa ficcional que representa o percurso de formação de uma criança ou adolescente/jovem até a fase adulta de sua vida” (2016, p. 10), tendo em vista que, em *Diário da queda*, a trajetória de autoformação do protagonista inicia-se quando ele tem treze anos, logo após o evento que ocasionou a queda de João, e abrange quase 27 anos de sua vida. O protagonista afirma: “Para mim, tudo começa aos treze anos, quando deixei João cair na festa de aniversário” (p. 33), e continuará

¹³Todas as referências a *Diário da queda*, de Michel Laub foram retiradas da publicação feita pela Companhia das Letras, São Paulo, 2011 e doravante serão referidas apenas pelo número da página.

até a maturidade quando, já no terceiro casamento – e diante da doença paterna, decide-se a abandonar a bebida e ter um filho: “Eu tenho quase quarenta anos, e há dois dormi num banco do parque, bêbado, no dia em que soube do Alzheimer do meu pai, porque não queria que a minha terceira mulher me visse naquele estado” (p. 101), admite.

O paradigma representado por *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe apresenta características fundamentais, a saber: espontaneidade na decisão do protagonista pela busca de autoaperfeiçoamento; esse protagonista deve ser uma pessoa comum; a formação acontece por meio de etapas sucessivas; a narrativa apresenta a separação da casa paterna, o encontro com a arte e a iniciação sexual do protagonista. Na sequência, observaremos a presença dessas características em *Diário da queda*.

Wilhelm Dilthey (citado em MAAS, 2000, p. 48) considera que no romance de formação, a relação conflituosa com a realidade proporciona ao protagonista experiências que o levam ao amadurecimento, ao encontro consigo mesmo e a assumir sua missão na terra. Isso, de fato, leva-nos a crer que a trajetória do protagonista de Laub também as apresenta, pois o conflito interior que o levará a efetuar mudanças em sua vida começa a partir das lembranças persistentes, que evidenciam o remorso pela atitude praticada, a qual ocasionou a queda de João:

Eu dei parabéns a João quando cheguei na festa. Eu entreguei o presente a ele. É possível que eu tenha cumprimentado o pai dele, algum parente que estivesse próximo e é possível até que eu tivesse aproveitado a festa como todos os outros convidados, que eu tivesse até me divertido sem nem por um instante demonstrar nervosismo, os cinco colegas escalados para formar a rede de bombeiros, aqueles que eu também cumprimentei ao chegar, com quem também conversei normalmente, nós todos vestidos e ensaiados e unidos na espera pela hora do bolo e pelo parabéns. [...] de alguma forma fui indispensável para que tudo saísse como

planejado [...] eu segurando o pescoço porque essa é a parte mais sensível do corpo [...]. (p.21)

Em alguns momentos da narrativa, tal como acima, o autor opta por construir sua prosa de maneira que nos parece remeter ao fluxo da consciência. Momentos em que a memória – a recordação enquanto busca ou *anamnesis*–, de acordo com Aristóteles (citado em RICOEUR, 2007, p. 37) atua na forma de pensamentos recorrentes que insistem em voltar à mente do protagonista, pois, diante do fato consumado, afligido pelas lembranças, surgem-lhe questionamentos sobre sua atitude e dos demais colegas envolvidos no ato:

Não sei se fiz aquilo apenas porque me espelhava nos meus colegas, João sendo jogado para cima [...] até que na décima terceira vez e com ele ainda subindo eu recolhi os braços e dei um passo para trás e vi João parado no ar e iniciando a queda, ou se foi o contrário: se no fundo [...] eles também estavam se espelhando em mim. (p.22)

A narrativa prossegue e o protagonista passa rapidamente do remorso à culpa:

Eu sonhei muitas vezes com o momento da queda, um silêncio que durou um segundo [...] sessenta pessoas e ninguém deu um pio [...] mas ele ficou no chão de olhos fechados [...] uma cena que passou a me acompanhar até que ele voltasse à escola, e passasse a se arrastar pelos corredores de colete ortopédico. (p.12 -13)

Dessa forma, acometido pelo remorso e corroído pela culpa, o protagonista toma a primeira decisão das muitas que o conduzirão ao amadurecimento: aproxima-se de João, torna-se amigo dele e o ajuda com as tarefas da escola:

Difícil dizer por que me tornei amigo de João. [...] À tarde eu ficava sozinho com a empregada. João chegava depois do almoço, era o mês de provas e ele estava atrasado com a matéria por causa do tempo que passou se recuperando. Eu o ajudei em português, em matemática e em ciências, e apesar do esforço e da

chatice disso eu não deixei de fazer cópias dos meus cadernos para ele, de comentar os livros que deveríamos ler em casa, de repetir explicações de aula, sem as quais era impossível resolver os exercícios [...]. (p. 33 -34)

Seus questionamentos permanecem e ele reflete sobre suas atitudes e as dos outros colegas em relação ao tratamento que dispensavam a João no colégio:

Depois que fiquei amigo de João também comecei a olhar para os meus amigos sem entender por que eles tinham feito aquilo, e como eles tinham me cooptado, e comecei a ter vergonha por ter gritado *gói filho de uma puta*, e isso se misturava com o desconforto cada vez maior diante do meu pai, uma rejeição à performance dele ao falar de antissemitismo porque eu não tinha nada em comum com aquelas pessoas além do fato de ter nascido judeu, e nada sabia daquelas pessoas além do fato de elas serem judias, e por mais que tanta gente tivesse morrido em campos de concentração não fazia sentido que eu precisasse lembrar disso todos os dias. (p.37, ênfase do autor)

A narrativa oscila entre lembranças resgatadas da memória individual do protagonista e outras, resgatadas da memória coletiva sobre o Holocausto que vitimou inúmeros judeus durante a Segunda Guerra. As estratégias para manter vivas essas memórias coletivas eram frequentes (na escola, nos acampamentos de férias e em casa). O narrador-protagonista comenta: “[...] você passa a infância ouvindo falar de antissemitismo: há professores que se dedicam exclusivamente a isso, uma explicação sobre as atrocidades cometidas pelos nazistas [...]” (p. 11). Essa obrigação de tornar-se conhecedor e mantenedor da memória histórico-cultural do povo judeu e do próprio avô (sobrevivente de Auschwitz) causa-lhe revolta, pois essas memórias não encontram a necessária ancoragem entre as suas próprias. O protagonista percebe que o pai conta-lhe as mesmas histórias repetidas vezes e até com a mesma entonação de voz. O narrador-protagonista confessa que, vivendo uma vida tranquila, sem privações, em uma casa com piscina, para ele é difícil

sentir-se afetado por aquela história dos judeus do passado e completa: “[...] aos poucos você percebe que tudo isso tem muito pouca relação com a sua vida [...]” (p.36) e mais adiante, acrescenta: “[...] não faz sentido que eu precisasse lembrar disso todos os dias”(p.37).

O protagonista relata sua relação distante com o pai, até os treze anos, cujas conversas também giram em torno do mesmo assunto: [...] “Meu pai falava muito da Alemanha dos anos 30, em como os judeus foram enganados com facilidade” (p.26). Entre ele e o pai, a distância era cada vez maior e, no pouco tempo que passavam juntos, a conversa era sempre “sobre judeus que morreram nas Olimpíadas em 1973, judeus que morreram em atentados da OLP,[...] é possível que mais da metade das conversas que ele teve comigo girassem em torno desse tema” (p.36), relata.

Considerando essas questões, é relevante abordarmos os pressupostos de Maurice Halbwachs em relação à memória coletiva: “Para que a nossa memória se aproveite da memória dos outros, não basta que estes nos apresentem seus testemunhos” (HALBWACHS, 2006, p. 39). Precisamos ter um aspecto em comum com o grupo para que essas lembranças ancorem em nossa memória, tornando-se nossas. Segundo o autor, “É preciso que esta reconstrução funcione a partir de dados ou de noções comuns que estejam em nosso espírito e também no dos outros. [...] Somente assim podemos compreender que uma lembrança seja ao mesmo tempo reconhecida e reconstruída” (HALBWACHS, 2006, p. 39). Em *Diário da queda*, esse necessário reconhecimento das lembranças coletivas como suas acontecerá ao narrador-protagonista bem mais tarde, na vida e mais adiante, na narrativa.

Em permanente conflito, o protagonista não encontra sentido em “prometer que o sofrimento dos judeus do mundo nunca mais haveria de se repetir” (p. 37) e, no entanto, humilhar, torturar João e quase deixá-lo aleijado para o resto da vida. Diante desses questionamentos ele afirma: “foi por causa disso que decidi mudar de escola no fim do ano” (p. 37).

Chegados a este ponto, em relação ao que explanamos, abrimos um parêntese, visto que encontramos mais um elo entre a autoficção de Laub e o *Bildungsroman*: a espontaneidade nas decisões (já abordada no capítulo 2). O narrador-protagonista de Laub as toma por si mesmo, sem a interferência de outros. O protagonista do romance de formação decide espontaneamente autoaperfeiçoar-se; é, também, por si mesmo e de forma espontânea – ainda que não seja este seu objetivo –, que o protagonista de Laub toma diferentes decisões na vida, que o levam ao amadurecimento, quais sejam: mudar de escola; mais tarde mudar de profissão (deixar o Direito pelo Jornalismo) e de vida, tornar-se escritor. Tudo isso promove o amadurecimento que o leva a abandonar a bebida e desejar ter um filho, bem como o capacita a assumir seu lugar ocupando-se do pai, diagnosticado com mal de Alzheimer.

Fechamos o parêntese e continuamos: a decisão de mudar de escola provoca a primeira briga séria com o pai e também o início do processo de amadurecimento do protagonista. Na discussão, o pai tenta demovê-lo da ideia, ressaltando as qualidades da escola judaica onde o menino estudara até então. O protagonista declara: “eu disse a meu pai [...] que usar os argumentos do judaísmo como argumento contra a mudança era ridículo da parte dele” (p. 49). Zangado, o pai o desafia a repetir tais palavras. O protagonista revela: “fui capaz de repetir, dessa vez devagar, olhando nos olhos dele, que eu queria que ele enfiasse

Auschwitz e o nazismo e o meu avô bem no meio do cu.” (p. 49, 50). O pai o agride pela primeira vez em treze anos; ele tenta revidar atirando-lhe um pesado suporte de durex que, por sorte, não atinge o alvo.

No dia seguinte o pai o procura para resolver essa situação e só então conta-lhe todos os detalhes da história do avô: “Meu pai falou dos últimos dias do meu avô, e foi o suficiente para eu entender que não deveria ser leviano com esse tema. Eu entendi que era algo que eu deveria respeitar tanto quanto meu pai respeitava meu direito de estudar numa escola nova” (p.53), confessa, demonstrando que, a partir dessas revelações, a memória dos fatos vividos pelo avô em Auschwitz é reconhecida e reconstruída por sua própria memória individual, tornando-se parte dele.

Jürgen Jacobs afirma que “obras cujo tema central é a história de vida de um protagonista jovem, história essa que conduz, por meio de uma sucessão de enganos e decepções a um equilíbrio com o mundo” (citado em MAAS, 2000, p. 62), pertencem ao subgênero romance de formação. Consideramos esses pressupostos aplicáveis a este trabalho, pois os desenganos e decepções pelos quais passa o narrador-protagonista são frequentes em *Diário da queda*. Com efeito, diante dos percalços ele reflete corajosamente sobre si mesmo e sobre seus sentimentos/emoções, amadurecendo gradualmente.

Na nova escola, a situação se inverte, ele é o único judeu. Quando sua origem é descoberta, ele passa a sofrer humilhações e provocações. João, pelo contrário, está mais forte, dez centímetros mais alto, a voz grossa, facilmente enturma-se com os novos colegas, inclusive com as meninas, o que não acontece com o protagonista, que relata: “Eu comecei a beber aos catorze anos, depois que mudei de escola com João”(p.63).

As agressões que sofre incluem receber anonimamente desenhos com o rosto de Hitler. Ele desconfia que isso seja obra de João e vinga-se colocando bilhetes na mochila deste. Dia após dia, bilhetes sempre ofensivos à memória da mãe de João, tais como: “Os coveiros abrem o caixão da tua mãe e fodem o esqueleto dela todos os dias” (p. 87). Depois disso, sem mais trocar palavras ou esclarecer a situação, ele e João se afastam e a amizade acaba.

Pode-se perceber que a formação do protagonista é fruto dos questionamentos e das reflexões que ele mesmo faz sobre seus atos, muitas vezes reagindo com compreensão do sentimento do outro, como no caso dos bilhetes para João, que nunca o acusou ou reagiu, porque uma reação, diz o protagonista, seria ter que “dizer aquilo em voz alta, e deixar que todos testemunhassem, a palavra *mãe*, que eu nunca tinha ouvido da boca dele” (p.89, ênfase do autor). Reconhece fatos semelhantes em sua vida e na do colega: “Porque ele não falaria da mãe em público, assim como eu não falaria do meu avô” (p.89, 90), estabelecendo similaridades entre a sua história e a de João, pois, assim como seu avô se suicidara, a mãe de João, acometida por um câncer, sofrendo fortes dores que a morfina já não conseguia atenuar, encontrando-se um dia sozinha em casa, também se suicidou tomando vários comprimidos juntos. O narrador-protagonista confessa:

Aos catorze anos eu bebi uísque sozinho no quarto porque também comecei a me ver diante dessas lembranças. Elas estavam nos desenhos de Hitler, nos bilhetes sobre a mãe de João [...] porque Auschwitz era para o meu avô o que a doença foi para a mãe dele, e a história do meu avô sempre foi a mesma história da mãe dele. (p.103)

A forma encontrada por ele para conviver com todas as situações frustrantes da vida foi refugiar-se na bebida. Ele o faz desde muito jovem: “Eu escrevi o último bilhete sobre a morte da mãe de João e voltei para casa e roubei a garrafa de

uísque [...] respirei fundo antes de beber o primeiro gole sabendo que nunca mais daria sequer oi para João” (p.120, 121).

A bebida o acompanha por décadas: “[...] eu poderia até listar o que arruinei por causa disso nos anos seguintes. Um emprego, porque não conseguia acordar cedo. Um carro, que destruí num acidente em que o carona fraturou o braço. Meus dois primeiros casamentos que, de alguma forma terminaram por causa disso” (p. 121).

Da mesma forma que Wilhelm Meister, protagonista da obra de Goethe, é um burguês (diferentemente dos heróis dos romances produzidos até meados do século XVIII, que eram portadores de qualidades excepcionais, de extremo valor e coragem), o protagonista de Laub, cada vez mais, revela-se ao leitor como uma pessoa comum. Ele experimenta conflitos e decepções, erra e acerta na vida como qualquer pessoa e seu processo de formação é composto de etapas sucessivas: mudança de escola; mais tarde, muda-se para São Paulo; deixa o direito pelo jornalismo; torna-se escritor; casa-se três vezes; entrega-se à bebida e, com o amadurecimento, concorda com a terceira esposa que impõe como condição para a continuidade do casamento, o abandono da bebida e a decisão de ter um filho. Sua formação se define quando decide dar suporte aos pais. A obra paradigmática, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (Goethe), apresenta a formação do protagonista como “uma sucessão de etapas teleologicamente encadeadas” (MAAS, 2000, p. 27); na obra de Laub a sucessão de etapas não corresponde a esse claro objetivo de formação como busca interior do protagonista, no entanto, elas acontecem de forma sucessiva por serem frutos das decisões tomadas pelo personagem enquanto procura resolver seus conflitos familiares e pessoais.

A iniciação sexual também é uma característica do romance de formação e acontece no romance de Laub quando o protagonista tem catorze anos e está veraneando com os pais na praia de Capão da Canoa (RS): “amigos de verão que alguns dias depois me levariam a um puteiro onde uma senhora [...] nos receberia um a um, e eu fui o último deles” (p. 83).

Outra característica do *Bildungsroman* é a separação da casa paterna. Os pais moram em Porto Alegre. O narrador-protagonista declara: “eu moro há quinze anos em São Paulo” (p.86). Consideramos que o protagonista de Laub afastou-se do meio familiar mais física do que emocionalmente, observando as atitudes que tomou quando foi informado de que seu pai estava doente. Na época, o protagonista morava em São Paulo e o pai em Porto Alegre, onde fez exames que confirmaram o mal de Alzheimer. O médico enviou os laudos ao protagonista que deveria encarregar-se de dar aos pais a notícia sobre a enfermidade. Impactado, mais uma vez busca o costumeiro consolo, embebedando-se:

Quando eu soube da doença do meu pai eram três da tarde e eu entrei num bar e pedi uma cerveja. Tomei a cerveja e pedi um conhaque. [...] Eu pensei no meu pai enquanto tomava conhaque. E pedi mais um conhaque, e depois mais outro e outro, e passaram horas [...] e eu não poderia mesmo chegar em casa assim. (p. 59)

Bêbado, sentindo-se incapaz de conversar com a esposa sobre a doença do pai, ele dorme em um banco de praça. Na manhã seguinte, mal chega à casa a esposa lhe dá um ultimato: para que o casamento continue é preciso ter um filho. Para ser pai é preciso parar de beber.

Os permanentes conflitos interiores haviam amortecido os sentimentos filiais, no entanto, basta-lhe saber que o pai está enfermo para que esses sentimentos despertem novamente. Percebe-se isso enquanto planeja a melhor forma de dar a

notícia ao pai: “uma das coisas que pensei era se tocaria nele depois de dar a notícia, se pegaria na mão dele ou poria a minha mão no ombro dele, ou daria um abraço ou tentaria abrir um sorriso que significasse um mínimo de otimismo diante do prognóstico que tínhamos naquele momento” (p.71).

No romance paradigma (*Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe, já citado), quando o protagonista, cuja formação/amadurecimento já se completou, volta à casa paterna, segundo os ideais iluministas que imperavam na Alemanha no século XVIII, ele deveria realizar mudanças em prol do bem-comum. Simbolicamente, o retorno à casa paterna acontece com o protagonista de Laub quando ele vai a Porto Alegre para dar a notícia sobre o Alzheimer aos pais. É o momento em que sua *bildung* (formação) se consolida, porque ele assume, de forma simbólica seu lugar no mundo, ao finalmente descobrir dentro de si o afeto pelo pai. Outra descoberta importante que faz é que, embora a relação de pai e filho que houve entre seu avô e seu pai tenha sido um fracasso, a relação entre ele e seu pai podia ser salva, porque existia um sentimento a uni-los, ainda que não expresso em palavras:

Se eu sentisse em relação ao meu pai o que ele sempre sentiu em relação ao meu avô, não teria ido a Porto Alegre ao ficar sabendo do Alzheimer. E não teria segurado minha mãe na porta de casa. [...] e se ao dar a notícia do Alzheimer eu não tivesse por ele essa gratidão, que me convencia de que era possível um filho sentir algo assim por um pai, e era possível haver algo bom na relação entre um filho e um pai, um motivo suficiente para ainda acreditar numa relação entre filho e pai, se não fosse isso eu não teria dado a notícia considerando o ultimato que minha terceira mulher havia feito. (p.137)

Acreditamos que todo esse sentimento que aflora em seu íntimo é proveniente, também, da escolha consciente pela paternidade, significando a maturidade emocional.

A obra de Laub apresenta a fragmentação das obras autoficcionais contemporâneas com suas frequentes idas e vindas. Retratando vidas que se entrelaçam pelo sangue, o trauma e a escrita, o texto é imbricado. Porém, as etapas que referem à formação do protagonista apresentam certa linearidade, perceptível ao leitor interessado, constituindo-se em mais uma das características do romance de formação.

O encontro com a arte, fundamental na obra de Goethe, também acontece com o protagonista de Laub: torna-se escritor. Utilizando-se da palavra-arte ele consegue afirmar-se como pessoa e assumir seu lugar como membro de um grupo familiar e étnico, bem como, de certa forma, encontrar seu lugar no mundo.

Os três personagens dedicam-se à escrita de si, mas o motivo que leva cada um deles a escrever é diferente. A esse respeito, o protagonista conclui:

As memórias do meu avô podem ser resumidas na frase *como o mundo deveria ser*, e daria até para dizer que as do meu pai são algo do tipo *como as coisas foram de fato*, e se ambos são como que textos complementares que partem do mesmo tema, a inviabilidade da experiência humana em todos os tempos e lugares, o meu avô imobilizado por isso, o meu pai conseguindo ir adiante apesar disso, e se é impossível falar sobre os dois sem ter de também firmar uma posição a respeito, o fato é que desde o início escrevo este texto como justificativa para essa posição. (p. 146, ênfases do autor)

No entanto, parece-nos que ainda há qualquer coisa mais a unir estas distintas escritas de si, além do manifesto sentimento de preservação da memória. O avô tentou, de certa forma, dar-se a conhecer ao filho que em breve abandonaria, suicidando-se. O pai, diante do futuro vazio mental representado pelo Alzheimer, e do pouco tempo que provavelmente lhe resta com a memória intacta, além de dar-se a conhecer, o faz como forma de aproximação do filho com o qual sempre teve uma relação distante.

Quanto ao protagonista, escreve para o futuro. Escreve para o filho que ainda vai nascer, projetando para ele uma vida diferente da sua e da de seu pai:

Minha terceira mulher acaba de descobrir que está grávida, e não foi por outro motivo que falei pouco dela, o nome, a profissão, do que ela gosta ou deixa de gostar. Você terá a vida inteira para conhecê-la [...] se pela última vez estou dizendo o que penso a respeito [da bebida, que ele acaba de abandonar] é para que no futuro você leia e chegue às suas próprias conclusões. Porque não vou atrapalhar sua infância insistindo no assunto. Não vou estragar sua vida fazendo com que tudo gire em torno disso. (p.148, 149)

Parece-nos interessante observar que a maior parte da narrativa é feita com os verbos no pretérito. Os verbos no presente surgem a partir do momento em que o protagonista começa a dirigir-se ao filho que vai nascer, terminando o texto com um futuro hipotético, “tudo ainda pela frente, a partir do dia em que você nascer” (p. 151).

O romance contemporâneo, muitas vezes, traz embutida a ideia da formação do protagonista. Em *Diário da queda* o protagonista também cumpre uma trajetória de vida que o conduz – não a uma formação plena, conforme os ideais iluministas presentes no paradigma do *Bildungsroman* – mas a um amadurecimento que favorece novos rumos e escolhas na vida adulta.

Destacamos que a formação dos protagonistas acontece de forma semelhante nas três obras analisadas: *Infância*, *Demian* e *Diário da Queda*. O resultado, porém, é distinto: os três protagonistas cumprem suas trajetórias de formação e atingem a maturidade, porém, o de Hesse conquista também a iluminação espiritual.

Para encerrar esta seção é imprescindível voltarmos, mais uma vez, a Philippe Lejeune e seus estudos sobre autobiografia. Se, primeiramente, Lejeune foi

extremamente rígido ao procurar estabelecer as características da autobiografia, alguns anos mais tarde, relendo seu próprio texto – e fazendo como que uma “autobiografia de seus estudos” –, ele revê alguns de seus posicionamentos iniciais. Em “O pacto autobiográfico” (1975), Lejeune considera como autobiografia apenas a “narrativa retrospectiva em prosa”, feita na primeira pessoa do discurso, por alguém que deseja contar sua própria vida e, naturalmente, dá seu próprio nome ao narrador-protagonista, estabelecendo uma identidade nominal. Além disso, esse autor que fala de si assume um compromisso de verdade, firmando um pacto com seu leitor, que Lejeune denomina “pacto autobiográfico”. Em 1985, em “O pacto autobiográfico (bis)”, Lejeune ameniza um pouco sua rigidez inicial em relação às características da autobiografia, considerando algumas transições, e passa a interessar-se, por exemplo, pela história oral, considerando que: “todo homem traz em si uma espécie de rascunho, perpetuamente remanejado, da narrativa de sua vida: é o que busca captar, no gravador, a história oral” (LEJEUNE, 2014, p. 78). Em 2001, revendo, novamente, a trajetória de seus estudos em “O pacto autobiográfico, 25 anos depois”, Lejeune reformula algumas de suas ideias iniciais sobre o tema “autobiografia”. Se, primeiramente, ele considerava autobiografia como um gênero literário, revendo suas primeiras conclusões, Lejeune passa a considerar que outras expressões da escrita de si, modalidades que se aproximam, tais como os blogs e o diário – como escritas pessoais e cotidianas –, o cinema e as artes plásticas (o autorretrato), a história oral, os relatos de vida, até mesmo a poesia com tom de escrita de si, também são autobiografias, assim como as modalidades fronteiriças ao gênero, que chama de casos-limites:

[...] a autobiografia que finge ser uma biografia (a narrativa em terceira pessoa), a biografia que finge ser uma autobiografia (as memórias imaginárias), todos os

mistos de romance e autobiografia (zona ampla e confusa que a palavra-valise “autoficção”, inventada por Doubrovsky para preencher uma casa vazia de um de meus quadros, acabou por abranger) [...]. (LEJEUNE, 2014, p. 94)

Ampliando o leque de modalidades literárias, Lejeune mantém a importância do pacto de verdade firmado pelo autor, que deve declarar (ainda que pelo peritexto) a natureza autobiográfica de sua narrativa que, para conquistar a confiança do leitor, deve projetar sinceridade (ainda que de forma ilusória), pois “Devemos ter em mente que a autobiografia é apenas uma ficção produzida em condições particulares” (LEJEUNE, 2014, p. 86), afirma.

Nossa análise, neste trabalho, tornou-se possível graças às novas posições teóricas de Lejeune que o levaram a concluir que toda escrita de si é, de certa forma, autobiografia. Isso permitiu que fizéssemos a comparação entre as obras que compõem este *corpus* em busca de suas características autobiográficas e nos levou a concluir que todas elas são autobiografias.

3 SÉRGIO KOKIS, VIDA E OBRA

Nascido na cidade do Rio de Janeiro em 6 de maio de 1944, Sérgio Kokis vive fora do Brasil desde 1967. Seu primeiro livro, *Franz Kafka e a expressão da realidade*, publicado no Brasil em 1967 (o mesmo ano em que deixa o país), traz em seu prefácio as seguintes informações sobre o autor: “Sua variada experiência profissional que vai do jornalismo à política, passando pelo magistério, pelo comércio, pela aviação internacional [...]” (KOKIS, 1967, p. 9), demonstrando que Sérgio Kokis é uma pessoa de múltiplos interesses.

O jovem Kokis estudou belas-artes no Rio de Janeiro, graduou-se em Filosofia pela Faculdade Nacional de Filosofia (Rio de Janeiro). Envolveu-se, também, na militância política de resistência ao governo militar de 1964, o que o levou a transferir-se para a França em 1967, com uma bolsa de estudos na Universidade de Estrasburgo. Doutorou-se em Psicologia e em 1969, procurou um novo país, desta vez o Canadá, onde trabalhou como psicólogo por muitos anos, no Hospital Sainte-Justine, em Montreal. Cidadão canadense desde 1975, dedicou-se, principalmente, à pintura e à literatura.

Autor prolífico, desde 1994 já publicou 25 títulos, principalmente romances, e muitos deles se estruturam em passado, presente e exílio. Segundo entrevista a Nicolas Tremblay em novembro de 2010 e publicada pela editora XYZ em *La revue de la nouvelle*, seus temas favoritos são a errância, o exílio e a melancolia, bem como a morte. Nessa entrevista, feita quando Kokis lançava a coletânea de contos *Dissimulations*, o jornalista Tremblay comenta ter observado que os contos que trazem o tema da infância, da vida familiar e dos anos de formação situam-se em alguma parte da América Latina, como por exemplo, “Grossièretés” e “L’anniversaire

de Polycarpinho”, enquanto naqueles cujos personagens são artistas ou escritores, a narrativa acontece na América do Norte ou na Europa. Como exemplo, ele cita os contos “Un arbitre du goût”, “Une montre suisse” e “La toile blanche”¹⁴ fato que, segundo Tremblay, também acontece nos romances. Acrescenta, ainda, que esses tempos, o antes e o depois, parecem corresponder ao exílio pessoal vivido pelo autor. A seguir Tremblay observa que o conto “Um homme rassurant” narra a chegada de um padre capelão a um asilo psiquiátrico. Esse padre, benquisto por todos, mais tarde se revela um criminoso que foge da justiça escondendo-se sob identidades falsas. O jornalista, então, pergunta em qual das duas categorias esse conto é inserido.¹⁵

Consideramos relevante a resposta de Sérgio Kokis a essa pergunta de Nicolas Tremblay, porque a opinião pessoal do autor sobre o Brasil coincide com o país descrito pelo narrador-protagonista de seu primeiro romance, *A casa dos espelhos*. Vejamos: Kokis declara considerar importante a pergunta que lhe fez o jornalista. Segundo ele, a dicotomia que aparece nos contos é a mesma que ele utilizou em *A casa dos espelhos*. Acrescenta que o Brasil é o domínio da infância, dos sonhos e das ilusões, do desejo e das mentiras, também. Declara-se incapaz de pensar em temas sérios se a ação se passa no Brasil. Afirma que, mesmo os professores de filosofia na universidade em que estudou no Brasil, não lhe pareciam muito respeitáveis do ponto de vista intelectual ou existencial. Diz também que o

¹⁴ Citação em francês: “J’ai remarqué une constante dans le recueil, observable aussi, il me semble, dans vos romans. Toutes les nouvelles où il est question de l’enfance, de la vie familiale, des années de formation se situent quelque part en Amérique latine (par exemple, *Grossièretés*, *L’anniversaire de Polycarpinho*) tandis que celle où figurent les personnages de l’artiste et de l’écrivain sont campées en Amérique du Nord ou en Europe (par exemple *Un arbitre du goût*, *Une montre suisse*, *La toile blanche*). On sait que cela correspond avec votre exil personnel, aux deux temps que lui sont propres, l’avant et l’après” (TREMBLAY, 2010, p. 67-75)

¹⁵ Citação em francês: “Une nouvelle comme *Um homme rassurant*, qui raconte l’arrivée d’un prêtre aumônier dans un asile psychiatrique, apprécié par tous, mais qui s’avère à la fin être un criminel fuyant la justice sous de fausses identités, entrerait-elle dans l’une de ces deux catégories?” (TREMBLAY, 2010, p. 67-75)

artista ou o intelectual, assim como o homem à procura de um sentido rigoroso para sua vida, ele só o conheceu (ou o inventou parte por parte) depois que passou a viver fora do Brasil. Afirma que a seriedade com que sempre considerou sua própria vida não teve muito sucesso no Brasil e é por isso que se sentia sufocado, quando vivia nele. Termina sua resposta afirmando que o personagem de “Um homme rassurant” (criminoso e fugitivo com identidade falsa) é bem típico do Brasil, onde pode ser encontrado frequentemente em cada esquina.¹⁶

Diante disso, reproduzimos as palavras de Eurídice Figueiredo, que considera que os romances de Sérgio Kokis apresentam uma visão estereotipada sobre o Brasil e seu povo. Eurídice afirma: “Segundo me declarou, em encontro que tivemos quando do lançamento de *Negão e Doralice*, em outubro de 1995 em Montreal, nunca mais voltou ao Brasil” (FIGUEIREDO, 1997, p.47). Esse distanciamento de seu país de origem favoreceu o estabelecimento de uma “blindagem” em relação a sua vida pessoal, dificultando ao leitor informações extratextuais que forneçam dados biográficos sobre o tempo vivido em terras brasileiras. Ao mesmo tempo, reforça certos clichês em relação ao Brasil, pois “o próprio escritor tem uma visão distanciada de seu país de origem” (FIGUEIREDO, 1997, p. 47).

No artigo “Sérgio Kokis: imagens do Brasil na literatura canadense”, Eurídice Figueiredo analisa três romances de Kokis: *Le pavillon des miroirs* (*A casa dos espelhos*), *Negão et Doralice* e *Errances*, sobre os quais comenta:

¹⁶ Citação em francês: “La dichotomie est la même que j’ai mise dans *Le pavillon des miroirs*. Le Brésil est le domaine de l’enfance, des rêves et des illusions, du désir et des mensonges aussi. Je suis incapable de penser à des thèmes sérieux si l’action se passe au Brésil. Même mes professeurs de philosophie à l’université, là-bas ne me semblaient pas très respectables du point de vue intellectuel ou existentiel. L’artiste ou l’intellectuel, aussi bien que l’homme à la recherche d’un sens rigoureux pour sa vie, jê ne lês ai connu (ou inventés de toutes pièces) que à l’étranger. Les sérieux avec lequel j’ai toujours envisagé ma propre vie, n’avait pas beaucoup de succès au Brésil, et c’est pourquoi je me y sentais étouffer. Mais le personnage d’ *Un homme rassurant* est bien typique du Brésil, on le rencontre souvent à chaque coin de rue” (TREMBLAY, 2010, p. 67-75).

a forte presença desses elementos exóticos [carnaval, macumba] associada à descrição de muita miséria, prostituição infantil e violência provocam uma **representação estereotipada do país**, que tem sido, aliás, sistematicamente veiculada pela imprensa estrangeira. Considero que as imagens negativas do país tornam-se mais particularmente chocantes em *Errances*, pois em *Le pavillon des miroirs* tudo parece mais fantasioso, por seu caráter de descrição de lembranças distantes e um pouco desfiguradas. (FIGUEIREDO, 1997, p. 54, ênfase acrescentada)

Suas observações nos parecem pertinentes. Além do mais, nossas pesquisas confirmam o ponto de vista de Sérgio Kokis em relação à realidade brasileira: o Departamento de Línguas e Literaturas Modernas da Faculdade de Artes e Ciências da Universidade de Montreal publica, em meio virtual e também em suporte de papel, o *Lusógrafo em linha*, uma espécie de “Diário de bordo” dos estudos de Língua Portuguesa realizados naquela instituição. Um de seus números apresenta um encontro de bate-papo entre o professor Luís Aguilar e Sérgio Kokis assistido por alunos da Universidade de Montreal. Nesse encontro, Kokis reafirma seu ponto de vista sobre o Brasil, declarando que a alma brasileira, o samba, o carnaval, o futebol, as praias, são ilusões muito difundidas, que apenas servem para “mascarar a verdadeira miséria de um país incivilizado eivado de racismo, miséria, criminalidade, destruição ambiental”¹⁷.

Optamos por acrescentar a este trabalho essas declarações de Kokis uma vez que estas nos permitem conhecer um pouco mais do autor que tão zelosamente preserva sua vida pessoal. Encontramos uma das poucas referências ao factual em entrevista a Stanley Pean¹⁸ (*Les Libraires*, publicada em 17/09/2004), quando Kokis revela o desejo de trabalhar a linguagem como fez Sartre, mas considera a

¹⁷Disponível em:< <http://teiaportuguesa.tripod.com/lusografo/sergiokokis.htm>>. Acesso em: 12 ago. 2018.

¹⁸ Citação em francês: “Évidemment, ce qui me distingue de Sartre, c’est que je n’ai pas eu dans mon enfance de modèles comparables aux siens, mes parents étaient de classe modeste et savaient à peine lire”.

dificuldade para fazê-lo, em razão da grande diferença entre ambos, principalmente porque a família, dele, Kokis, era modesta e seus pais mal sabiam ler. Percebe-se que a escritura de Kokis foi influenciada por autores como Kundera, Sartre e Proust. Na mesma entrevista a Stanley Pean¹⁹, Kokis manifesta o desejo de formular suas perguntas e intuições à maneira de Sartre em suas obras sobre Flaubert e Genet, afirmando sua vontade de engajar-se em uma espécie de investigação arqueológica sobre esse tipo de linguagem. Segundo o jornalista, ao ler *L'amour du lointain*, pensa-se em Kundera e, especialmente, em Sartre. Ao leitor atento é perceptível a influência de Proust em *A casa dos espelhos*, com suas referências às máscaras, à morte, à degradação física e, principalmente, ao valor extremo da arte como forma de preservação e eternização.

Ausente do Brasil praticamente toda a vida adulta, o autor escreve em francês. A esse respeito se manifesta Luciana Fernández em “Des manifestations d’hybridité dans *Le pavillon des miroirs* de Sergio Kokis”:

[...] en utilisant une langue autre que la sienne pour raconter ses expériences, il crée une distance émotive, une sorte d’aliénation avec son passé, ses souvenirs, son histoire de vie. C’est cette distance entre la langue d’accueil et son passé qui détermine la forme définitive de ses souvenirs”.²⁰(FERNÁNDEZ, 2012, p. 9)

Essa afirmação de Fernández é importante para a análise que faremos do romance de Kokis, pois se o afastamento linguístico favorece o distanciamento emocional das experiências vividas, por outro lado, parece-nos favorecer, também, a partilha de experiências pessoais marcantes que poderão ser ficcionalizadas. O

¹⁹ Citação em francês: J’ai voulu mettre en forme mes interrogations et mes intuitions, un peu à la manière de Sartre dans ses ouvrages sur Flaubert ou Genet. J’entendais me livrer comme lui à une sorte d’enquête archéologique sur cette source de langage.

²⁰Tradução do francês: “Utilizando uma linguagem diferente da materna para narrar suas experiências, ele [o autor, Kokis] cria uma distância emotiva, uma espécie de alienação do passado, de suas lembranças, sua história de vida. E esta distância entre a língua do país que o acolheu e seu passado determina a forma definitiva de suas lembranças”.

protagonista afirma: “E sei hoje que, até o fim, os sonhos, as carícias e os gritos de dor brotam unicamente na primeira língua. Naquela que marcou, e que nos levou a aprender outras” (KOKIS, 2000, p. 135), a língua materna. Por esse motivo parecemos mais fácil –ou menos sofrido –falar de si na língua do outro, pois relatar o sofrimento do passado, a vergonha, a desilusão, o abandono, em língua distinta da primeira, não ocasiona tanto sofrimento, seria quase como falar da experiência de outro e não do seu próprio vivido.

Por outro lado, ao escolher o idioma francês como veículo de sua palavra, Sérgio Kokis desvincula sua obra da literatura brasileira, passando a fazer parte da literatura quebequense, melhor dizendo, da escritura migrante do Quebec, conforme alguns dos artigos que selecionamos para compor a seção denominada “Uma fortuna crítica de Kokis”, neste trabalho. Seu único romance traduzido para o português, até este momento, é *A casa dos espelhos*, cuja tradução foi feita por Marcos de Castro.

O primeiro romance de Kokis, *A casa dos espelhos* (1994), recebeu quatro dos mais importantes prêmios literários do Quebec. De acordo com Isabelle Gagnon: Prix Molson de l'Académie des Lettres du Québec (1994); Grand Prix du livre de Montréal (1994); Prix Québec-Paris (1995) e Prix Des jardins du Salon du livre de Québec (1995), (GAGNON, 2007, p. 16). Além dele, outros livros de Kokis também receberam prêmios: o romance *Le magicien* recebeu o Prix Québec-Mexique em 2003 e a coletânea de contos *Culs-de-sac* recebeu o *Prix du Gouverneur general* em 2013. Dois romances receberam prêmio de leitores: *L'art du maquillage* recebeu o Grand Prix des lectrices de *Elle* Québec em 1998 e *La gare* recebeu o Prix France-Québec, catégorie prix de lecteurs (GAGNON, 2007, p. 16).

Em *A casa dos espelhos* o narrador de Kokis relata memórias de uma infância vivida no Brasil, intercalando-as com relatos do presente vivido longe do país de origem. Na redação original o romance foi recusado por diversos editores. Apenas André Vanasse, da Editora XYZ, foi capaz de perceber nas entrelinhas o real valor da obra. Este editor fez valiosas sugestões, de que Kokis se utilizou para reescrever o texto (GAGNON, 2007, p. 15). Além de *A casa dos espelhos*, em outros romances de Kokis a ação (ou parte dela) se passa no Brasil, como em *Negão et Doralice*, *Errances* e *L'âme des marionnetes*. Em *Makarius*, o protagonista que dá seu nome ao romance é nascido numa província no Báltico no fim do século XIX e morre no Rio de Janeiro em meados de 1950. Em *Amerika*, o protagonista Waldemar Salis, pastor luterano, deixa uma pequena cidade da Letônia com um grupo de fiéis para radicar-se em São Paulo, em busca de uma vida melhor. Seu sonho de encontrar no Brasil uma nova Terra Prometida fracassa. Parece-nos oportuno salientar que a observação da natureza humana, fruto de seus anos de trabalho como psicólogo, foi a fonte de inspiração de dois de seus livros: a coletânea de contos *Cul-de-sac* e o romance *Um sourire blindé*. Este último originou-se da vasta experiência de Kokis como psicólogo infantil, em seu trabalho com crianças imigrantes, e é um texto marcado por forte crítica social em relação à política familiar do Quebec que o autor chama de “política inoperante”.²¹

A seguir, listamos aqui as obras de Sergio Kokis, com o ano de publicação: *Negão et Doralice*, romance (1995); *Errances*, romance (1996); *Les langages de la création*, ensaio (1996); *L'art du maquillage*, romance (1997); *Um sourire blindé*, romance (1998); *Maître de jeu*, romance (1999); *La danse macabre du Québec*, romance (1999); *Saltimbanques*, romance (2000); *Kaléidoscope brisé*, romance

²¹ Disponível em: <<http://www.levesqueediteur.com/contact.php>>. Acesso em: 21 out. 2018.

(2001); *Le magicien*, romance (2002); *Les amants de l'Alfama*, romance (2003); *L'amour du lointain*, autorretrato (2004); *La gare*, romance (2005), que recebeu os prêmios: Prix France-Québec e Prix des lecteurs em 2006; *Le fou de Bosch*, romance (2006); *Le retour de Lorenzo Sanchez*, romance (2008); *Dissimulations*, contos (2010); *Clandestino*, romance (2011); *Amerika*, romance (2012); *Culs-de-sac*, contos (2013); *Makarius*, romance (2014); *Le sortilège des chemins*, romance (2015); *Un petit livre*, romance (2016); *L'âme des marionettes*, romance (2017); *L'innocent*, romance (2018).

3.1 UMA FORTUNA CRÍTICA DE SÉRGIO KOKIS

A obra de Sérgio Kokis vem despertando interesse em estudiosos que a ela se dedicam em teses, dissertações e artigos que tratam de suas características autobiográficas, de sua relação com a pintura e que também levam em conta o caráter híbrido e transcultural da escrita migrante de Kokis, na qual os temas do exílio, da solidão e da errância são recorrentes. Parece-nos interessante agregar a este estudo a referência a outros que o precederam e que também analisaram não só *A casa dos espelhos*, bem como outras obras do mesmo autor.

a) “Le réel et la fiction chez Sergio Kokis: une étude de *Le pavillon des miroirs*”, artigo de Dominique Boxus, publicado em “Interfaces Brasil/Canadá”. Um estudo sobre a autobiografia em Kokis, confrontando *A casa dos espelhos* a duas outras obras do mesmo autor: *Les langages de la création* e *L'art du maquillage*.

b) “Contornos do espaço autobiográfico: o autorretrato literário em Sérgio Kokis”, artigo de Luciano Passos Moraes, publicado em *Matraga*. Um estudo sobre o texto autobiográfico em Kokis na obra *L'amour du lointain*, autorretrato literário que tem como mote o mergulho nos bastidores de sua criação ficcional.

- c) “Clown et Masque: deux figures d’altérité dans le roman migrant *Le pavillon des miroirs* de Sergio Kokis”, artigo de Marie Pascal, publicado em *La corde bouffonne: de Banville a Apollinaire*. Um estudo sobre as figuras do palhaço e da máscara como figuras de alteridade rejeitadas pelo mundo que as rodeia, usados por Kokis na construção de múltiplas identidades em *A casa dos espelhos*.
- d) “Danser avec la Mort au Québec. Les relations du littéraire et du pictural dans l’oeuvre de Sergio Kokis”, artigo de Anna Zurawska, publicado em *Publif@arum*. Uma análise do tema da “dança macabra” a partir do poema e do quadro, intitulados “L’enfant”, que constam do livro *La danse macabre du Québec*, de Sérgio Kokis, (1999).
- e) “Mémoire, écriture et peinture chez Sergio Kokis. *L’amour du lointain* – um discours d’exploration identitaire et de réflexions épistémologiques”, artigo de Héliane Kohler, publicado em *e-Crit* (s/d). Um estudo epistemológico a respeito da atuação da memória no processo de construção da identidade e também na construção de narrativas autobiográficas, considerando que a memória atua por vias comparáveis às da criação literária.
- f) “L’atelier et la Maison d’enfance du peintre – espaces hétérochroniques chez Sergio Kokis dans *Le pavillon des miroirs* (1994) et *Le retour de Lorenzo Sanchez* (2008)”, de Simona Pruteanu, publicado em *Voix plurielles*. Um artigo que aborda a noção de espaço-tempo em Kokis, noção esta que é intimamente ligada à problemática da identidade, recorrente em todo romancista migrante.
- g) *Exílio e retorno ao país natal em Sérgio Kokis e Dany Laferrière*, Luciano Passos Moraes. Tese de doutorado (Universidade Federal Fluminense). Estudo comparado entre os romances *Errances*, de Sérgio Kokis e *Pays sans chapeau e L’enigme du retour*, de Dany Laferrière, que verifica o embaralhamento de

subgêneros da escrita autobiográfica, com a fragilização das fronteiras entre autorretrato, crônica e ensaio.

h) “Migrações do eu. Recurso à autoficção em Sérgio Kokis”, Jacqueline Oliveira Leão. Artigo que discute as mobilidades intersubjetivas – autoficção, memória e imaginário – e a coerência ou não de relacionar tais categorias críticas ao romance *A casa dos espelhos*, de Sérgio Kokis.

i) “Memória e autoficção em *A casa dos espelhos*, de Sérgio Kokis”, artigo de Anna Faedrich Martins.

j) “Sérgio Kokis: imagens do Brasil na literatura canadense”, Eurídice Figueiredo, publicado em *Recortes Transculturais*. Artigo que aborda o hibridismo na obra do escritor migrante Kokis.

k) *Autoficções - do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea*, Anna Faedrich Martins, tese de doutorado, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2014). A tese inclui um estudo de *A casa dos espelhos* a partir de reflexões sobre a questão da memória e das técnicas narrativas de expressão da subjetividade na autoficção.

3.2 A CASA DOS ESPELHOS E O ENLACE ENTRE ESCRITURA E PINTURA, EM KOKIS

Os 27 capítulos de *A casa dos espelhos* compreendem duas temporalidades: os ímpares constituem-se de reminiscências da infância e adolescência vividas no Brasil, na voz de um narrador-protagonista em primeira pessoa, não nominado; os capítulos pares (exceto o de número 26) trazem o presente do narrador-protagonista adulto que vive longe de seu país de origem, em um país não nominado também.

Informações paratextuais sobre o autor na apresentação do romance – a origem brasileira e a militância política que ocasionou o afastamento do Brasil; sua vida no Canadá, onde se dedica à literatura e às artes plásticas – levam o leitor, num primeiro momento, a mover-se no terreno nebuloso entre a autobiografia e a autoficção, mesmo que o termo “romance”, na capa, estabeleça um atestado de ficcionalidade. De todo modo, trata-se de uma narrativa de memória feita por um narrador-protagonista anônimo que recorda suas experiências no Brasil, onde nasceu e viveu até certa idade. É parte de uma família modesta cujo pai era um técnico eletricista e a mãe, uma mulher simples e extremamente supersticiosa, que acreditava, sincreticamente, no catolicismo, no espiritismo e em cultos afro-brasileiros; mais tarde, ela transforma a casa da família em um bordel. Por esse motivo, o protagonista e seus dois irmãos são obrigados a passar nas ruas todo o tempo livre que lhes resta, depois da escola. Esse fato favorece a convivência dos garotos com mendigos, bêbados, vagabundos, prostitutas, com os quais o protagonista aprende sobre a vida e o mundo. Quando jovem, o protagonista envolve-se em militância política e termina por aceitar uma bolsa de estudos na França, praticamente “exilando-se” por iniciativa própria, ele que já se sentia um exilado dentro da própria família. Na Europa tem os primeiros contatos com obras de arte: “Como todo mundo, fui visitar o Vaticano. Lá, pela primeira vez em minha vida, vi obras de arte” (KOKIS, 2000, p. 160), confessa, apaixonando-se especialmente pela pintura. Intercalando dois momentos, a infância e a vida adulta, a linearidade é rompida e a narrativa se completa com reflexões do protagonista sobre sua nova vida longe do país de origem, sua formação como pintor, a solidão experimentada no exílio e a liberdade criativa que o isolamento lhe trouxe. Essa liberdade traz, também, reflexões sobre a arte, a pintura e seu fazer artístico, que se vale das

lembranças resgatadas da memória, transformando-as em quadros, como forma de libertar-se da angústia permanente em que vive.

Tendo em vista que o autor é um psicólogo com larga experiência clínica, suas narrativas frequentemente abordam o aspecto psicológico do personagem angustiado, exilado, maltratado pelas lembranças de um passado do qual ele não consegue se desprender, malgrado seus esforços, tal como o narrador-protagonista de *A casa dos espelhos*. Parece-nos que a frequente dicotomia entre passado e exílio, é uma forma de transpor para a diegese a situação vivida pelo próprio autor, em sua vida de exilado.

Nascido no Brasil, naturalizado canadense, Kokis é um autor sem pátria, um escritor migrante, que expressa o desenraizamento em *A casa dos espelhos*. Diz o narrador-protagonista: “Essa situação desenraizada é familiar para mim [...]. Na presença dos miseráveis de minha infância, eu já sentia uma certa distância, como um espectador de um filme” (KOKIS, 2000, p. 228), distância que indica o não pertencimento, que continua a sentir em seu país de adoção: “E o estrangeiro conquista seu lugar, se integra, mantendo-se totalmente um estrangeiro, para sempre” (KOKIS, 2000, p. 249). A pintura, declara, é o único elemento capaz de fazê-lo sentir-se pertencente, porque se alimenta das memórias: “Só meus quadros permanecem fiéis às imagens originais, sem veleidades formais nem desejo de se adaptar ao mundo melancólico do hemisfério norte. Agarrando-me a eles como a uma língua materna, posso passear pelo mundo exterior, visitar a vida e me dizer que pertenço a algum lugar” (KOKIS, 2000, p. 230). É provável que, também para Kokis, a pintura funcione, em sua vida, como elo com o passado que permanece em sua narrativa, por mais que ele insista em afirmar o contrário.

Antes de tornar-se escritor, Kokis já era pintor e o desejo de descobrir o motivo pelo qual a literatura passou a disputar espaço com a pintura em sua vida o levou a escrever *L'amour du lointain*, seu décimo-primeiro livro, publicado em 2004, como “autorretrato”. Segundo o autor, é um retorno ao passado, como forma de conectar-se com seu percurso, suas interrogações e suas reflexões de exilado, de artista, de escritor e pensador. Trata-se de uma narrativa em que Kokis procura caminhar à margem de seus próprios textos e das palavras sobre sua própria vida, endereçando-as aos leitores que se preocupam com a abordagem criativa e a fenomenologia da construção de uma identidade (KOHLENER, s/data)²². Kokis esclarece que, ao questionar-se, o sujeito também deverá perguntar-se qual é a parte da fabulação posterior que ele está introduzindo em suas memórias como eventos reais do passado. Essas fabulações podem, às vezes, ser bem dissimuladas sob a forma de reestruturações afetivas ou de uma melhor compreensão dos fatos atribuída à maturidade e à experiência. Ou ainda, a simples apresentação de memórias de acordo com novas histórias tem o efeito de mudar radicalmente o significado dos fatos (citado em KOHLER, 2011, p. 61).

Não obstante, Kokis procura sempre salientar que seus romances não são autobiográficos nem autoficcionais. Em entrevista a Stanley Pean²³ (publicada em 17/09/2004 em *Les libraires*), Kokis explica que, enquanto aos olhos de muitos, inclusive daqueles que têm o sonho de serem escritores, a escrita é de suma importância, para ele, escrever romances sempre pareceu externo a sua existência;

²² Citação em francês: “Voulant retourner sur son passé pour faire le point sur son parcours, ses interrogations et ses réflexions d'exilé, d'artiste, d'écrivain et de penseur, ce récit a eu pour objet de cheminer en marge de ses propres textes et des paroles sur sa propre vie, tout en s'adressant à des lecteurs qui sont préoccupés par 'la démarche créatrice ou par la phénoménologie de la construction d'une identité'” (KOHLENER, p. 59-70).

²³ Citação em francês: “J'étais intrigué par le paradoxe suivant: l'écriture romanesque m'a toujours semblé extérieure à mon existence, j'y suis venu de manière accidentelle. Mais aux yeux de beaucoup, dont tous ces gens qui rêvent de devenir écrivains, l'écriture a une importance capitale. Alors je me suis mis à songer à ce glissement vers la littérature ;j'ai voulu savoir comment j'y étais venu et pourquoi la littérature avait fomenté ce coup d'État contre la peinture”. (PEAN, 2004, s/n)

tornou-se escritor acidentalmente, acrescenta. Por esse motivo começou a pensar em sua mudança para a literatura, desejando descobrir como chegou a tornar-se um escritor, delegando à pintura um segundo lugar em sua vida. Suas reflexões sobre a leitura, a escritura e a pintura se transformaram em *L'amour du lointain*.

Cabe-nos salientar que tudo, em Kokis aponta para a ambiguidade, se considerarmos que Kokis, o homem, é brasileiro; Kokis, o escritor é canadense e a literatura produzida por ele é inscrita como literatura migrante do Quebec.

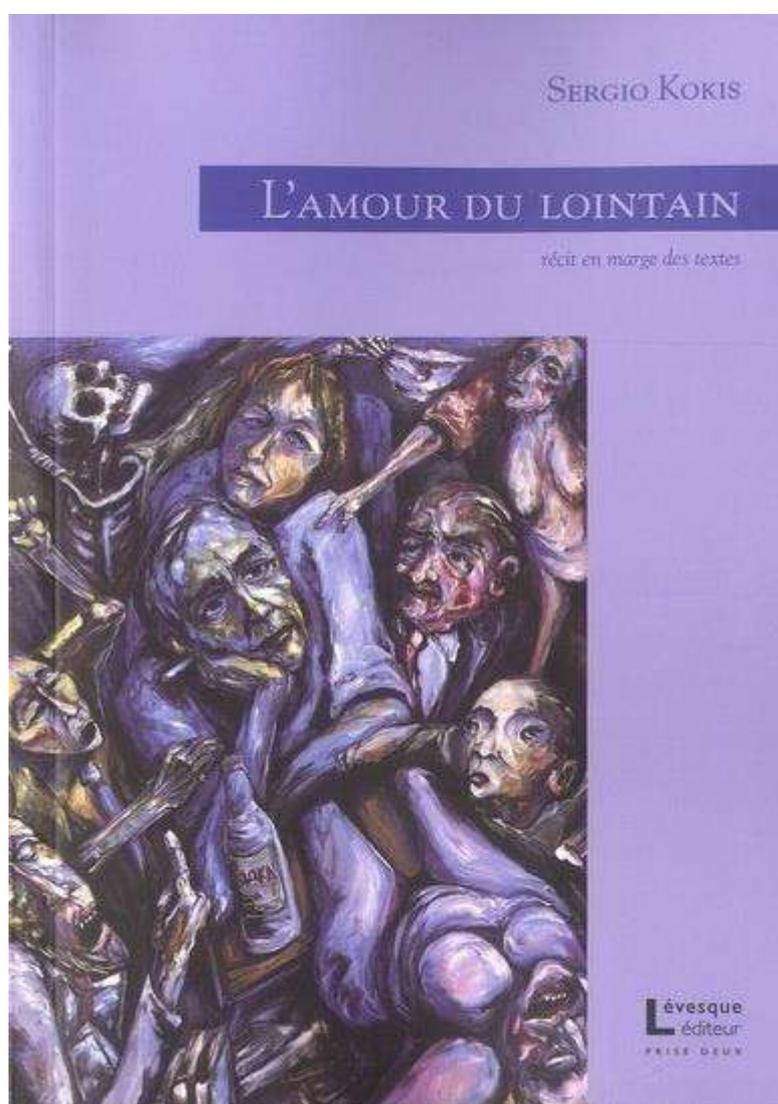


Figura 3: Na capa do livro *L'amour du lointain*, o quadro *Autoportrait en Saint Antoine*, óleo sobre tela(1993).

Segundo Héliane Kohler, o autorretrato faz parte da pintura de Kokis, sendo incorporado pelo autor, como forma icônica de construção de si, em *L'amour du lointain*. Ilustrando uma das capas do livro, encontra-se o quadro *Autoportrait en Saint Antoine* (1993), no qual o pintor se encontra rodeado pela Morte, representada por um esqueleto, por personagens comuns e outros personagens desfigurados. Na sequência, a narrativa é aberta por outro quadro, o *Autoportrait à la cigarette* (1997) e finalmente, um terceiro, o *Autoportrait à la pipe* (2003), que retrata o pintor com características tranquilas, a fisionomia apaziguada. Kokis encerra a narrativa ilustrando uma notável transformação da personagem pintada, como se, ao justapor as imagens ao texto, Kokis procurasse exibir sua múltipla identidade, em perpétuo devir, numa narrativa na qual ele se propõe pesquisar a inteligibilidade de suas escolhas (KOHLER, 2011, p. 70).

Não nos surpreende, pelo já visto, que a figura do artista – o pintor – seja frequente entre os personagens de Kokis, tanto em romances como em contos, sendo ele, antes de tudo, um pintor. Entre os romances, em *Le retour de Lorenzo Sánchez*, o protagonista é um pintor e professor de desenho que se volta para o passado; em *L'art du maquillage*, Max Willem, jovem e talentoso pintor figurativo de Montreal, torna-se um falsificador; em *Le fou de Bosch*, Kokis, o psicólogo, interfere na cabeça de um bibliotecário paranoico que acredita ser caçado por espiões imaginários. Através da busca insana desse herói que acredita representar a si mesmo nas pinturas de Hieronimus Bosch, o autor revela pouco a pouco os acontecimentos que construíram a loucura do personagem.

A referência às pinturas de Hieronimus Bosch (1450-1516) é reveladora, se considerarmos que este artista deu destaque ao imaginário em suas telas, repletas de seres que misturam o humano e o fantástico. Apresentando, ainda, um estudo

das expressões faciais humanas, retratando o abjeto, a maldade, a brutalidade, o medo. Alguns de seus rostos são distorcidos como máscaras, enquanto outros são caricaturais, grotescos, disformes e contorcidos.²⁴ A multidão apinhada, de faces disformes pela emoção que nelas transparece, característica das telas de Bosch, ecoa na prosa de Kokis em *A casa dos espelhos*. São longos trechos repletos de detalhes sobre eventos e, principalmente, sobre pessoas, descritas de forma grotesca, cujas faces lembram máscaras abjetas distorcidas pela luxúria, pela decadência moral e pela decadência física, decorrente da velhice.



Figura 4: Detalhe da tela *Cristo carregando a cruz*, de Hieronymus Bosch.

Em *A casa dos espelhos*, o protagonista de Kokis descreve suas obras expressionistas: “[...] esses rostos que gritam, essas mãos enormes, esses olhos que olham” (KOKIS, 2000, p. 37), como uma forma de exagerar as características, principalmente os defeitos humanos, e também para que o leitor possa reconhecer o autor em seu protagonista-pintor.

²⁴Disponível em <<https://www.ufrgs.br/napead/projetos/historia-arte/idmod.php?p=cristobosch>>. Acesso 12 out. 2018.

3.3 A ARTE DO PINTOR SÉRGIO KOKIS

Sérgio Kokis é um pintor expressionista e o Expressionismo é a arte do instinto, dramática e subjetiva, na qual predominam os valores emocionais em detrimento dos valores intelectuais, “expressando” os sentimentos humanos. Usando cores fortes, às vezes irreais, dá forma plástica ao amor, ao medo, ao ciúme, à solidão, à prostituição, à miséria humana. O Expressionismo teve seu ponto forte, principalmente, na Alemanha, surgindo como Movimento em 1913. Suas principais características são: pesquisa no domínio psicológico; preferência pelo patético, trágico e sombrio; cores vibrantes, fundidas ou separadas; dinamismo improvisado, abrupto ou separado; pasta grossa, martelada, áspera; técnica violenta: o pincel ou a espátula vai e vem, fazendo e refazendo, empastando²⁵, revelando-se a forma ideal para expressão da loucura, com que Kokis trabalhou. Van Gogh, considerado o pai do Expressionismo, pintou internado em um hospício mais de uma vez.

Além de Hieronimus Bosch, como vimos acima, a pintura de Kokis é influenciada pela obra de Chaim Soutine, pintor de origem judaica, nascido na Lituânia em 1893. Soutine pintou durante trinta anos em Paris, onde morreu em 1943. As formas distorcidas, o movimento carregado, as pinceladas impulsivas, demonstram que as pinturas de Soutine pertencem à arte expressionista.

²⁵Disponível em< <http://www.historiadasartes.com/nomundo/arte-seculo-20/expressionismo>>. Acesso em: 12 out. 2018.



Figura 5: *Le petit pâtissier*, Chaim Soutine, óleo sobre tela (1923)

Referindo-se à tela acima, Paul Guillaume escreveu, na revista *Les Arts à Paris*, em 1923: “um incrível confeito, real, fascinante, truculento, afligido por uma orelha imensa e soberba; inesperado e preciso: uma obra-prima”²⁶.

A narrativa de Kokis em *A casa dos espelhos* contém pistas que aproximam protagonista e autor e uma delas nos traz à lembrança um dos quadros de Soutine. Vejamos: no relato de momentos de uma noite de Ano Novo, o narrador-protagonista comenta sobre um hábito de seu pai: “Meu pai gosta de beber comendo

²⁶Citação em francês: “Paul Guillaume décrit alors en 1923 dans la revue *Les Arts à Paris* la toile dont il fait l’acquisition et qui semble aujourd’hui être celle de la fondation Barnes aux Etats-Unis : “un pâtissier inouï, fascinant, réel, truculent, affligé d’une oreille immense et superbe, inattendue et juste; un chef-d’œuvre”. Disponível em <<http://www.musee-orangerie.fr/fr/oeuvre/le-petit-patissier>>. Acesso em: 12 out. 2018.

arenques salgados, com os dedos, na caixa mesmo, para poder lamber o óleo de linhaça” (KOKIS, 2000, p. 271), remetendo ao quadro *Los arenques*, de Soutine:



Fig. 6: *Los arenques*, Chaim Soutine, óleo sobre tela (1916).

Segundo a revista *Morashá*, “A arte de Soutine é forte, nem sempre agradável, mas sincera” (MORASHÁ, 2007). As distorções eram sua maneira de expressar a busca pela realidade interior:

Seus personagens que tremem e se contorcem, afligidos por tiques e outras síndromes, são na maioria, pessoas que viviam e trabalhavam à margem da sociedade privilegiada: os entregadores, os açougueiros, as garçonetes, os chefes-pasteleiros – todos habitantes daquele mundo periférico, que era o que Soutine melhor conhecia na vida. Aquele mundo paralelo que nunca saía de dentro dele. (MORASHÁ, 2007, s/n)

Assim como em Soutine, os personagens dos quadros de Kokis também são pessoas comuns, fruto das lembranças de seu tempo de infância ou adolescência: prostitutas, cadáveres, que apresentam rostos contorcidos e deformados, resgatados da memória e recriados pela imaginação.



Figura 7: *L'enfant*, Sérgio Kokis, óleo sobre masonite (1994).

A tela de Sérgio Kokis *L'enfant* é a capa do livro *La danse macabre du Quebec* e a elegemos para compor este capítulo por ser uma recriação da *Pietà*, de Michelangelo, obra que influenciou a composição de alguns personagens femininos em *A casa dos espelhos*, como veremos na sequência. A dança macabra era

tradição da Idade Média na Europa ocidental, como forma de lembrar a finitude da vida humana (PEREIRA, 2009, p. 805).

O título da tela *L'enfant (A criança)* torna impessoal e universal essa representação de uma criança desconhecida, inerte nos braços de uma personagem cuja identidade é sugerida pelo título do livro: a “dança macabra”, trazendo para o contexto da tela a presença da Morte. A cena retratada tem como pano de fundo uma policromia em que o vermelho se destaca, junto a cores escuras. Estas parecem fundir-se e separar-se, produzindo uma sensação de movimento em oposição à imobilidade dos protagonistas, conduzindo o olhar do espectador diretamente para o grupo em primeiro plano, composto pela criança e a Morte. É uma forma de lembrar que cada nascimento anuncia a morte, à qual está ligado indissolúvelmente. O tom vibrante do vermelho ao fundo contrasta com as cores frias e monocromáticas das silhuetas, produzindo no espectador uma sensação de tristeza, ansiedade e, até mesmo, medo.

Embora o título o quadro seja *L'enfant* e a criança a protagonista, a Morte ocupa um espaço maior na tela, como a afirmar seu poder sobre a vida humana, do qual não se pode fugir. Alegoricamente, a Morte é representada como um esqueleto. Na tela de Kokis, talvez diante da fragilidade da criança, a aparência da Morte é suavizada, sutilmente envolta em um manto de tecido que flutua ao seu redor sugerindo uma figura feminina. O único elemento que revela sua identidade é a mão esquelética que sai da manga e segura um objeto esférico, que pode ser uma evocação do caráter cíclico da vida, composto de nascimento e morte. Por outro lado, este objeto esférico pode remeter ao contexto bíblico, à árvore do conhecimento do bem e do mal, e seu fruto, comumente referido como a maçã.

Segundo o livro de Gênesis, ao provar do fruto proibido o homem introduziu a morte em seu universo, determinando a sua condição humana.

A personagem adulta curva-se para a criança e o manto oculta seu rosto e seu olhar. Refletindo sobre a importância do olhar para a pintura, que é uma arte visual, nos perguntamos qual o motivo que levou o pintor, voluntariamente, a velar o rosto da personagem, ocultando seu olhar. Provavelmente, uma forma de representar o olhar vazio da morte que vela a criança em seu sono eterno? Por outro lado, a visão da criança exangue, acalentada pela Morte, evoca a imagem da *Mater Dolorosa*, libertando, de certa forma, a figura da morte de sua estigmatização, conferindo-lhe a condição da mãe que sofre pela impotência de não poder proteger o filho diante da fragilidade da vida humana. Vista assim, a Morte acalentando o corpo inerte da criança, a cena evoca outra, a de Maria e Jesus, representada na *Pietà* de Michelangelo, que se encontra na Basílica de São Pedro, no Vaticano.

Esse foi o motivo que nos levou à escolha da tela *L'enfant* para compor este capítulo, considerando que, em *A casa dos espelhos*, o protagonista compartilha sua impressão ao ver pela primeira vez a *Pietà*, de Michelangelo: “A presença quase palpitante da *Pietà* de carnes rosadas me causou uma impressão particularmente estranha. O choque foi tão forte que desde então permaneci um pouco amoroso dessa Virgem sensual sob suas roupas de mármore” (KOKIS, 2000, p. 160). Esse êxtase diante da arte é chamado Síndrome de Stendhal, que causa aceleração do ritmo cardíaco, vertigens, desmaios e mesmo alucinações. O nome da síndrome se deve ao escritor francês Stendhal, que tendo sido acometido dessa perturbação em uma viagem à Itália, descreveu detalhadamente os sintomas em seu diário *Nápoles e Florença: uma viagem de Milão a Reggio* (1817). Apesar disso, e de centenas de pessoas terem sentido sintomas similares nas mesmas circunstâncias, a síndrome

só foi descrita e nomeada em 1989, pela psiquiatra italiana Graziella Magherini em seu livro *El síndrome de Stendhal* (1989).

A referência do protagonista à *Pietà* em *A casa dos espelhos* e a escolha do pintor Kokis por representar a Morte com uma criança inerte em seus braços, evocando a famosa obra de Michelangelo, não nos parece fruto de um simples acaso, nos conduzindo desde o início deste trabalho a refletir sobre ficcionalização de si na obra que analisaremos.

4 A CASA DOS ESPELHOS COMO BILDUNGSROMAN, AUTOBIOGRAFIA E AUTOFICÇÃO

O *Bildungsroman*, como vimos, surgiu num momento em que a burguesia alemã, como classe social incipiente, começava a manifestar seus anseios por novas oportunidades, principalmente em relação à formação cultural. Até àquele momento histórico, o contato com a arte, em todas as suas manifestações, o estudo sobre ela – e o conseqüente pensamento crítico – eram privilégio dos aristocratas. Nesse contexto, o romance de formação ou *Bildungsroman* tornou-se um veículo importante para a disseminação dessas novas ideias e, ao mesmo tempo, proporcionar ao leitor a oportunidade da autoformação. O contato, durante a leitura, com os conflitos do protagonista e sua vontade de resolvê-los, com sua ousadia em deixar o amparo do teto familiar para conquistar a formação plena, sua coragem para enfrentar os próprios erros, refletir sobre eles e tentar outra vez, era estimulante para o leitor, e paulatinamente, levava-o à mudança de parâmetros. Apesar de ser um gênero ideologicamente marcado, atrelado à formação da classe média alemã, o *Bildungsroman* atravessou fronteiras, flexibilizou-se, manteve algumas características, recebeu novas influências (subvertendo ou invertendo o paradigma) e permaneceu no universo literário. Interessa-nos verificar a presença do *Bildungsroman* na literatura feita por autores contemporâneos e as alterações verificadas em relação ao paradigma do subgênero.

Por sua vez, as chamadas “escritas de si” vêm de longe, no tempo, desde a Antiguidade greco-romana, com o cuidado de si e o conhecimento de si; e, como é preciso de treinamento para cuidar-se e conhecer-se, esses povos antigos realizavam diariamente exames de consciência, reflexões, meditações, abstinência,

silêncio e escuta do outro, ou seja, o treinamento de si por si mesmo. Elaboravam, depois, anotações diárias para posterior leitura, meditação e reflexão. Era feito o registro escrito de tudo: pensamentos, fragmentos de leituras, ensinamentos ouvidos, reflexões, enfim, tudo o que poderia, depois, pela leitura e meditação, ser introjetado, passando a constituir a subjetividade. Com o tempo, essas escritas para si evoluíram, tomaram diferentes formas, tais como confissões, cartas, diários, autorretratos, autobiografias, blogs, entre outras, e passaram a ser chamadas “escritas de si”.

Santo Agostinho, nos anos 400, escreve *Confissões*, inaugurando, de certa forma, o gênero autobiografia. Muitos anos depois, em 1975, o professor Philippe Lejeune – um estudioso da autobiografia –, reúne o resultado de seus próprios estudos, nos quais procura delimitar as especificidades do gênero, e os publica em artigo intitulado “O pacto autobiográfico”. De acordo com os pressupostos de Lejeune, a autobiografia deve valer-se da prosa para narrar, retrospectivamente, a história de uma personalidade. Primeiramente, Lejeune considerou que, como o próprio autor fala de si na autobiografia, a escolha pela primeira pessoa do discurso seria a mais indicada, e que também deveria haver identidade nominal entre autor-narrador-personagem. Mais tarde, revendo seus primeiros estudos, Lejeune faz alterações, reconhecendo que o autor pode valer-se da terceira pessoa do discurso, ou tratar-se por “tu” ou ainda, usar um pseudônimo. Lejeune também passa a considerar como “escrita de si” e, conseqüentemente, escrita autobiográfica, outras modalidades e não apenas a autobiografia, como inicialmente. Sua grande contribuição foi o conceito de “pacto”, um contrato de verdade, no qual o autor se compromete a dizer a verdade sobre si (mesmo que não o diga totalmente). O que

importa, segundo Lejeune, é que o autor se comprometa em dizer a verdade sobre sua vida, e que o leitor aceite essa proposta.

A autobiografia, pelo pacto de verdade que a rege, situa-se em oposição ao romance, no qual impera a imaginação e onde o pacto é ficcional. No entanto, no interstício entre eles situam-se outros subgêneros, nos quais autores falam de si em narrativas que mesclam, deliberadamente, o factual e a imaginação e são regidas por pactos próprios. O romance autobiográfico é um desses subgêneros; nele, segundo Jaccomard, o autor procura ocultar-se no texto e o pacto correspondente é denominado “pacto fantasmático”. A autoficção é outro subgênero situado entre romance e autobiografia, e trata-se de narrativa na qual o autor ficcionaliza sobre sua vida. O autor de autoficções une, deliberadamente, realidade e ficção, mas procura fazê-lo de forma a criar ambiguidades e contradições entre a história narrada e os fatos de sua biografia que a narrativa contém, criando uma hesitação no leitor, que não sabe ao certo se o que lê é ou não verdade. O pacto que rege a autoficção, segundo Manuel Alberca é o “pacto ambíguo”.

Estudar a autoficção nos interessa na medida em que esse subgênero pode ser pensado como uma continuidade – ou uma atualização – das escritas de si na contemporaneidade, considerando que somos feitos de histórias, “homens-narrativas”, conforme Lejeune (2014, p. 86), que falam de si como forma de continuar vivendo.

Em nossa tentativa de observar o entrelaçamento da autobiografia, da autoficção e do *Bildungsroman* em uma mesma obra, valemo-nos de *A casa dos espelhos*, de Sérgio Kokis: um autor que procura ocultar dos leitores sua vida pessoal, dificultando a pesquisa biográfica, ao mesmo tempo em que nega, veementemente, em entrevistas, que suas narrativas falam de si. Kokis, inclusive,

não aprova que seus romances ou contos sejam considerados autobiográficos ou autoficcionais. Essa postura do autor é instigante e despertou nosso interesse por *A casa dos espelhos*, levando-nos a analisar a obra neste estudo, na tentativa de confirmar se a obra é, ao mesmo tempo, autobiográfica, autoficcional e romance de formação.

No capítulo 2 deste trabalho, analisamos *Infância* (Graciliano Ramos), *Demian* (Hermann Hesse) e *Diário da queda* (Michel Laub), procurando entrecruzar, nessas obras, as especificidades de cada modalidade e as semelhanças ou diferenças que cada uma apresenta, para melhor entendê-las. Daqui em diante, estudaremos *A casa dos espelhos*, do brasileiro Sérgio Kokis, dentro da proposta estabelecida no parágrafo anterior.

4.1 DA AUTOBIOGRAFIA À AUTOFICÇÃO, AS TRILHAS DA ESCRITA DE KOKIS EM *A CASA DOS ESPELHOS*

Em *A casa dos espelhos*, Sergio Kokis escolhe conferir ao protagonista elementos biográficos semelhantes aos seus, sem estabelecer explicitamente a identidade entre autor-narrador-personagem. O fato de o narrador-protagonista não ser nominado, segundo Manuel Alberca (2007), permite ao autor valer-se do anonimato desse “eu” para expressar o factual sem temer o olhar indiscreto do “outro”, o leitor. Kokis também não firma o pacto autobiográfico, conforme os pressupostos de Lejeune, no entanto, os biografemas vão criando a identidade entre autor e narrador-protagonista aos poucos. Por exemplo, ambos nasceram no Rio de Janeiro, de pai letão e mãe brasileira. O protagonista declara, sobre a família paterna: “Todos vieram como imigrantes de um país estranho, a Letônia, quando

meu pai ainda era um neném” (KOKIS, 2000, p. 94)²⁷; ambos, autor e protagonista, são pintores e deixaram o Brasil para viver no exterior pelo mesmo motivo: o envolvimento em militância política. A esse respeito, as declarações do protagonista nos levam a concluir que não havia muita convicção em sua militância. Ele relata:

O estudante universitário tinha se transformado espontaneamente em militante político, pelo simples prazer da ação e pelos encantos da clandestinidade. As relações de amizade que eu tinha com outros exaltados como eu davam-me a impressão de que eu saía de minha solidão, achava um sentido global na vida. Era apenas uma miragem. Primeiro sofri o choque de minhas ilusões de progresso social com o cotidiano das mediocridades individuais. A passividade natural das massas trabalhadoras também me ensinou depressa que não se pode querer muito das coisas, porque nos arriscamos a piorá-las. (p. 158)

Suas palavras deixam entrever como foi sua participação nos movimentos estudantis da década de 1960:

Ocorreu-me desenhar cartazes políticos durante minha temporada na universidade. Pequenas coisas ingênuas, aqui e ali com caricaturas dos militares com faces simiescas, gordos capitalistas de terno. Aproveitavam-se principalmente meus rudimentos na arte de fazer letras porque as mensagens eram numerosas, literárias e repletas de citações. (p. 105)

Logo em seguida revela: “De tal modo cortei minhas ligações e me afundei na merda até o pescoço que minha partida **parecia** uma real necessidade aos meus próprios olhos” (p. 159, ênfase acrescentada).

O autor vive há anos no Canadá e o protagonista vive em um país não nominado, mas que a narrativa revela ser “muito frio” e que pertence ao hemisfério norte. Depois de exilar-se, Kokis nunca mais voltou ao Brasil, o protagonista também não. Além do mais, o autor toma extremo cuidado em ocultar os detalhes de sua

²⁷As referências foram retiradas de *A casa dos espelhos*, de Sérgio Kokis, trad. Marcos de Castro. Rio de Janeiro, Record, 2000 e doravante serão representadas apenas pelo número da página.

biografia durante entrevistas, revelando apenas aqueles compartilhados com seu protagonista. Cria, assim, uma “aparência autobiográfica” que, segundo Gasparini, tem a função de “enganar” deliberadamente o leitor, pois a narrativa autoficcional passa, voluntariamente, da autobiografia à ficção, procurando manter a verossimilhança (GASPARINI, 2014, p. 204). É preciso escrutinar a obra para encontrar os biografemas estrategicamente dispersos. Por exemplo, o narrador-protagonista, ao relatar seu afastamento do Brasil, admite ter vivido e estudado em Paris: “Voei em seguida para a França, onde ia viver alguns anos graças a bolsas de estudos. O tema desses estudos não tinha nada a ver com o que eu tinha estudado até então, nem com a arte” (p.161). Essa afirmação do narrador-protagonista nos leva a crer que o autor fala de si, pois viveu seus primeiros anos de exílio na França, onde obteve um doutorado em Psicologia na Universidade de Estrasburgo e, ao deixar o Brasil, já se graduara em Filosofia.

As referências do protagonista ao internato onde passou alguns anos também semeiam ambiguidades pela narrativa. Vejamos: “Faz frio aqui no internato” (p. 142), ou então: “Está decidido que vou ser expulso do internato” (p. 253). Mais adiante na narrativa, o protagonista substitui a palavra internato: “Um ano já que fui expulso do colégio [...]” (p. 271). E ainda outra vez, referindo-se à expulsão do internato, emprega outra palavra, agora com um peso muito maior: “Oitenta alunos foram postos porta a fora, para refazer a imagem do estabelecimento, mudar o rumo. O colégio não será mais uma **casa de correção**, mas qualquer coisa de moderno, com tendências americanas, ou como os *homes ingleses*” (p. 274, ênfase acrescentada), demonstrando a clara intenção de provocar a dúvida no leitor sobre tratar-se de um simples colégio interno ou de uma casa de correção para jovens delinquentes.

No entanto, enquanto o protagonista declara-se desinteressado pelos estudos: “Interesso-me cada vez menos pelos estudos. Minhas notas ainda não são boas. Consigo isso sem esforço, ou então colo dos outros, nas provas, e ninguém descobre” (p. 195), o nome do autor, Sérgio Kokis, é destacado como o melhor aluno do quarto ano primário, turma B, no Colégio Anglo-Americano, em nota publicada no jornal *A noite* (1954, edição 14822)²⁸, trazendo, também, a foto de Kokis naquela época. *A noite* foi um jornal vespertino fundado no Rio de Janeiro pelo jornalista Irineu Marinho e editado diariamente entre 18 de junho de 1911 e 27 de dezembro de 1957, segundo o Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil²⁹ (CPDOC), que pertence à Escola de Ciências Sociais da Fundação Getúlio Vargas.

O pensamento em relação ao Brasil também é comum a ambos, autor e protagonista. Este descreve um Brasil estereotipado, sujo, sem cultura, miserável, violento e sexualmente livre. As ruas são repletas de vagabundos, miseráveis e prostitutas: no carnaval, “um batalhão de miseráveis que dançam até o esgotamento” (p.54) em “contorções obscenas acompanhadas de expressões vulgares” que a multidão aplaudia (p.87). É tão corriqueira a presença de cadáveres expostos que as pessoas não se surpreendem mais com isso: “Todos esses mortos, todos esses acidentados, afogados, cheios de feridas, mendigos, mulheres nuas ou bebês esverdeados não surpreendem mais ninguém. São os mortos dos outros” (p. 63). No fundo do edifício onde moram o protagonista e sua família, há um pátio repleto de lixo porque “as pessoas não fazem cerimônia para jogar lixos caseiros diretamente das janelas” (p.128), onde até “um neném morto foi abandonado lá,

²⁸Disponível em: < <https://bndigital.bn.gov.br/acervo-digital/diario-noite/221961>>. Acesso em: 19 mar. 2019.

²⁹ Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/noite-a>>. Acesso em: 19 mar. 2019.

cuidadosamente depositado no meio do pátio, com um monte de tripas manchadas de sangue, como se ele fosse um despacho de macumba” (p.128).

Esse modo de ver o Brasil também aparece nas declarações do autor que, em entrevistas referidas no capítulo 3 deste trabalho, declara que o Brasil não é um país sério, pois nele impera, a violência e criminosos podem ser encontrados frequentemente em cada esquina. Chega a afirmar que samba, futebol, praias e a dita “alma brasileira” não passam de ilusões que têm por finalidade mascarar a realidade de um país incivilizado, racista, miserável, violento e em franca destruição ambiental. Segundo Eurídice Figueiredo, Kokis reforça estereótipos que referem o Brasil como a “república das bananas”, tão ao gosto de países do hemisfério norte (1997, p. 54). Essa afinidade de pensamento sobre o Brasil aproxima autor e protagonista pela harmonia e pela coerência verificadas no discurso de ambos.

Mesmo que o protagonista de *A casa dos espelhos* não seja nominado, as pistas biográficas colocadas na narrativa insinuam que autor, narrador e protagonista são a mesma pessoa. Segundo Jacques Lecarme, narrativas com essas características podem ser enquadradas como autoficções, pois o fato de o narrador ser homodiegético não implica autobiografia (2014, p. 74, 75), esse é um recurso muito comum no romance. O fato de não dar seu nome ao protagonista e espalhar biografemas ao longo da narrativa também se aplica a Kokis, na medida em que este ficcionaliza sobre sua vida: ele mescla as fronteiras do real e do inventado, demonstrando a fácil permeabilidade entre ambas, o que Manuel Alberca (2007) aponta como uma das marcas características da autoficção. Além do mais, o termo “romance” deixa clara a intenção de Sérgio Kokis de inserir seu livro no espaço entre a autobiografia e o romance.

Pensando *A casa dos espelhos* como uma narrativa autoficcional, gostaríamos de refletir sobre a tipologia estabelecida por Vincent Colonna, que descreve quatro maneiras dessa escrita de si: a autoficção fantástica, a autoficção biográfica, a autoficção especular e a autoficção intrusiva ou autoral, já descritas no capítulo um deste trabalho. Discordando (em parte) de Anna Faedrich Martins que, em sua tese de doutorado, ao classificar obras segundo a tipologia de Colonna, considerou *A casa dos espelhos* como “autoficção biográfica” (FAEDRICH, 2014, p. 29), o estudo e as análises levaram-nos a conclusão que a obra pode ser considerada, também, uma “autoficção especular”, não pela referência ao espelho, já no título do romance, mas pelo reflexo do autor dentro do livro. Sérgio Kokis é artista plástico, um pintor. Como tal, coloca-se num canto da obra e esta “reflete sua presença como um espelho” (COLONNA, 2014, p. 53). Grosso modo, poderíamos comparar à presença da figura de Velázquez em *Las Meninas*, pois em ambas as obras, o autor se retratou. Mais que isso, os autores se colocam trabalhando na própria obra, conforme o conceito de *mise en abyme* ou mimesis da produção.

A respeito da presença do romancista em sua obra, Manuel Alberca a relaciona com a pintura e o exercício do autorretrato. Essa prática, muitas vezes considerada narcisista e fruto do pecado da soberba, levou os primeiros pintores a representarem-se com expressão humilde e olhar límpido, como Filippo Lippi (1485), ou em pose de devoção religiosa, como Botticelli, que se misturou aos outros personagens que faziam parte do séquito, em *A adoração dos reis magos*. Para Alberca, o primeiro pintor a autorretratar-se desafiando as convenções da época, olhando fixamente o espectador, com um olhar até mesmo provocador, foi Albrecht Dürer, em 1500 (ALBERCA, 2007, p.21). Kokis não se reveste de humildade; muito pelo contrário, parece-nos que desafia e provoca seu leitor: ficcionalizando sobre

sua vida, coloca-se na narrativa, não no centro, mas em um canto, onde pode revelar-se – não claramente –, como se, hipoteticamente, perguntasse –sou ou não sou eu? Ainda que o texto oscile entre passado e presente, dando origem às duas possibilidades – de autoficção biográfica e autoficção especular – o estudo nos conduziu a essa constatação.

Esse “eu” ficcional de Kokis, que Eurídice Figueiredo considerou “uma espécie de alter-ego” (1997, p. 48), demonstra a multiplicidade do “eu” autoficcional defendida por Doubrovsky. Segundo o autor, esse “eu” é polimorfo, podendo ser considerado um eu real que vive aventuras imaginárias ou um eu fictício que relata o factual vivido pelo autor, dentro de uma narrativa ficcional. Jacques Lecarme concorda com Doubrovsky e afirma que o autor pode “inventar” uma personalidade e uma existência, construindo um tipo de ficcionalização da própria substância da experiência vivida (2014, p. 69). Essa nos parece a técnica empregada (ou seria um artil?) por Kokis que, ao valer-se da memória para recuperar as experiências vividas, constrói um protagonista conferindo-lhe elementos de sua própria biografia, fundindo-o, de certa forma, à sua figura sem, no entanto, assumir claramente essa fusão, criando uma ambiguidade que confunde propositalmente o leitor. Outro recurso de Kokis, nesse contexto, são as frequentes referências a “máscaras” que representam os diferentes “eus” autoficcionais: “as máscaras que enfiamos deixam sua marca, deformam, mudam o sentido do mundo até para quem tenta trapacear” (p.296). Favorecem a autoproteção, o disfarce e a contradição: “O jogo das máscaras desempenha esse mesmo papel de proteger a fissura entre o interno e o externo quando minha superfície está muito permeável” (p.230). Permitem-lhe expressar a personalidade irônica e amarga, sem revelar-se totalmente: “minhas máscaras sucessivas se estratificam e minhas extremidades são cortantes” (p.65).

As máscaras permitem ao autor viver diferentes vidas ficcionais, sem assumir essa vivência, conforme observamos na afirmação do protagonista, referindo-se à leitura literária, na qual descobriu “uma fonte inesgotável de **vidas paralelas**, que eu podia de agora em diante direcionar à minha maneira, misturar para então criar outras, ou **refazê-las** tanto quanto eu quisesse” (p. 141, ênfases acrescentadas). O protagonista se reconhece nas imagens provocadas por espelhos deformantes, “Como Narciso se olhando num pavilhão de espelhos de um parque de diversões miserável, reconheço-me nas deformações” (p. 302). Encontrando no reflexo do espelho (seu duplo) lenitivo para a solidão, afirma: “Sempre estive assim, acompanhado pelo outro, minha duplicata, esse eu-mesmo, misterioso e flexível, apto a receber o conjunto de minhas fantasias” (p. 148). A fonte infinita de vidas paralelas que podem ser combinadas, direcionadas e refeitas ao gosto do próprio autor, enriquecidas pela fantasia, dando vida a diferentes “eus” ficcionais, corrobora a afirmação de Doubrovsky, para quem todo contar de si é ficcionalizante e pode ser aumentado, flexibilizado, inventado, sem se afastar totalmente de sua origem factual.

Essas máscaras “pegajosas” (p. 162), deformadas, são reflexos da finitude da vida humana e se justificam na medida em que aproximam a autoficção de Sérgio Kokis da obra de Marcel Proust, *Em busca do tempo perdido*. O protagonista de Proust, ao deparar-se com a degradação física e a decadência provocadas pela velhice, isola-se para escrever, pois acredita que só a arte pode trazer a permanência; só ela, a arte, pode eternizar alguém. O protagonista de Kokis, diante da velhice e da morte, considera que “os outros nunca estão tão próximos quanto a nossa própria finitude” (p.207), isolando-se para pintar, reflete: “Afinal o que é a arte senão a procura do tempo perdido, do não-vivido, daquilo que nunca foi presente? Fecho assim os olhos ao que me rodeia para me sentir vivo. Enfito minha máscara do

passado e volto às minhas imagens no ateliê fechado” (p. 302). Essa reflexão demonstra sua aproximação do pensamento de Proust, cujo protagonista também busca o isolamento para escrever.

Levando em conta que Kokis é **um pintor que escreve** e não um escritor que pinta, os capítulos pares, os quais trazem o tempo da narração em que o narrador-protagonista (sendo já um pintor e vivendo em país distante) reflete sobre seu fazer artístico, emergem da experiência vivida pelo artista Kokis. O protagonista declara: “Minha descoberta da pintura foi tardia” (p. 83). O autor, Kokis, desenhava quando vivia no Brasil, mas tornou-se pintor já adulto, depois que passou a viver no Canadá. A descrição da emoção sentida ao ver a *Pietà*, de Michelangelo, parece-nos plena de verdade, conduzindo-nos ao factual do autor:

A presença quase palpitante da *Pietà* de carnes rosadas me causou uma impressão particularmente estranha. O choque foi tão forte que desde então permaneci um pouco amoroso dessa Virgem sensual em suas roupas de mármore. Parecia tão jovem, tão distante do lugar que conheço como sofrimento, que dava a impressão de se entregar ao olhar dos que passavam. Os pequenos pés da Virgem do passado se interpunham maliciosamente, e eu não podia deixar de vê-la **como mulher** no bloco de mármore. (p.160, ênfase acrescentada)

Essa *Pietà* plena de sensualidade vai se refletir nas mulheres descritas pelo narrador-protagonista de *A casa dos espelhos*: quer sejam da família, como as tias, irmãs da mãe: “Penhoares abertos, raspagem de coxas, peitos à mostra enquanto se depilam, o vaivém na saída do chuveiro” (p.23); quer sejam as prostitutas que mais tarde passaram a trabalhar na “casa de banhos” em que a mãe transformou a residência da família: “Mulheres bonitas, jovens, maquiadas [...], delicadas e vestindo pouca roupa por causa do calor: penhoares, camisolas, de chinelo, sem meia. [...] O olhar um tanto fatigado elas fumavam em poses lascivas” (p. 147); ou

aquelas que desfilavam nos carnavais de rua: “As mulheres, às vezes cobertas apenas por um tecido de gaze ondulavam a barriga, mostrando o umbigo e a língua gulosa. E balançavam a bunda com um jeito admirável bem em cima da minha cara” (p.88).

Reflete-se, também, nas mulheres romeiras no dia de Santo Antônio, no convento no Largo da Carioca, que “tocam o santo por baixo do hábito, acariciando as coxas de gesso da imagem (p. 11); o narrador-protagonista continua: “De baixo, vejo claramente as mãos das mulheres que estão à altura dos meus olhos, mãos que descem ao longo das saias pressionando as próprias coxas, o sexo, mãos que tremem” (p. 13). Marcado profundamente pela visão da *Pietà* de Michelangelo, o pintor Kokis a retrata na tela *L'enfant*, descrita no capítulo 3 deste trabalho. Nesta tela, a Virgem representa a Morte e Kokis a despe de sensualidade envolvendo-a em um fino manto que lhe cai ao redor, disfarçando a silhueta e ocultando seu olhar, recriando, assim, o sofrimento da *Mater Dolorosa* com o filho morto nos braços.

Esse encantamento do protagonista com a arte, principalmente com a pintura, nos leva a crer que as referências do narrador-protagonista à sua formação como pintor são, por certo, reverberações biográficas: Sérgio Kokis tornou-se pintor muito antes de voltar-se para a escrita literária e sua formação é refletida nas etapas relatadas pelo protagonista:

Comecei copiando livros, depois frequentei estúdios para treinar com modelos vivos. Pouco a pouco minhas tentativas melhoraram, o traço se tornou mais livre, o movimento dos gestos e das ideias adquiriu vida própria. [...] Eu ia às escolas de dança moderna para fazer estudos de massas e gestos. Também praticava diante da televisão enchendo blocos telefônicos de esboços de atletas, de jogadores de hóquei ou de bailarinas. [...] Depois copiava ossos, folhas secas, bolas de papel amassado, panos dobrados [...]. (p. 106, 107)

Justifica, para si mesmo, essa atividade como decorrente do aprendizado da gravura, feito em livros, no passado; e só então, dá-se conta: “Eu desenhava para poder gravar” (p. 107) e tudo adquire significado para ele quando percebe a própria mudança. Esse olhar reflexivo sobre si, somado ao exercício da introspecção (que leva ao conhecimento de si), é muito importante para a escrita autobiográfica, segundo Lejeune (2014, p. 90). É a partir desse olhar que a história da personalidade – que é o relato do já vivido, das experiências que o levaram a ser quem é – descortina-se ante o narrador-protagonista, que passa a relatá-la. Na autoficção esse relato do factual recuperado da memória é misturado à fantasia.

É perceptível, na narrativa de Kokis, que o narrador-protagonista – um adulto solitário; isolado de todos; para quem o exílio foi bem-vindo porque “sempre tinha sido estrangeiro por toda parte” (p. 36), o que lhe traz “uma solidão propícia a fantasias”, e lhe permite pintar (p. 36) – reflete que suas telas surgem das lembranças de “um menino solitário” (p.65). Da mesma forma, essa narrativa deixa entrever que ele traduz em palavras o que sente o autor, pois os temas da solidão, do exílio e da melancolia são recorrentes em Kokis, conforme registra Nicolas Tremblay (já citado) em entrevista publicada em *La revue de la nouvelle*, em novembro de 2010. Essa temática apresenta-se, também, em *A casa dos espelhos*, cujo narrador-protagonista afirma: “Via-me a mim mesmo como uma pessoa totalmente só” (p. 103), deixando-nos perceber que a solidão que começou na infância perdurou pela adolescência e se manteve na idade adulta, podendo ser percebida, inclusive, no factual do autor pela recorrência do tema em seus romances e contos.

Segundo Philippe Gasparini, os textos autoficcionais fazem uso de uma linguagem inovadora, criativa, surpreendente, que os distingue dos autobiográficos,

cujo estilo é convencional e rotineiro (2014, p. 183), o que poderemos constatar em Kokis: seu modo criativo no manejo da linguagem que constrói sua narrativa. A técnica de fragmentar o texto em duas temporalidades, muito comum nas narrativas contemporâneas autoficcionais, confere-lhe uma intensidade narrativa própria do romance, favorece a ambiguidade e exige mais do leitor para não perder detalhes importantes, na leitura. Em *A casa dos espelhos*, essa fragmentação da narrativa tem também a função de permitir um uso criativo dos tempos verbais.

A técnica narrativa empregada por Kokis para construir *A casa dos espelhos* consiste num jogo textual que contribui para torná-la mais estetizada. Por exemplo, considerando-se que o relato autobiográfico se refere ao que já foi vivido, caracteriza-se por ser linear e retrospectivo; por consequência, faz opção pelos verbos nos tempos pretéritos. A narrativa de Kokis apresenta essa linearidade, da seguinte forma: as lembranças que reconstroem a infância, adolescência e início da juventude do protagonista, vividas no Brasil, são relatadas linearmente. No entanto, essa linearidade é interrompida pelo relato que faz o protagonista adulto, vivendo longe de seu país de origem, constituindo assim duas temporalidades, que se alternam: o “tempo da narrativa” conforme denominação de Genette (citado em SILVA, 2015, p.66), no qual, apesar de ser um relato retrospectivo, o autor privilegia o uso do presente do indicativo: “Ainda sou pequeno” (p. 9); “agora que já sei ler” (p. 69). E o “tempo da narração”, também de acordo com Genette (citado em SILVA, 2015, p. 66), quando o protagonista já adulto, vivendo em outro país, rememora, toma a palavra e faz o relato de sua vida. Neste, o autor usa verbos ora no presente do indicativo: “nunca chegam cartas” (p. 15); ora no pretérito perfeito: “o carteiro já passou, eu o vi” (p. 15).

O emprego de tempos verbais relatando o que corresponde ao pretérito, ao que já foi vivido, no presente do indicativo e o que acontece no tempo da narração, que corresponderia ao presente do narrador-protagonista, no pretérito perfeito, cria, intencionalmente, uma contradição, uma ambiguidade: principalmente porque nesse tempo “presente” também há rememoração, considerando-se que são as lembranças do passado que o levam a pintar.

Como vimos, Kokis não firma o pacto de verdade, mas usa elementos autobiográficos para construir uma narrativa ficcional estrategicamente calculada para autorrepresentar-se de maneira ambígua, confundindo deliberadamente o leitor. A mistura de elementos ficcionais e biográficos, segundo Manuel Alberca (2007, p. 159), confere ao relato um caráter ambíguo e impreciso, relacionando-o tanto com o pacto romanesco quanto com o pacto autobiográfico sem que pertença a nenhum deles, sendo, portanto, regido pelo pacto ambíguo.

4.2 A AUTOFICÇÃO A PARTIR DOS OLHARES DE SÉRGIO KOKIS E MICHEL LAUB

Ambos os autores nasceram no Brasil, e ambos escolheram a modalidade Autoficção para compor seus romances. Para este estudo, dentre romances de Kokis, escolhemos *A casa dos espelhos*; e, dentre os romances de Laub, *Diário da queda*. Nesta seção observaremos os pontos de aproximação verificados entre essas duas obras.

Segundo Jacques Lecarme (2014, p. 69), para Colonna, o autor de narrativas autoficcionais “inventa” uma personalidade e uma existência para si, ficcionalizando a partir de suas experiências de vida. É o que nos parece que fazem tanto Kokis quanto Laub, “vivendo” outras vidas a partir de protagonistas não

nominados. Apesar disso, percebe-se que os autores falam de si na voz desses narradores-protagonistas anônimos, com os quais compartilham elementos biográficos, tais como: referências pessoais, lugares onde viveram, ou mesmo a profissão. Laub, no caso, é jornalista e escritor, assim como seu protagonista em *Diário da queda*, enquanto Kokis é pintor e, da mesma forma, seu protagonista em *A casa dos espelhos*.

Ambos os protagonistas recorrem à memória para recuperar as experiências vividas que são ficcionalizadas e relatadas em narrativas fragmentadas, que fogem da cronologia e linearidade constante, próprias do relato autobiográfico, configurando-se como autoficcionais, segundo os critérios de Philippe Gasparini (2014, p. 204). Consideramos que a linearidade em Kokis é fragmentada pela alternância dos capítulos entre tempo da narrativa e tempo da narração.

Tanto o protagonista de Laub como o de Kokis mudam repentinamente suas trajetórias de vida, como consequência de situações extremas. Segundo Wander Melo Miranda (2009), só há motivação para a escrita de si se houver, na vida anterior do indivíduo, uma mudança ou transformação radical que o impulsione a falar de si e, ao mesmo tempo, justifique essa decisão. Para a autoficção essas transformações são muito importantes e decorrem de uma “situação-limite”, pois é a partir dela que o protagonista dá uma guinada em sua vida. É algo tão profundo e forte que o impulsiona a mudar radicalmente. Em *Diário da queda*, o protagonista decide mudar sua vida e abandonar a bebida ao decidir ter um filho. Em *A casa dos espelhos*, a situação-limite se configura na perda do amigo e mentor Moe Reinblatt que, em seus últimos momentos de vida, aconselha o protagonista a dedicar-se à pintura. O protagonista relata: “Perto da morte, conhecendo já a natureza de seu mal, ele parecia ter pressa em me incentivar até o fim. (...) Nosso último encontro, no

dia de sua morte, num sinistro pavilhão de hospital, provocou-me o efeito de uma senha simbólica” (p. 108, 109): não ter medo de revelar-se, de assumir seu lugar como artista, não se importando com a opinião alheia sobre suas telas. O narrador-protagonista de Kokis admite: “Pus-me a pintar a partir desse exato momento” (p. 109), assumindo sua condição de artista e mudando totalmente sua trajetória de vida.

Como já foi visto nas análises detalhadas de cada obra, ambos os autores estabelecem intencionalmente um jogo de ambiguidades, que leva o leitor a hesitar entre o real e o factual. Ele duvida se o protagonista é ou não o autor e se os fatos aconteceram realmente, da forma como são relatados, em narrativas que misturam realidade e ficção.

O trato com a linguagem também aproxima as duas obras, tanto pelo uso criativo dos tempos verbais, como em Kokis, quanto pela aparência de fluxo da consciência, em alguns trechos de Laub. Ambas as obras apresentam narrativas nos moldes autoficcionais contemporâneos, com frequentes idas e vindas, passado e presente que se misturam, como em Kokis, ou tramas imbricadas, que entrelaçam vidas, como em Laub.

4.3 UMA BIFURCAÇÃO NA TRILHA: A FORMAÇÃO DO PROTAGONISTA EM A CASA DOS ESPELHOS

Para falarmos da formação do protagonista de Kokis, precisamos lembrar que tomamos como modelo o romance de Goethe, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (1795-1796), considerado o paradigma do romance de formação ou *Bildungsroman*, um subgênero já abordado no capítulo 1. Apesar de nascer atrelado aos ideais burgueses e, por conseguinte, ideologicamente marcado, o

Bildungsroman tem sido assimilado pela tradição literária de culturas diferentes, tomando até mesmo feições próprias. No Brasil, por exemplo, temos *Jubiabá*, de Jorge Amado (um *Bildungsroman* proletário), *Os tambores de São Luís*, de Josué Montello (introduz a perspectiva da memória subjetiva e do tempo psicológico no *Bildungsroman*); os já citados *Amanhecer*, de Lúcia Miguel-Pereira, *As três Marias*, de Rachel de Queiroz e, também, já citado, *Ponciá Vicêncio*, de Conceição Evaristo (representantes do *Bildungsroman* feminino), entre outros. Já abordamos, em capítulo próprio, outros dois livros que também rompem ou subvertem o paradigma do *Bildungsroman*: *Confissões do impostor Felix Krull*, de Thomas Mann e *O tambor*, de Günter Grass.

Consideramos apropriado trazer à discussão a questão do rompimento com o paradigma, por parecer-nos que esta é, também, uma característica de *A casa dos espelhos*.

Os protagonistas – o de Sérgio Kokis em *A casa dos espelhos* e o de Hermann Hesse, em *Demian* – apresentam diferenças marcantes no que tange à formação de cada um deles, e também em relação ao paradigma.

O protagonista de *Demian* é profundamente envolvido emocionalmente e seus comentários confirmam isso na medida em que nos oferecem as informações necessárias para identificar sua trajetória de autoformação. Em contrapartida, o protagonista de Kokis é construído de forma a aparentar distanciamento emocional de seu entorno familiar, parecendo proteger-se, mais descrevendo do que comentando. O narrador-protagonista afirma:

[...] parei no tempo. [...] desde o tempo em que eu me escondia debaixo da cama grande para sonhar, para arranjar o mundo à minha maneira. O presente me atraía menos; eu colecionava. Tudo. Particularmente as imagens, que eu classificava para delas fazer coisas novas, como um quebra-cabeça. [...] Acredito que é por causa

dessa mania que é difícil para mim contar as coisas. Sinto-me melhor descrevendo-as. Congeladas elas também, como imagens: simples superfícies nas quais disponho os detalhes pelo prazer das harmonias. Jogos de espelho, uma cabra-cega como as sombras e os reflexos. (p. 295)

O narrador-protagonista declara ter visto o presidente Vargas desfilando em carro aberto: “A passagem do presidente Getúlio Vargas no seu Rolls Royce conversível [...]” (p.64); tendo em vista que Getúlio Vargas suicidou-se em 24 de agosto de 1954, para lembrar-se do presidente desfilando, o protagonista deve ter nascido alguns anos antes da morte de Getúlio. Considerando também que, no contexto educacional brasileiro da década de 1950, as crianças começavam a frequentar a escola aos sete anos – e o protagonista só fará isso a partir do capítulo 7 –, acreditamos que, quando diz, nas primeiras linhas: “Ainda sou pequeno” (p. 9), o protagonista deve ter, provavelmente, cinco anos de idade. Sendo assim, da primeira infância até a juventude, a narrativa que compreende o passado é apresentada de forma linear, porém, essa linearidade é interrompida, repetidamente, como foi visto, pelo relato que corresponde ao presente, no qual o protagonista vive num país distante, cujo nome não é dito.

Em relação à distinção do tempo nos textos literários, o teórico francês Gérard Genette, criou uma tipologia na qual especifica a natureza do tempo na narrativa. Faz uma distinção entre os tempos da história, da narrativa e da narração (bem como o tempo da leitura) que são elementos que constituem o ato de narrar. Para Genette, *história* é o conteúdo narrativo, o significado; *narrativa* propriamente dita é o enunciado, o discurso, o significante; e *narração* o ato narrativo em si, o conjunto da situação real ou fictícia na qual toma lugar (citado em SILVA, 2015, p. 66). Por exemplo, Júlio Verne deu a um de seus romances o nome *A volta ao mundo em oitenta dias*, por conseguinte, do momento da partida ao momento da chegada

do protagonista Phileas Fogg a Londres, se passaram oitenta dias. O tempo da *história* é, portanto, oitenta dias. O tempo da *narrativa* se refere ao discurso, à maneira como essa linguagem está organizada no universo do texto; é uma estratégia textual que vai impor ao leitor um tempo de leitura, que pode ser mais ou menos longo do que o tempo real em que o fato narrado aconteceu. Por exemplo, o protagonista de Kokis estava com a mãe, certa noite, visitando o pai que fazia a instalação elétrica numa obra. O pai caiu do andaime e o protagonista narra a queda, que deve ter durado dois segundos; mas gastamos quinze ou dezesseis segundos para ler o trecho:

Foi então que ele caiu. De boa altura. Não sei por que, mas seus gestos de repente se tornaram grotescos como os de um boneco de engonço; de sua expressão contorcida saiu um grito rouco e por um segundo ele pareceu suspenso no ar. Depois caiu redondamente sobre o chão de cimento. Tudo ficou em câmara lenta em minha memória. Seu corpo estava lá, espalhado, muito pálido, imobilizado numa posição ridícula, os olhos fechados. Tão diferente do meu pai de todos os dias. (p. 93)

O tempo da *narração*, em *A casa dos espelhos*, refere-se ao momento em que o protagonista já adulto, e morando longe do Brasil, narra os fatos de sua vida, sejam eles factuais ou ficcionais. Ocultando-se sob o véu do anonimato, o eu que enuncia revela o passado, no qual fazia parte de uma família de poucas posses que vivia num apartamento apertado, onde dormiam no mesmo quarto o casal e seus três filhos; só a tia Lili dormia no chão da sala: “Somos um conjunto em desordem. [...] Mas falta alguma coisa para que isto seja uma família. Cada um parece ocupado com seu próprio tédio” (p. 9). O ambiente é “pesado, viscoso, paira sempre uma ameaça no ar. As brigas não mudam a rotina em nada, fazem parte dela” (p.39). A família é disfuncional e nela encontramos, como visto acima, agressividade e falta de entrosamento. Este último também transparece no relato sobre a rotina aos domingos, cujas “tardes são intermináveis, tediosas; o mutismo das pessoas é tão intenso que posso vê-lo, ouvi-lo até, quando os vejo lendo. Às vezes tenho a impressão de que vão gritar. Mas eles não vão além de um bocejo” (p.52). Falta

carinho. As demonstrações de afeto são raras, e do pai são as lembranças mais afetuosas, as únicas em que o narrador-protagonista menino recebe a atenção e o carinho de um adulto:

Nossos domingos, em compensação, são bem melhores, como se fossem iluminados. [...] Saímos com meu pai, só nós, os homens. [...] ele nos prepara o café da manhã, [...] torradas com geleia, dispostas metodicamente e cortadas em triângulo. Enquanto comemos, ele nos observa sorrindo, como se nunca tivesse nos visto antes, insistindo para que a gente repita mais uma vez. (p. 49)

Não existe diálogo e a mãe é autoritária: “É tradição entre nós: corrigem-se todos os males sem consultar quem o está sofrendo” (p. 25). Não há alcoolismo nem uso de drogas, como é comum em núcleos familiares disfuncionais, segundo Suzana de O. Manguiera em artigo intitulado “Família disfuncional no conceito do alcoolismo: análise de conceito” (s/d e s/n)³⁰. A Sociedade Brasileira de Inteligência Emocional aponta as seguintes características para a família disfuncional: pouca ou nenhuma demonstração de afeto e carinho; abuso de álcool, drogas e medicamentos; excessos de críticas e alienação parental³¹. Na família do protagonista não há demonstrações de afeto, as críticas são frequentes e, em algumas ocasiões, pode-se verificar a prática da alienação parental por parte da mãe. Além do mais, ela, a mãe, falta com o decoro quando transforma a casa da família num bordel, “uma casa de banhos” (p.147), obrigando os três meninos a passarem na rua todo o tempo em que não estão na escola. O pai é omissos, e começa, também, a ficar cada vez mais tempo fora de casa, retornando à noite, cada vez mais tarde.

A família no romance de Kokis é muito diferente da família do protagonista de Hesse. Em *Demian*, o ambiente doméstico onde vive o protagonista é tranquilo,

³⁰Disponível em:< <http://repositorio.observatoriodocuidado.org/handle/handle/649>>. Acesso em: 18 set. 2018.

³¹ Disponível em:<<http://www.sbie.com.br/blog/conheca-as-principais-caracteristicas-de-uma-familia-disfuncional/>>. Acesso em:18 set. 2018.

organizado, limpo, “claro e luminoso”. Nele os pais ocupam-se de seus filhos, dão limites e procuram educá-los dentro de preceitos religiosos. Já a família do protagonista de Kokis, melhor dizendo, a mãe, deixa os filhos à deriva, perambulando pelas ruas, convivendo com todo tipo de pessoas. O pai demonstra carinho pelos filhos, mas está constantemente ocupado com seu trabalho de técnico eletricista e, por conta disso, sempre ausente.

Assim como ao protagonista de *Demian*, a formação regular do protagonista de Kokis acontece na escola, com exercícios comuns naquela época: “desenhamos as letras nos cadernos de caligrafia” (p. 59); a escola é referida como um lugar onde o protagonista sente-se muito bem: “Estou muito feliz na escola. É muito melhor do que eu imaginava. [...] Gosto da escola principalmente por causa das outras crianças; é a primeira vez que tenho companheiros da minha idade” (p.57). O protagonista realiza um aprendizado informal e silencioso, apenas observando o que acontece em seu entorno, guardando para si suas conclusões. Por exemplo, no ônibus, no trajeto de casa até a escola, ele registra as diferenças sociais entre ele e os colegas: “Os bairros muito limpos onde moram meus colegas são fascinantes, ruas e praças cheias de árvores, **de ar mais fresco do que a nossa avenida**. A praia também, com belos edifícios, jardins, parques com balanços” (p.58 ênfase acrescentada). No entanto, “Na escola [...]. Brincamos no pátio dos fundos, que é muito grande, de terra batida, bem embaixo de uma favela. Os pobres não descem de lá **por causa da cerca e por causa do rochedo vertical**” (p. 58, ênfase acrescentada).

Ele infere o abismo entre as classes na sociedade de então que, de certa forma, também o separa de outros bem mais pobres do que ele. Os garotos ricos têm uma variedade grande de canetas coloridas que ele, que só tem uma caneta

azul, tem vontade de roubar, “Até porque eles têm tantas que isso não faria diferença. Mas **não fica bem roubar, mesmo ter desejo de roubar já é ruim**” (p. 60, ênfase acrescentada). Consola-se, arrependido pelo mau pensamento, recorrendo a um subterfúgio que se torna frequente: imagina que tem muitos lápis de cor ou que algum colega perdeu uma caneta e ele a encontrou. Esse exercício de imaginar, que mais adiante na narrativa ele chamará de “coleccionar imagens” o acompanhará todo o tempo, tornando-se primordial no momento em que passa a dedicar-se à pintura. Apesar de tudo, “Ir à escola é até melhor do que sair no domingo” (p. 60) admite.

Surge nova etapa na formação regular, pois “Agora que já sei ler, decidiram nos mudar de escola e nos preparar para a primeira comunhão. Não vejo que relação possa existir nisso, mas assim é que é” (p. 69). O protagonista e seu irmão mais velho passam a frequentar as aulas de catecismo como preparação para a primeira comunhão. As aulas são ministradas por Giovanni, um padre italiano, e por Aurora, a moça que o auxilia traduzindo suas falas para que os garotos entendam. O protagonista declara: “Não adianta escutar o padre e a moça, não se entende nada mesmo” (p. 73), no entanto, outros meninos contam-lhe “coisas espantosas sobre o padre e a professora: que estão apaixonados e se beijam na sacristia depois das aulas” (p. 73).

A formação religiosa é mais *pro forma*, uma tradição imposta, constituída de regras decoradas e sem sentido para o protagonista-menino: “deve-se ser gentil, ir à missa no domingo, respeitar o padre, amar nossos pais, não dizer porcarias, não ter maus pensamentos, não roubar, não matar, não mentir, não se esconder na igreja. O resto são coisas para adultos que nossos pais nos farão recitar” (p. 73). Na sequência, o relato da primeira comunhão, a festa em casa com bolo e fotografias do

protagonista e seu irmão, vestidos de roupa branca. Tudo isso se configura em armadilha, segundo relata o protagonista, pois a mãe tem a secreta intenção de que os filhos sejam admitidos como coroinhas na Igreja de Santa Rita onde ela assiste às missas aos domingos. O cônego Bezerril (pároco nessa igreja) “é uma personagem obesa, com um ar malvado que só se interessa pelos portugueses ricos da paróquia (...) e dá-se ares superiores como um militar” (p. 75). O cônego aceita os dois irmãos como coroinhas porque são “Grandes, louros e inocentes como anjos” (p. 76). Segundo o protagonista, Bezerril costuma rezar a missa solene das dez horas, que dois meninos consideram um verdadeiro pesadelo: na igreja abarrotada, as pessoas se comprimem e se xingam em busca dos melhores lugares. O cônego Bezerril fala “com voz grave e melosa” (p. 77). O narrador-protagonista acrescenta:

Ele adora falar, repetir quase sempre as mesmas coisas, abusando das pausas, com a finalidade de entorpecer ainda mais os fiéis a fim de que o sacristão tenha todo o tempo necessário para fazer a coleta. Os portugueses se mostram generosos e, do alto de seu púlpito, Bezerril vigia e saúda com a cabeça os doadores importantes. [...] Bezerril vai ao tabernáculo tirar a grande hóstia para abençoar o cálice. Engrola as palavras da elevação, fiscalizando a boa dose de vinho, e ei-lo comungando com grandes movimentos de lábios e faciais, exatamente como os que bebem cachaça nos bares mordiscando pedaços de sardinha grelhada. Saboreia sua hóstia fechando os olhos e franzindo a boca no momento de engolir. (p. 77)

Os verbos que usa para descrever as atitudes do pároco revelam o sentimento do protagonista em relação aos ensinamentos que recebe naquele lugar: repetir, abusar, entorpecer, vigiar, saudar, engrolar, fiscalizar, mordiscar, saborear. Pontuam a cena com ironia, escarnecendo da hipocrisia reinante, percebida pelo menino. A linguagem empregada para compor esse relato ridiculariza o cônego e

mostra a cerimônia religiosa como uma coisa teatral e sem sentido, realizada por um sacerdote para quem era “absolutamente necessário ter dois meninos louros para o cenário” (p. 79).

Percebe-se a diferença na forma de encarar os ensinamentos religiosos entre o protagonista de Kokis e o de Hesse. Para ambos, a religião é uma tradição imposta pela família. No entanto, em *Demian*, havia sinceridade nas práticas religiosas familiares e, mesmo que as crenças sejam substituídas por outras, o respeito permanece. O protagonista se afasta mais facilmente do ambiente familiar e religioso porque não se sente mais merecedor daquela “graça”, em virtude da culpa por ter mentido e se deixado manipular por Kromer, praticando atos ilícitos que o encham de culpa. Com o protagonista de *A casa dos espelhos*, as coisas são diferentes: ele também participa das celebrações por imposição, mas percebe a hipocrisia reinante, as práticas religiosas não se tornam significativas para ele, que não se sente tocado por nada do que é feito ou pregado ali, e considera o pároco Bezerril como um homem abjeto e ganancioso. Nesse conflito com seu entorno social (uma das características do *Bildungsroman* apontadas por Wilhelm Dilthey) a personalidade do protagonista vai se formando e ele, aos poucos, se torna mais decepcionado com os homens e o mundo, isolando-se cada vez mais.

Por esse tempo, a casa da família já começa a funcionar como bordel e o menino registra:

Houve mudanças em casa depois que fomos para a escola. Não vieram de cambulhada, mas **eu as fui sentindo cada vez mais**. Minha mãe **parece** ter abandonado a costura. [...] Maquia-se mais e anda menos irritadiça, **talvez porque venha saindo frequentemente à noite**. Meu pai também sai mais. (p.115, ênfases acrescentadas)

Para atender a clientela em paz, a mãe manda os meninos para a rua logo cedo. “Quando batiam na porta da frente, precisávamos esperar, ou sair rapidamente pela porta dos fundos. Cada vez que se tocava a campainha era um tumulto e os visitantes eram cada vez mais numerosos” (p. 146). Por esse motivo, o protagonista e seus irmãos deveriam ficar na rua depois da escola, perambulando pelo bairro até a noite, livres para misturar-se com mendigos, bêbados e vagabundos:

Conheço agora todos os frequentadores da praça, até os vagabundos que jogam baralho. Deles se diz que são pessoas perigosas: já os vi em brigas de navalha e fugindo da polícia. Diz-se também que roubam, que vendem maconha e ainda se entregam a outras falcatruas. Mas eles são sempre atenciosos com as crianças, e não se fazem de rogados **para contar suas aventuras.** (p.30, ênfase acrescentada)

Ao mesmo tempo em que faz seu aprendizado regular no ambiente escolar, o protagonista aprende sobre a vida na escola informal das ruas, ouvindo e observando aqueles grupos marginalizados com os quais convive, ou com os ensinamentos de meninos mais velhos e mais experientes:

Somos uma dezena de crianças. Os mais velhos nos ensinam a olhar os peitos das mulheres, falam-nos de todas as coisas indecentes que possam existir, e nos explicam as histórias complicadas que os fregueses do bar acharam que não deviam nos explicar. Fico sabendo, então, o que a irmã de um tal fez com um tal outro, ou o que ela teria feito com todo o prazer se não fosse tão orgulhosa. Depois, que a mãe de um determinado companheiro ainda é muito bonita para se satisfazer com seu marido, pequeno, careca e gordo. **Completo desse modo minha instrução,** compreendendo melhor as coisas, incorporando a esse sentido de **compreensão até mesmo um pouco dos costumes de minha família.** Coisas que naturalmente guardo para mim, porque **pouco a pouco começo a ter vergonha.** (p.134, ênfases acrescentadas)

Uma das características do *Bildungsroman* é a autoformação realizada longe do meio escolar formal. No romance paradigma, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe, o protagonista é tutorado à distância pelos membros da Sociedade da Torre, homens sábios que se configuram como mentores e lhe proporcionam oportunidades informais que o levam ao aprendizado. Apesar da informalidade, essa formação do protagonista acontece, normalmente, a partir de reflexões e questionamentos que faz sobre suas atitudes e pensamentos e que o levam a um crescimento interior e ao amadurecimento. Nas inovações, como por exemplo, em Hesse, o protagonista aprende fora da escola conceitos e novas formas de pensar que o conduzem a um crescimento espiritual. Por seu lado, o protagonista de Kokis realiza sua formação de maneira informal também, mas ele aprende com pessoas marginalizadas pela sociedade (mendigos, bêbados, prostitutas) e, por conseguinte, não há a preocupação com a transmissão de ensinamentos e valores que o edifiquem. Ele aprende observando a conduta dos que o rodeiam, quer sejam familiares, quer sejam estranhos; dessa observação tira conclusões que irão formando seu caráter e sua personalidade.

A escola informal da rua permite-lhe inferir a condição da própria família, e, numa das suas raras confissões, declara-se envergonhado. Pouco tempo depois, em virtude de um acidente em que o irmão mais novo se fere gravemente, enquanto a mãe o leva ao pronto-socorro, o protagonista e seu irmão mais velho são recebidos dentro de casa antes da noite, e observam a movimentação das mulheres que ali trabalham:

Subimos ambos. Para a cozinha, como sempre. [...] As amigas de minha mãe, de visita na sala, vieram até nós para saber detalhes do ferimento. Mulheres bonitas, jovens, maquiadas como Belinha [a empregada], delicadas e vestindo pouca roupa

por causa do calor: penhoares, camisolas, de chinelo, sem meia. [...] O olhar um tanto fatigado elas fumavam **em poses lascivas**. (p. 147, ênfase acrescentada)

A suspeita sobre as atividades da mãe torna-se uma certeza. Resta-lhe uma dúvida atroz “Será que minha mãe fazia a mesma coisa? Meu irmão não sabia. Sobretudo em comparação com as outras que estavam lá, ela parecia um pouco velha demais para ser puta” (p. 148); mais uma vez, a escola da rua lhe traz as informações. O porteiro do edifício vizinho, “Domício, que é entendido em putas, conta que algumas velhas são muito devassas e ainda atraem um número nada desprezível de fregueses por suas manhas” (p. 148). Depois do acidente com o irmãozinho, a convivência em casa se torna mais complicada, “o ambiente estava um pouco pesado, **porque cada um sabia que o outro sabia**, só isso” (p. 148, ênfase acrescentada).

O protagonista recorre à dissimulação, com medo de que os outros percebam sua realidade familiar: “Meu irmão e eu nos esforçávamos para nos calar, **agir como se nada tivesse acontecido**, porque se o caso viesse a ser conhecido, eu me tornaria um filho da puta” (p. 149, ênfase acrescentada). Percebe que o pai parece cada vez mais amargo. Evita olhá-lo, suspeitando que o pai faz o mesmo em relação a ele. Confessa: “Prefiro não pensar no papel que ele desempenhou em toda essa história, e tenho medo que ele um dia também se decida a me contar histórias da casa de banhos” (p. 149).

Além de informal, a formação do protagonista de Kokis inclui uma espécie de “itens de sobrevivência”, que ele descobre por si mesmo e dos quais lança mão como forma de contornar dificuldades ou para livrar-se de situações embaraçosas; o recurso da dissimulação (como acima) é um deles. É um recurso que ele descobre ainda muito menino, nas brincadeiras com o irmão mais velho, quando costumavam

dividir igualmente figuras recortadas de revistas: “as boas imagens são preciosas. **Oculto minhas intenções**, senão meu irmão vai escolher as mesmas imagens que eu. Também **aprendi** a me mostrar contrariado, zangado, mesmo quando fico muito satisfeito com o que obtive” (p. 2, ênfases acrescentadas).

O afastamento físico da casa paterna como forma de viver novas experiências que levem o protagonista à autoformação é outra das características do *Bildungsroman* apontadas por Jürgen Jacobs, e que *A casa dos espelhos* e *Demian* também apresentam. No romance de Hesse, o protagonista Emil Sinclair vai estudar num colégio em outra cidade. O afastamento da casa paterna acontece de forma diferente, no romance de Kokis, pois nele, o protagonista, de certa forma, sempre esteve afastado do meio familiar, embora ainda permanecesse vivendo com a família. O fato de ele e os irmãos serem mandados para as ruas caracteriza o abandono familiar. Depois o internato, e finalmente, o país de exílio, no qual o protagonista reconhece: “O exílio me permitiu descobrir então que eu não sofria como os outros, que, ao contrário, eu sempre tinha sido estrangeiro, por toda parte” (p. 36). Salientamos que, no romance de Kokis, o primeiro afastamento efetivo do protagonista (e de seu irmão mais velho) acontece quando eles são mandados para um internato nas montanhas, onde os alunos são tratados de forma cruel. Paradoxalmente, lá, sente-se livre e desimpedido e confessa: “fechado num internato e livre para ser eu mesmo, para sonhar à vontade, perdido na multidão das outras crianças. Sem história, sem família, sem passado” (p. 138). Passam as férias em casa e ele tem oportunidade de observar que o pai continua, como sempre, “escondendo-se atrás do jornal” (p. 170) e a mãe mantém, segundo ele, o “insuportável hábito de nos olhar sem nos ver [...] aprendi a excluí-la de meu mundo” (p. 170). Distanciar-se, despir-se dessa família é o melhor que lhe poderia acontecer,

pois se sente “um pouco como essas serpentes que se despem de sua pele para crescer e que a abandonam no chão, sem dar importância a isso. A diferença é que minha pele é minha família. E todos ficam na mesma, sem brilho e envelhecendo, idênticos a cada visita enquanto **eu continuo a mudar**” (p.170, ênfase acrescentada). Essa percepção sobre si mesmo vai um pouco mais além:

Lembro-me dessa época no internato como uma queda para a frente, um desequilíbrio semelhante ao de uma criança que começa a andar. **Meus valores se modificavam**; de alguma forma, tornavam-se reais. Deixava-me levar por esse fluxo, sem saber ao certo onde isso me levaria. [...] Os riscos, o choque afetivo, **a identidade que se estrutura por si, sem que a gente se aperceba disso**. (p. 185, ênfases acrescentadas)

A busca pela identidade perpassa todo o livro, um provável reflexo da vida de exilado, desenraizado de suas origens, que “oscila entre dois tempos, o seu e o real, para trás e para a frente, sem poder se fixar”(p. 294). Um tempo que “passa, sem, no entanto, passar, porque a identidade não está mais em harmonia com o mundo palpável” (p. 294). Contudo, foi para encontrar essa identidade que ele um dia partiu, “em busca de algo que faltava” (p.105), para mais tarde descobrir que o que tanto procurava estava dentro dele mesmo, pois a “identidade é formada de um tecido de lembranças” (p. 302). Admite:

Toda partida, aos meus olhos, era como que a descoberta da identidade, ou antes, a redescoberta, pois eu a supunha escondida, inteira e acabada, sob a camada dos hábitos cotidianos. Essa identidade estaria seguramente em algum lugar, por aí. Não sabia ainda que nunca se chega a consegui-la, confundida que ela está na trama dos gestos do passado. (p. 135)

Enquanto admite para si mesmo as mudanças que nele se operam, reconhece que se sente decepcionado com as pessoas, cuja falta de seriedade o incomoda e está “em tudo a que se entregam, que, entretanto, revestem de um

esforço contínuo para que pareçam responsáveis pelo movimento do mundo. Sempre me decepcionam. Creio, afinal, que à força de conhecer os homens vim a desprezá-los mais” (p. 185). O sentimento de revolta em relação à hipocrisia social permanece nas declarações do próprio autor em entrevistas, nas quais refere o Brasil como um país despido de seriedade e carente culturalmente.

Diante do exposto, ele considera a necessidade de desenvolver uma carapaça como forma de proteger-se – outro de seus elementos de “sobrevivência” praticados desde o internato –, e que lhe “ensinou a bancar o honrado quando fosse preciso; o inocente, quando me interrogassem, sempre apurando o olhar para o exercício da arte do retrato” (p. 187), numa espécie de **formação às avessas** – em relação ao paradigma –, com o domínio da arte da dissimulação. O olhar apurado na observação do outro o levará, quando se tornar um pintor, ao exercício do retrato caricato e grotesco, uma forma de resposta subjetiva que expressa as emoções surgidas a partir da observação de pessoas e situações.

Sua personalidade é forjada no isolamento proveniente do abandono e da rejeição; alimentada pela revolta e pela dissimulação, que necessita de carapaças protetoras para sobreviver num meio hostil e falso, corrompido moralmente.

A iniciação sexual do protagonista, característica do *Bildungsroman* que o romance de Kokis também apresenta, acontece na adolescência, enquanto ele ainda estava no internato. Era comum que os garotos partilhassem histórias picantes, muitas delas inventadas. Esse era o caso de Platão, garoto virgem, mas que inventava casos que tinha vivido em “bordéis de luxo”, para impressionar os colegas. O protagonista nada tinha a contar, porque não tinha dinheiro para essas coisas, e Platão, que era rico, oferece-lhe o dinheiro necessário. Os dois, juntamente com Gordo, outro colega de internato, num domingo de tarde, dirigem-se ao bordel

da cidadezinha próxima, conhecido como a casa de Sofia. O protagonista revela: “Com a morte na alma, tentando esconder meu nervosismo, desci com eles como o cordeiro para o sacrifício” (p.190). Em casa de Sofia ele escolhe uma mocinha bonita. “mulata clara, os olhos muito profundos” (p. 192), chamada Ivone. Esclarece:

Não me lembro do quarto nem de nada na casa, só que era fresca, transmitia paz. A tarde passou sem que eu percebesse. Ivone se mostrou de infinita doçura desde que soube com certeza que era a minha primeira vez, que eu não tinha experiências com minhas amiguinhas, nem com meninos ou com cabras. [...] Saí apaixonadíssimo. (p. 193)

A descoberta do sexo também acontece ao protagonista de *Demian*, mas de forma diferente. Ele relata que descobre em si um “instinto primitivo” (HESSE, 1972, p. 49) que ficara oculto e dissimulado quando vivia no mundo luminoso, a casa paterna. No entanto, diferentemente dos protagonistas de Kokis, de Graciliano e também de Laub, o de Hesse vive amores idealizados, não chegando a relatar a prática do ato sexual.

Mais adiante na narrativa, o protagonista de Kokis se refere ao internato como um reformatório, do qual ele – já adolescente – e outros colegas foram expulsos por roubar o gabarito de provas. Apesar de tudo, nesse colégio há algo que desperta nele um profundo interesse: a biblioteca, à qual ele recorre por sua própria vontade, adquirindo conhecimentos de forma espontânea, outra característica do *Bildungsroman*. Admite: “**Eu nunca tinha lido um livro em minha vida**” (p. 141, ênfase acrescentada) e nem sabia por onde começar, qual livro escolher entre tantos.

A bibliotecária o auxilia e ele descobre “lá uma fonte inesgotável de **vidas paralelas**, que eu podia de agora em diante direcionar à minha maneira, misturar para então criar outras, ou refazê-las tanto quanto eu quisesse” (p. 141, ênfase

acrescentada). Sua vida se transforma, pois “Quando estou na biblioteca não há decepção nem tempo morto e o internato todo desaparece. As cores são mais belas, as pessoas mais definidas, e as coisas se passam de modo bem mais interessante do que na vida” (p. 155); a leitura abre caminho para novos conhecimentos, revelando-lhe a “**amplidão do mundo**”, libertando-o para o sonho: “No internato dirijo melhor minha imaginação. Principalmente por causa dos livros, que permitem a meu espírito desviar-se para aventuras mais sérias. Lá em cima estou mais disponível para tudo” (p. 179, ênfase acrescentada).

Depois de expulso, a ausência que sente da biblioteca faz com que ele até se refira ao internato como “um paraíso perdido” (p. 274), o qual aproximava de mundos que só existiam na leitura, enquanto o afastava da difícil realidade familiar. O incipiente interesse pela leitura o leva a uma busca espontânea por conhecimentos que contribuirão para sua formação, abrindo-lhe novos horizontes e criando nele a vontade de conhecer esse mundo que ele agora percebe tão amplo. Essa busca espontânea é também uma das características do *Bildungsroman*, que também está presente no romance de Hesse; em *Demian*, o protagonista reflete que deveria encontrar seu caminho por si mesmo (HESSE, 1972, p. 50).

Outra característica do *Bildungsroman* é a presença de mentores que atuam auxiliando o protagonista em sua autoformação. No romance de Kokis, alguns personagens (uns de certa forma, outro, declaradamente) desempenham a função de mentores. Algum tempo antes da expulsão do internato, o professor Borborema forma um grupo de nove alunos para uma viagem ao nordeste brasileiro e o protagonista está entre eles. Para essa viagem, o Ministério da Viação cedeu um jipe e uma caminhonete, e dois motoristas, Pintado, “um grandalhão ruivo já maduro e Neném, um preto jovem, ambos muito fortes” (p. 211). Durante o percurso, o grupo

tem contato com a miséria social demonstrada pelo quadro de extrema privação em que vive a população nordestina. Parece-nos que esse relato tem a função de reforçar estereótipos sobre o Brasil, além de reforçar, também, o aprendizado informal realizado pelo protagonista.

Pintado e Borborema fornecem-lhes informações, porém, enquanto o professor Borborema dá explicações formais, Pintado recorre a elementos da informalidade:

Pintado fala devagar, com longas pausas, como se sopesasse cada palavra antes de pronunciá-la. Dá suas lições como se falasse sozinho, mas com o cuidado de atrair nossa atenção para as coisas da estrada. Borborema fica silencioso, a olhar gravemente a paisagem que passa. Se Pintado trata de um tema como a saúva ou a seca, **Borborema completa o que o motorista disse com dados técnicos**. Do contrário se cala. **Pintado é mais competente para descrever as coisas da vida**. Mas Borborema sofre. Esforça-se para ser honesto, continua apesar de tudo a ser católico; e às vezes tem um ar de vergonha de seu Deus. Olhamos em silêncio, com um sentimento constrangedor também para nós, apesar de nossa curiosidade e de nossas fantasias. **Minha admiração por Borborema cresce a cada dia**, por sua coragem em nos mostrar o que os outros professores só conhecem pelos livros. (p. 215, ênfases acrescentadas)

Mais uma vez pode-se observar o aprendizado técnico, formal, que o professor Borborema proporciona em contraposição ao informal, proporcionado por Pintado. Borborema lhes dá

Explicações técnicas sobre o relevo e qualidade do solo. Atrai nossa atenção para formações rochosas, enormes e muito antigas [...]. Estende-se até os hábitos das pessoas, a agricultura de subsistência e os tipos de construção artesanal. [...]. Como bom proletário, **Pintado tenta denegrir as pessoas dessas regiões áridas**, sublinhando sua preguiça, sua ignorância e sua passividade. Borborema é, ele próprio, um homem da caatinga, mestiço como os camponeses que cruzam conosco. Saiu de sua condição pelo saber, sem entretanto dela desligar-se

totalmente. [...] Não parece ter a preocupação de convencer; simplesmente **quer nos ensinar a pensar**. (p. 221, ênfases acrescentadas)

Os ensinamentos de Pintado são como uma continuidade do aprendizado das ruas. Por exemplo, em relação aos cegos cantores que, nas paradas, oferecem sua música por alguns trocados e são acompanhados por “menininhos de 4 ou 5 anos que recolhem as moedas [...]. Pintado explica que os cegos preferem os meninos às meninas; criam-nos como cães e os pervertem. [...] alguns meninos bem adestrados valem depois seu peso em ouro nos bordéis de entendidos em Salvador” (p. 224).

Os sentimentos que esses “mentores” têm em relação ao povo nordestino também são opostos. Borborema apresenta, sempre, certa simpatia em relação ao sofrimento das pessoas, enquanto Pintado “não gosta de ver as coisas sob esse ângulo; prende-se à sua raiva, à sua revolta espontânea” (p. 221). O protagonista declara que é mais fácil para ele concordar com as opiniões de Pintado, porque “erguem uma barreira confortável entre nós e esse mundo, abrindo espaço para a raiva e as piadas. Entretanto, **Borborema tem razão**” (p. 222, ênfase acrescentada). Concordar com o posicionamento de Borborema parece-nos, já, uma escolha decorrente da maturidade, que transparece em outras declarações do protagonista: “Desde a viagem ao Nordeste **o mundo parece ter mudado para mim**, como se eu não devesse mais nada a ninguém. [...] Guardo minhas histórias. Tenho vergonha, mesmo que eu não seja responsável, do que passa entre meus pais. **Penso muito, ponho ordem na minha cabeça, tomo resoluções**” (p. 255, ênfases acrescentadas).

Em decorrência do envolvimento de Borborema, que o estimula a pensar sobre tudo o que vê, o protagonista confessa que passa a ver o mundo de forma

diferente; isso o leva a pensar muito, organizar as ideias e tomar resoluções, demonstrando que está amadurecendo, o que se constitui em mais outra característica do *Bildungsroman*.

O personagem declarado pelo protagonista como seu mentor é Moe Reinblatt, artista idoso que se torna seu amigo: “Como uma espécie de mentor, ele parecia descobrir antes de mim as coisas que me impressionavam e me levava a aceitar meu caminho” (o caminho da pintura) (p. 108). Esse encontro com o personagem Reinblatt é de extrema importância, tendo em vista que levará o protagonista a assumir-se como um artista, um pintor, tal como Kokis. No romance de Hesse, Pistórius e Demian são referidos como mentores de Emil Sinclair, mais do que isso, são, também, amigos do protagonista.

O encontro com a arte é outra característica do *Bildungsroman* que o romance de Kokis apresenta. Só foi possível acontecer porque, na juventude, o protagonista envolve-se em militância política e, por consequência, passa a viver fora de seu país de origem, o Brasil, e tem seu encontro com a arte e com Moe Reinblatt.

A narrativa de *A casa dos espelhos* divide a formação do protagonista em dois momentos distintos, a saber: o tempo vivido no Brasil, que compreende a formação da personalidade, e o tempo vivido em país estrangeiro, que revela a formação artística desse personagem. Diante disso, cumpre-nos abrir um parêntese, neste momento, para observarmos a trajetória do narrador-protagonista entre sua saída do internato e a chegada à Europa, onde começará uma nova vida.

A narrativa não revela muito sobre esse intervalo de tempo que está contido apenas no capítulo 26, o qual começa com a seguinte afirmação: “Um ano já que fui expulso do colégio, e eis que estamos na noite da festa de São Silvestre” (p. 271).

Segue-se o relato dessa noite de final de ano em que o protagonista passa algumas horas com o pai, bebericando uma garrafa de bagaceira: “Meu pai gosta de beber comendo arenques salgados, com os dedos, na caixa mesmo, para poder lambar o óleo de linhaça. O único hábito que herdou do Báltico, e mantém” (p. 271). O isolamento entre eles permanece, pois a mãe, depois de ver televisão, “foi dormir, sem dizer nada. Ficamos, meu pai e eu, a lambar os dedos e a bebericar a bagaceira, sem nos olharmos, completamente estranhos” (p. 271). Mais tarde ele vai sozinho até a praia observar as oferendas a lemanjá. Aos primeiros albores, reflete: “Sinto a nostalgia de desejos longínquos misturada com a decepção de voltar para casa. Sem nem poder pedir alguma coisa a lemanjá. Porque não sou do seu mundo, não sou de nenhum desses mundos. E já nem sei mais a quem pedir nada. Sinto-me muito feliz, ou completamente bêbado” (p. 290).

Vai relatando esse tempo e nos informando sobre sua vida, e ficamos sabendo que, por falta de recursos, prestou exame de admissão para um colégio público, “um colégio onde os estudantes da faculdade de filosofia se exercitam para dar aulas” (p. 275). Parece-nos um elemento que une fato e ficção, pois o autor, Kokis, graduou-se em Filosofia e, é provável que tenha ministrado aulas em colégio semelhante, para exercitar-se na profissão. Havia pouco dinheiro em casa, então, o protagonista usa uniforme remendado e não tem o material escolar adequado, porque a mãe “não queria nem saber dessas despesas inúteis” (p. 276). Mas a vida traz compensações: a classe é mista e “O colégio está recheado de carinhas bonitas, de mocinhas em crescimento acelerado, de magras esguias, de rechonchudinhas de dobras misteriosas” (p. 276) e ele consegue não uma, mas duas namoradas. Namoros que não deram certo, pois a expectativa das moças era o casamento e o protagonista não tinha condições financeiras para tal. Admite que

viver num bordel traz vantagens, pois pode “[...] estar com uma puta nos intervalos entre os fregueses no sábado à tarde” (p. 278). Apesar disso, reflete: “Um dia, eu partirei” (p. 285).

Tudo o mais que sua memória recupera sobre esse tempo está disperso pela narrativa, como simples comentários, e já foram citados em capítulo próprio, principalmente o que se refere à militância política, o que nos leva a crer que, na verdade, não havia convicção de sua parte. Antes disso, foi um envolvimento fugaz, coisa de momento, como o protagonista mesmo reconhece, em trecho já citado neste trabalho, como devido ao simples prazer da ação e aos encantos da clandestinidade.

Como já visto anteriormente, seu encontro com a arte acontece quando vai viver na Europa, como exilado. Apesar de ter estudado desenho artístico na juventude, seu interesse pelo tema era superficial: “Minhas primeiras tentativas de desenhar nada tinham a ver com o desenho que faço hoje” (p. 103), admite, e acrescenta: “Minha descoberta da pintura foi tardia. Não me lembro de ter tido, na minha juventude, inclinações nesse sentido. [...] Em casa não havia quadros, nem qualquer imagem sobre as paredes” (p.83).

O interesse pela arte surge quando, já adulto e exilado, visita a Itália. Ele cita Roma e o Vaticano, e declara: “A presença quase palpitante da *Pietà* de carnes rosadas me causou uma impressão particularmente estranha. O choque foi tão forte que desde então permaneci um pouco amoroso dessa Virgem sensual sob suas roupas de mármore” (p. 160). Essa impressão que o extasia ante a obra de arte nos remete à Síndrome de Stendhal, já abordada no capítulo 3, e pode ter provocado a presença (quase obsessiva) de personagens femininos cheios de sensualidade que representam, na narrativa, a voluptuosidade dessa *Pietà*.

O isolamento em que o protagonista vive, no novo país, favorece novas buscas, novos interesses, “Sozinho enfim, comecei a me interessar por coisas sem importância, **por puro prazer**” (p. 105, ênfase acrescentada). Esse interesse prazeroso pela arte parece-nos demonstrar o início de sua busca espontânea pela autoformação artística, cujo percurso é descrito pelas diferentes atividades nas quais ele se envolve, para conseguir seu objetivo: “Foi nesse quadro que me surpreendi a desenhar. Sem finalidade, somente para desenhar cada vez melhor”(p. 106), e o protagonista descreve as etapas de sua formação:

Comecei copiando dos livros, **depois frequentei estúdios** para praticar com modelos vivos. **Pouco a pouco, minhas tentativas melhoraram**, o traço se tornou mais livre, o movimento dos gestos e das ideias adquiriu vida própria. [...] **Eu ia às escolas de dança moderna** para fazer estudos de massas e gestos. [...] **Também praticava diante da televisão** enchendo blocos telefônicos com esboços de atletas, de jogadores de hóquei ou de bailarinas. **Às vezes passava horas assim** [...]. **Depois copiava** ossos, folhas secas, bolas de papel amassado, panos dobrados, acabando por personagens estranhas que surgiam por si próprias quando eu caía de cansaço. [...] **Eu desenhava para poder gravar.** (p. 106, 107, ênfases acrescentadas)

A trajetória de formação artística é bastante detalhada, o que nos leva a crer que remete à experiência real vivida pelo autor:

A xilogravura em particular me fascinava pelos planos maciços talhados a faca japonesa e desbastados a goiva. [...] O demorado trabalho de talha me fazia bem, liberando completamente meu espírito para a fantasia. A satisfação de manipular cinzéis tão cortantes como minha navalha, a resistência da madeira, a minúcia dos gestos, tudo isso me dava mais segurança. (p. 107)

Logo depois, na narrativa, declara ter passado a frequentar um ateliê de escultura em madeira “para aperfeiçoar meus movimentos junto a um verdadeiro artesão” (p. 107). E diz ter procurado outros caminhos artísticos: “Também pratiquei

um pouco a ponta-seca e a água-forte, mas sem grande paixão” (p. 108). Só então, a arte, antes considerada inútil e sem valor, um “trabalho inútil de acumulação de imagens pintadas” (p.165), torna-se vital para ele. Revela que “essa propriedade que a pintura tinha de atormentar minhas próprias lembranças” (p.164) o leva a pintar cada vez mais, para libertar-se do próprio passado. Esse percurso culmina com a decisão pela pintura, que ele descreve como sendo “a ruptura dos diques” (p. 107) interiores, à guisa de explicação do princípio expressionista da expressão subjetiva dos sentimentos, ou seja, a liberação das imagens mentais, das lembranças que ele transforma em desenhos e depois em quadros (Kokis é um pintor expressionista e suas telas explodem em cores fortes e figuras distorcidas e marcantes). A decisão de assumir sua arte acontece depois de conhecer Moe Reinblatt, cuja influência positiva em sua vida e em sua arte, reconhece:

Apesar da diferença de idade, estabeleceu-se uma cumplicidade, sem que nunca falássemos de nossas vidas privadas. Apenas observando minha maneira de desenhar, meus temas e minhas reações, ele podia perceber todo o turbilhão que estava por baixo disso. Seu entusiasmo nunca arrefeceu nos três anos que frequentei seu ateliê de modelos vivos. Sua morte repentina me privou do único amigo que tive neste país de exílio. Perto da morte, conhecendo já a natureza de seu mal, **ele parecia ter pressa de me incentivar até o fim** [...] evocava a força dos quadros de Orozco para **se certificar de que eu tinha compreendido bem a mensagem.** (p. 108-109, ênfases acrescentadas)

A referência direta a Orozco remete a outros expressionistas mexicanos, como Kahlo e Rivera e, por conseguinte, ao expressionista holandês Van Gogh, um dos mais influentes artistas dos últimos tempos.

O último conselho de seu mestre à beira da morte fica-lhe como um legado: *“Not strong enough, my young friend, you can do better. Don’t be afraid. It’s only*

*paper. The others won't catch the meaning anyway!*³² (p. 109). Refletindo sobre essas palavras de Reinblatt, o protagonista, finalmente, encontra sua missão: “Minha missão era fazer quadros, meus quadros, sem nenhuma outra preocupação, como tinha sido com ele mesmo ao longo de sua vida” (p. 109). Desde então, torna-se um pintor: “Pus-me a pintar a partir desse exato momento, e as cores logo me embriagaram. Experimentei as harmonias como num banquete, empanturrando-me e fartando-me” (p. 109), afirma, encontrando, enfim, seu lugar.

Em *Demian*, o protagonista Emil Sinclair também encontra sua missão, que é a mesma de cada homem: procurar a si mesmo, encontrar o próprio destino e segui-lo até o fim.

Todas as obras analisadas fazem referência à morte e os protagonistas aprendem sobre a transitoriedade da vida. Cabe-nos, porém, destacar que os protagonistas de Graciliano e de Kokis o fazem de maneira semelhante. Em *Infância*, o protagonista vê uma caveira com suas órbitas vazias em um ossuário aberto, no cemitério. Impressionado com a visão, mais tarde, à noite, na cama, apalpa a própria face e descobre que sua pele e músculos ocultam uma caveira igual àquela que vira no cemitério. Quanto ao protagonista de *A casa dos espelhos*, este também registra sua percepção da caveira que se oculta sob a própria pele: “à noite diante do espelho, sozinho, lá está ela, a caveira que pede nossa consideração” (p. 207).

A morte também se faz presente na narrativa de Kokis pela descrição dos cadáveres expostos nas ruas do antigo Brasil onde o protagonista viveu sua infância. É representada, também, nas faces retorcidas e desfiguradas descritas pelo narrador-protagonista quando fala de suas pinturas e que lembram, permanentemente, a finitude da vida humana. Por outro lado, Kokis também reflete

³² Tradução do inglês: “Nada é tão forte, meu jovem amigo, que você não possa fazer melhor. Não tenha medo. É só papel. Os outros não vão mesmo compreender o sentido” (KOKIS, 2000, p. 109, N. T.).

sobre a “morte-em-vida”, quando critica o excessivo apego social à juventude, à fama, ao dinheiro, que ele identifica nas pessoas com as quais convive no estrangeiro: “O medo está disseminado por toda parte, sobretudo o pavor da morte. Não da morte-cadáver, não, que essa eles não conhecem. A morte em vida, quer dizer, a morte para eles: a falta de dinheiro supérfluo, a falta de popularidade e o temor de envelhecer” (p.248). A velhice representa um caminho sem volta, a proximidade da morte e do esquecimento que o protagonista de Kokis compara a “uma queda, uma vez que não há volta, mas uma queda lenta, um deslizar feito de sortilégios e permitindo uma melhor apropriação das faces da morte” (p. 205).

A formação do protagonista, em Kokis, assemelha-se à formação do protagonista na autobiografia, pois já aconteceu, pertence ao passado. No entanto, a estratégia de entremear a narrativa dos momentos dessa formação passada com os relatos do presente do narrador-protagonista já adulto e vivendo fora do país de origem faz surgir, no leitor, a sensação de que a formação acontece sob seus olhos, como acontece no *Bildungsroman*. Cumpre lembrar que, enquanto o pacto que rege a autobiografia é o pacto de verdade, o romance de formação é regido pelo pacto ficcional e a autoficção, por sua ambiguidade, é regida pelo pacto ambíguo.

4.4 TRILHAS QUE SE ENCONTRAM EM A CASA DOS ESPELHOS

Nossos estudos apontam que não apenas o *Bildungsroman*, mas também a autobiografia e a autoficção, mostram a formação de uma personalidade. Apontam, também, que *A casa dos espelhos* é uma narrativa ambígua e híbrida. Ambígua por misturar o real e a ficção, produzindo uma hesitação ou indecisão no leitor, quanto à natureza das informações apresentadas. E híbrida, por constituir um espaço

narrativo onde essas três modalidades – autobiografia, *Bildungsroman* e autoficção – encontram-se, de forma indissociável.

A esta altura de nossa pesquisa, retornamos a duas obras já abordadas no capítulo 2: *Infância*, de Graciliano Ramos (uma autobiografia não canônica) e *Demian*, de Hermann Hesse (um romance autobiográfico) com vistas a aproximá-las de *A casa dos espelhos*, comparando algumas de suas características autobiográficas.

Precisamos voltar, também, a Philippe Lejeune e seus estudos sobre autobiografia. Segundo Lejeune (1971), no caso da autobiografia, a referência a elementos externos [biográficos] permite ao leitor construir uma atitude de confiança, uma aceitação da identidade entre autor-narrador-protagonista, ainda que esta não seja afirmada claramente.

Graciliano Ramos e *Infância*; Sérgio Kokis e *A casa dos espelhos*: ambos os autores compartilham seus dados biográficos (local de nascimento, cidades onde viveram, por exemplo) com seus protagonistas sem assumir claramente que falam de si mesmos, inclusive porque os protagonistas não foram nominados. Muitos anos separam uma obra da outra: *Infância* foi publicada em 1945 e *A casa dos espelhos* em 1994, mas as famílias descritas, em alguns pontos se assemelham. Por exemplo, as mães são totalmente diferentes, uma sertaneja que vive no agreste nordestino; a outra, vivendo no Rio de Janeiro, na época a capital federal. No entanto, ambas se aproximam na rudeza do trato com os filhos, nas ausentes demonstrações de afeto. Os protagonistas realizam sua iniciação literária de forma espontânea e autodidata, e a literatura amplia horizontes, para ambos. Algo mais os aproxima, o contato com a injustiça na infância, que o protagonista de Graciliano relata no episódio “O cinturão”. O protagonista de Kokis declara: “A injustiça me

repugna, eis aí uma lembrança e um saldo de minha infância. Porém, mais do que a injustiça, a passividade” (p. 209). A presença do Nordeste brasileiro nas duas obras também é um ponto de aproximação: *Infância* retrata a vida de um garoto nordestino e *A casa dos espelhos* traz as impressões de um adolescente do Rio de Janeiro, sobre uma viagem ao Nordeste. São elementos que remetem ao extratexto, à realidade dos autores, e que auxiliam na construção da identidade entre autor, narrador e protagonista de forma implícita, de acordo com Lejeune (já citado).

Sérgio Kokis em *A casa dos espelhos* e Hermann Hesse em *Demian*: Kokis compartilha com seu protagonista o amor pela arte, que o levou a tornar-se um pintor; as constantes referências a telas, às cores usadas, as reflexões sobre o fazer artístico, a emoção sentida diante da *Pietà*, de Michelangelo, remetem ao autor-pintor Sérgio Kokis. Hermann Hesse compartilha com seu protagonista sua constante busca pela espiritualidade, que o levou a dedicar-se ao estudo do hermetismo. As referências ao ambiente familiar pietista, o constante conflito interior, a ânsia pela busca de algo que o preenchesse interiormente, a destruição do saber antigo para dar lugar a novos conhecimentos e, principalmente, a descrição detalhada dos sete princípios herméticos, nos remetem diretamente à vida de Hesse. São detalhes, em ambas as obras, que remetem ao factual dos autores, elementos externos, que convidam tacitamente o leitor a construir (para si mesmo, no ato da leitura) a identidade entre autor, narrador e protagonista, necessária à autobiografia, e não expressa na narrativa.

Se Lejeune não houvesse alterado, nos anos seguintes, seus pressupostos teóricos e a definição que inicialmente propôs para autobiografia, um estudo como este que realizamos não seria possível. A mudança acontecida no pensamento de Lejeune e apresentada em “O pacto autobiográfico, 25 anos depois”, mostrando que

ele passou a considerar toda escrita de si como autobiografia, deu-nos o respaldo teórico necessário para que nossa análise destas obras como autobiográficas fizesse sentido. Cumpre-nos salientar que, independente das alterações de pensamento expressas por Lejeune, dentre as obras contempladas, apenas *As Confissões*, de Rousseau, manteve-se unicamente como autobiografia, não sendo possível classificá-la de outra forma e, por conseguinte, nos referimos a ela como autobiografia canônica. O uso da expressão “canônica”, neste caso, decorre do verbete: “Cânone - Gr. *Kanon*, régua, regra, medida, norma, pelo latim *Canon, onis*.[...]. Ou ainda diz respeito aos postulados ou princípios que norteiam uma corrente literária” (MOISÉS, 2013, p. 66).

Destacamos à parte a característica “linearidade”, que as três obras apresentam. *Demian*, de Hesse, é linear, apresentando a vida do protagonista desde a fase de pré-adolescência até a idade adulta. Em *Infância*, de Graciliano, embora sejam contos reunidos em um volume de memórias, pode-se perceber que a narrativa é linear, partindo da primeira infância até a adolescência. Já em *A casa dos espelhos*, as lembranças do passado são relatadas linearmente, porém, são interrompidas pelo relato do presente, fragmentando a narrativa, que assim se configura em estrutura própria da literatura contemporânea.

Em relação ao *Bildungsroman*, ainda que as obras de Kokis, Hesse e Laub, que analisamos neste estudo, contemplem a formação de uma personalidade, isso acontece de forma diversa em cada uma delas. Nem todas as características principais do *Bildungsroman*, segundo Wilma P. Maas (2000), a saber: a busca espontânea pela autoformação, o afastamento da casa paterna, a formação que acontece longe dos bancos escolares, a presença de mentores, a iniciação sexual, o aprendizado a partir da reflexão sobre o erro, o encontro com a arte, o conflito do

protagonista com seu entorno familiar ou social, o retorno à casa paterna, a promoção de mudanças sociais em prol do bem-comum, conhecer e assumir sua missão (ou seu lugar no mundo) estão presentes nas três obras. Inclusive, vale destacar, aparecem um pouco diferentes em cada uma delas, configurando-se no rompimento com o paradigma, representado por *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe. Apesar disso, as três obras mostram o percurso de formação de uma criança ou adolescente até a fase adulta, característica do *Bildungsroman* conforme Puga (2016). Os três protagonistas cumprem suas trajetórias de formação e atingem a maturidade, porém, só o de Laub retorna à casa paterna e realiza ali algo de bom para outras pessoas; visto que conseguiu derrubar as barreiras emocionais, sente-se capaz de ocupar-se mais do pai, agora com Mal de Alzheimer. O protagonista de Kokis desenvolve uma personalidade introspectiva, afeita ao isolamento e à solidão, que o leva a ver com bons olhos – ou pelo menos sem grande sofrimento – o exílio. Apenas o protagonista de Hesse alcança também a formação espiritual.

Em relação à autoficção, a mistura de elementos biográficos e ficcionais em *A casa dos espelhos* e em *Diário da queda* relaciona as duas obras, tanto com o romance quanto com a autobiografia, sem que, no entanto, pertençam exclusivamente a nenhuma das modalidades. Isso porque resultam de uma estratégia calculada pelos autores para se autorrepresentarem de maneira a criar ambiguidades e contradições, segundo Manuel Alberca (2007). Dar sua profissão ao protagonista, por exemplo, como fazem os dois autores, insinua veracidade. Quanto a Laub, por sua origem judaica, um avô sobrevivente de Auschwitz é verossímil. O isolamento do narrador-protagonista-pintor, em Kokis, que pinta para libertar-se das lembranças, para curar dentro de si o menino solitário e carente abandonado pela

mãe; no entanto, depois de pronta a tela, vira-a para a parede para não ser mais atormentado pela imagem do passado: é verossímil, considerando-se que Kokis é um pintor. Contudo, segundo Manuel Alberca (2007), ainda que a autoficção fale da própria existência do autor, em princípio, não é prioritário nem representa uma exigência delimitar a veracidade autobiográfica, uma vez que o texto se propõe, simultaneamente, como ficcional e real. Não importa o quanto de fantasia haja nas duas narrativas nem o quanto de factual elas apresentem, ao misturar nelas realidade e ficção, Kokis e Laub convidam o leitor a um jogo e o induzem a equivocar-se ou confundir-se: isso em vista da simulação de transparência entre a personalidade dos narradores-protagonistas e seus autores, o que nos remete diretamente ao pacto ambíguo, que é o pacto que rege a autoficção.

Se levarmos em consideração que *Infância*, de Graciliano Ramos, foi publicada inicialmente como contos isolados (mais tarde, reunidos pelo autor em volume de “memórias”) e que em *Demian*, a intensa ficcionalização da trama condiz com a autoficção, podemos apontar que todas as obras que analisamos: *Infância*, *Demian*, *Diário da queda* e *A casa dos espelhos* podem ser regidas pelo pacto ambíguo. Somente a autobiografia canônica de Rousseau não pode figurar como autoficção, permanecendo sob o pacto de verdade, ou autobiográfico, diante da assumida identidade entre autor-narrador-personagem.

Sendo assim, podemos dizer, também, que as modalidades literárias (ou subgêneros) podem ser mudadas e, da mesma forma, o contrato de leitura que as rege mudar, em quase todas as obras que analisamos. Destarte, podem ser classificadas como autobiográficas, se nos basearmos em Philippe Lejeune, pois todas são escritas de si; podem ser romances de formação ou *Bildungsroman*, se seguirmos Wilma P. Maas, por retratarem a formação do protagonista; ou ainda,

autoficções, se nos embasarmos nos pressupostos de Doubrovsky, Alberca e outros autores, porque os elementos biográficos que elas trazem foram ficcionalizados. Todas elas podem ser classificadas diferentemente, dependendo de quem as analisa, exceto, como já declaramos acima, *As confissões*, de Rousseau. Essa ambiguidade faz com que especialistas as classifiquem de modos diversos e é algo que não diz respeito exclusivamente à autoficção. É alguma coisa que já existia antes de Doubrovsky criar o termo, em 1977. Nessa perspectiva, muitas obras classificadas como pertencentes a outras modalidades ou subgêneros podem ser classificadas como autoficcionais por falarem do eu, por serem escritas de si.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Debruçamo-nos, neste trabalho, sobre a obra *A casa dos espelhos*, de Sérgio Kokis, para estudar a maneira como três modalidades literárias da escrita de si, autobiografia, autoficção e *Bildungsroman*, nela se entrecruzavam. Para melhor compreender as chamadas “escritas de si”, sedimentando nosso conhecimento acompanhamos sua trajetória, uma vez que, desde a Antiguidade greco-romana, o ato de constituir-se como sujeito de seu próprio discurso é de interesse da humanidade, até mesmo como forma de atuar com protagonismo na vida cidadã. Para tanto, esses povos antigos praticavam exercícios diários denominados *askêsis*, que envolviam meditação, exames de consciência, memorização de textos ouvidos ou lidos, como forma de treinamento de si, por si mesmo. O passo seguinte era o registro do resultado dessas práticas em cadernetas pessoais, os *hypomnematas*, para posterior leitura, que resultaria em novas reflexões, constituindo-se essas práticas em regras de uma vida voltada para a observação e o conhecimento de si, que resultariam em cuidado de si mesmo; mas um cuidado não apenas físico, para manutenção da saúde corporal, mas, principalmente, um cuidado interior, com vistas à formação do pensamento e, conseqüentemente, da personalidade.

Esses registros, que inicialmente foram uma escrita **para** si, florescem mais tarde, em modalidades denominadas escritas **de** si, das quais a obra *Confissões*, escrita por Santo Agostinho no século V, se torna uma espécie de precursora. No entanto, a preocupação de Agostinho não era a formação do pensamento nem da personalidade. Seu objetivo era demonstrar que o autoexame podia ser, também, uma forma de se chegar a Deus. Para tanto, relata sua vida de homem pecador e sua posterior conversão e iluminação, inaugurando, de certa forma, o gênero

autobiografia, que mais tarde foi estudado por Philippe Lejeune, com o objetivo de defini-lo e delimitar suas especificidades genéricas. Para Lejeune, a autobiografia é o relato que alguém faz de sua própria vida; conseqüentemente, mostra a formação de uma personalidade, pressupondo o exercício introspectivo, a reflexão sobre si mesmo. Essa ideia da formação da personalidade existe tanto na autobiografia canônica, da qual tomamos *As confissões*, de Jean-Jacques Rousseau como paradigma, quanto nas autobiografias não canônicas, como *Infância*, de Graciliano Ramos; também se faz presente no *Bildungsroman* ou romance de formação, como em *Demian*, de Hermann Hesse, não sendo, porém, característica exclusiva dessas modalidades, pois a formação do personagem pode (ou não) estar, também, na autoficção, como em *Diário da queda*, de Michel Laub e em *A casa dos espelhos*, de Sérgio Kokis.

É importante lembrar que a grande contribuição de Lejeune para os estudos autobiográficos foi o estabelecimento da ideia de pacto, um contrato de leitura no qual o autor se compromete a dizer a verdade sobre sua vida (ainda que não o diga totalmente). Por conta disso, o pacto autobiográfico, segundo o estudioso, se caracteriza pelo princípio de veracidade, o que não ocorre com os pactos que regem outros gêneros, como, por exemplo, a autoficção que, por sua característica de ambigüidade, é regida pelo pacto ambíguo.

Enquanto a narrativa autobiográfica canônica tem uma estrutura diacrônica, linear, construída pelas evocações do passado do autor a partir de um ponto determinado de sua vida, a narrativa autoficcional é sincrônica. Em outras palavras, o autor faz um recorte, escolhe um momento, um episódio, trabalha ficcionalmente reconstruindo fatos e inventando para si uma vida diferente. Sendo assim, as narrativas consideradas autoficcionais são aquelas em que o autor lança mão de

elementos de sua própria biografia e constrói uma trama ficcional. Misturar realidade e ficção torna a narrativa ambígua, produzindo hesitação no leitor, que duvida se o que lê é verdadeiro ou não. Falar de si, ficcionalizando o vivido, construindo ambiguidades, distingue a narrativa autoficcional da narrativa autobiográfica canônica, que se pretende verdadeira. Por esse motivo a ideia de um pacto, também ambíguo, faz-se presente na autoficção e, segundo Serge Doubrovsky, seria o elemento definidor dessa modalidade.

No entanto, nossos estudos neste trabalho apontam que o pacto ambíguo não define a autoficção, por não ser um elemento exclusivo dela, visto que pode reger a leitura de outras obras, como *Demian*, que diversos teóricos apontam com um romance autobiográfico. Mesmo *Infância*, que Graciliano Ramos publicou como contos, em jornal, mais tarde, reunidos em volume que chamou de memórias, pode ser lido sob o pacto de ambiguidade se o leitor considerar que o autor ficcionalizou a narrativa a partir de elementos de sua biografia.

Excetuando-se *As confissões*, de Rousseau, todas as obras cujo estudo compõe este trabalho podem ser consideradas autofissionais, ou por elementos extratextuais observados que conduzem ao autor, como, por exemplo, o pseudônimo que Hermann Hesse já havia utilizado em publicações anteriores, com o qual ele nomina o protagonista de *Demian*, ou porque os biografemas espalhados pelas narrativas de Graciliano, Laub e Kokis apontam para o autor, ainda que os protagonistas não sejam nominados.

O fato de todas essas obras serem ambíguas, e de algumas já existirem antes que Doubrovsky criasse o neologismo, demonstra que a autoficção já existia, mesmo que o conceito não tivesse sido elaborado ainda.

Nossa análise de *A casa dos espelhos*, de Sérgio Kokis, demonstra que podemos classificá-la entre as modalidades da escrita de si, como já o fizeram estudiosos como Eurídice Figueiredo, que a considerou um romance autobiográfico. Ao ocultar detalhes de sua biografia, tornando públicos apenas os compartilhados com seu protagonista, Kokis cria uma aparência autobiográfica que confunde o leitor, ainda que o pacto de verdade não tenha sido firmado e que o protagonista não seja nominado. Os elementos biográficos estão dispersos ao longo da narrativa: ambos, autor e protagonista envolveram-se em militância política o que os levou a viver e estudar em Paris com bolsa de estudos; ambos têm pai letão e mãe brasileira; ambos são pintores, entre outros. Quando o protagonista refere-se a seus quadros, dizendo: “Se meus quadros não vendem, não é por erro do público, seguramente. [...] Sou o primeiro a reconhecer que são estranhos, pouco decorativos, muito agressivos” (p. 37), automaticamente nos remete à pintura expressionista de Kokis. A referência a Moe Reinblatt, artista canadense já falecido, como mentor do protagonista, insinua veracidade à informação, pois é plausível que o pintor Kokis tenha sido amigo de Reinblatt.

No entanto, observando a ficcionalização de biografemas de modo a criar ambiguidades, podemos dizer que a obra também se encaixa nos pressupostos da literatura autoficcional. Nossa pesquisa aponta que Kokis estudou no colégio Anglo-Americano, no Rio de Janeiro, onde foi premiado como o melhor aluno de sua turma em 1953. Essa instituição teve uma unidade em Petrópolis (RJ), que funcionou até o ano de 2013. O protagonista revela ter estudado num colégio interno, na adolescência, e relata: “Faz frio aqui no internato” (p. 143); referindo-se às férias escolares, diz: “Começo a longa descida para a cidade [...]”(p. 169), levando-nos a pensar que o colégio ficava na região serrana do Rio de Janeiro. O protagonista não

gosta de estudar; Kokis, pelo contrário, foi aluno exemplar e, acreditamos, inventa para si uma personalidade e uma existência, na qual é possível concretizar até mesmo o desejo de viver num bordel, usufruindo todas as facilidades que o local possa oferecer a um adolescente, por exemplo.

Kokis lança mão de diversos recursos textuais em *A casa dos espelhos*, para estabelecer a ambiguidade: a fragmentação da narrativa em duas temporalidades confere-lhe uma intensidade romanesca enquanto rompe a linearidade do passado, daquilo que já foi vivido, intercalando o relato do presente do narrador-protagonista adulto, vivendo fora do Brasil. O jogo dos tempos verbais proposto por Kokis chama atenção por sua característica: o relato retrospectivo, que corresponde ao já vivido – resgatado da memória – é narrado no presente do indicativo; em contraponto, no relato do presente do narrador-protagonista, quando este, já adulto, rememora e passa a narrar suas lembranças, os tempos verbais oscilam entre presente do indicativo e pretérito perfeito, criando contradição e também ambiguidade, compatíveis com as narrativas autoficcionais.

Kokis nunca mais voltou ao Brasil e esse distanciamento físico também favorece a ambiguidade, pois o autor fala de um país que só existe em sua memória e esta, afirma Lejeune (já citado), nem sempre é confiável. O protagonista afirma, referindo-se às pessoas de seu passado: “Deles só restam imagens deformadas no espelho da minha memória” (p. 302).

A formação do protagonista em Kokis acontece em dois momentos distintos, o que também contribui para o estabelecimento de ambiguidades. Primeiramente, observa-se a formação da personalidade de um menino solto pelas ruas, em contato com pessoas marginalizadas pela sociedade, que desempenham a função de mentores, com os quais o garoto aprende sobre as coisas da vida, informalmente. A

obra rompe com o paradigma, pois não há a preocupação da transmissão ao protagonista de valores ou ideias que o edifiquem. Num segundo momento, observa-se a formação artística do protagonista, descrita por ele primorosamente, levando-nos a crer que o autor fala de si e de sua formação como pintor, tal a riqueza de detalhes. A narrativa é mescla de real e ficção, e a consideramos um *Bildungsroman* autoficcional.

Nossos estudos apontam que as obras que analisamos, inclusive *A casa dos espelhos*, de Sérgio Kokis –, independentemente dos estudiosos que as leram, e as classificaram em modalidades literárias diferentes, por serem escritas de si –, são autobiográficas. Por outro lado, por serem escritas de si ficcionalizadas, são também ambíguas; donde se conclui que a ambiguidade do pacto não é específica da autoficção, mas dessas formas narrativas romanescas que partem da escrita de si e que são autobiografias, conforme Lejeune.

Em contrapartida, a classificação das obras em modalidades ou subgêneros diferentes, dependendo dos pressupostos teóricos utilizados na análise, implica mudança no contrato de leitura que rege essas obras, levando-nos a concluir que o pacto de leitura pode ser fluido.

Por conseguinte, concluímos que a narrativa criada por Kokis em *A casa dos espelhos*, configura-se como um prisma, no qual as modalidades ou subgêneros estudados se entrelaçam indissociavelmente, podendo ser classificada como autobiografia, autoficção ou romance de formação, dependendo da linha teórica utilizada na análise.

REFERÊNCIAS

ALBERCA, M. **El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción.** Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

ANDRADE, O. **Um homem sem profissão. Sob as ordens de mamãe.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal.** 2. ed. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARRETO, L. **Diário do hospício.** Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura. 1993.

COLONNA, V. Tipologia da autoficção. Trad. Jovita M.G.Noronha e Maria I. C. Guedes. In: NORONHA, J. (Org.) **Ensaio sobre a autoficção.** Belo Horizonte: UFMG, 2014, 39-66.

CRISTÓVÃO, F. **Graciliano Ramos: estruturas e valores de um modo de narrar.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

DOURADO, A. **O risco do bordado.** 9. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

DOUBROVSKY, S. **Fils.** Paris: Galilée, 1977.

_____. O ultimo eu. Trad. Jovita M. G. Noronha e Maria I. C. Guedes. NORONHA, J. In: NORONHA, J. (Org.) **Ensaio sobre a autoficção.** Belo Horizonte: UFMG, 2014, 111-125.

FAEDRICH, A. M. **Autoficções do conceito à prática na literatura brasileira contemporânea.** 2014. 252 p. Tese de doutorado em Letras. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2014.

_____. O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea. In. **Itinerários**, Araraquara, no. 40, p. 50-60. 2015. Disponível em: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/viewFile/8165/5547>>. Acesso em: 05 out. 2018.

FERNÁNDEZ, L. **Des manifestations d'hybridité dans *Le pavillon des miroirs* de Sergio Kokis.** 2012. 101p. Dissertação de mestrado em Artes. University of Manitoba.

Winnipeg. Canadá. 2012. Disponível em: <<http://search.proquest.com/openview//>>
Acesso em: 21 set. 2018.

FERREIRA, A. B. d e H. **Novo Aurélio, Dicionário de Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FIGUEIREDO, E. Sergio Kokis: imagens do Brasil na literatura canadense. ____; SANTOS. E. P. (Orgs.). In: **Recortes Transculturais**. Niterói: EDUFF: ABECAN, 1997, 47-63.

____. **Mulheres no espelho**. Rio de Janeiro: EDUERJ. 2013.

FOUCAULT, M. **A hermenêutica do sujeito**. 2. ed. Trad. Márcio A. da Fonseca e Selma T. Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

____. Ditos e escritos. **Ética, sexualidade e política**. V. 5. Trad. Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense, 2006.

GAGNON, I. Québécois et écriture migrante: *Le pavillon de miroirs* de Sergio Kokis, In: **Communication, Lettres et Sciences Du Langage**. V. 1. p. 15-26. Disponível em: <http://clsl.recherche.usherbrooke.ca/vol1no1/gagnon_vol1no1_2007.pdf>. Acesso em: 15 jul.2017.

GASPARINI, P. Autoficção é o nome de quê? Trad. Jovita M. G. Noronha e Maria I. C. Guedes. In: NORONHA. J. (Org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte: UFMG, 2014, 181-221.

GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. 3. ed. Trad. Fernando Aires. Lisboa: Vega, 1995.

GOETHE, J. W. **Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister**. 5. ed. Trad. Nicolino Simone Neto. São Paulo: Ensaio, 1994.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. 2. ed. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HESSE, H. **Demian**. 7. ed. Trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

JOUBE, V. **A leitura**. Trad. Brigitte Hervot. São Paulo: Unesp, 2002.

KOHLER. H. **Mémoire, écriture et peinture chez Sérgio Kokis. L'amour du lointain – un discours d'exploration identitaire et de réflexions épistémologiques**. Disponível

em:<http://e-crit3224.univ-fcomte.fr/download/3224-ecrit/document/numero_2/5_kohler_59-70.pdf>. Acesso em: 15 abr. 2017.

KOKIS, S. **Franz Kafka e a expressão da realidade**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.

_____. **A casa dos espelhos**. Trad. Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Record, 2000.

LAPOINTE, J. **Sergio Kokis: marcher vers soi**. Disponível em: <<https://www.lapresse.ca/arts/livres/201501/30/01-4839831-sergio-kokis-marcher-vers-soi.php>>. Acesso em: 27 mai. 2017.

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

LECARME, J. Autoficção: um mau gênero? Trad. Jovita M. G. Noronha e Maria I. C. Guedes. In: NORONHA, J. (Org). **Ensaaios sobre a autoficção**. Belo Horizonte: UFMG, 2014, 67-110.

LEJEUNE, P. **O pacto autobiográfico**. Jovita Noronha (Org.). Belo Horizonte: UFMG, 2014.

MAAS, W. P. **O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura**. São Paulo: Unesp, 2000.

MACIEL, N. **Livro de Michel Laub reflete a herança do Holocausto**. Disponível em: <<https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2011/04/12>> Acesso em: 05 nov. 2018.

MÃE, W. H. **O filho de mil homens**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

MIRANDA, W. M. **Corpos escritos**. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2009.

MOISÉS, M. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2013

OLIVA, O. P.; RIBEIRO, A. G. **A gênese do romance O risco do bordado de Autran Dourado**. Disponível em: <http://www.ufjf.br/darandina/files/2013/08/artigo_osmar_ana-gabriela.pdf> Acesso em: 15 abr.2018.

PEAN, S. **Sergio Kokis: L'amour du lointain**. Disponível em:<<https://revue.leslibraires.ca/articles/litterature-quebecoise/sergio-kokis-l-amour-du-lointain>>. Acesso em: 15 set. 2018.

PEREIRA, J. da S.N. Um estudo da dança macabra por meio de imagens. In. **II Encontro Nacional de Estudos da Imagem**, 2009, Londrina PR. p. 801-810. Disponível em:<<http://www.uel.br/eventos/eneimagem/anais/trabalhos/pdf>>. Acesso em: 05 out. 2018.

PINTO, C. F. **O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

PROUST, M. **À sombra das raparigas em flor**. Trad. Mário Quintana. 3. ed. São Paulo: Globo, 2006.

_____. **No caminho de Swann**. Trad. Mário Quintana. 4. ed. São Paulo: Globo, 2016.

_____. **O tempo redescoberto**. Trad. Lúcia Miguel-Pereira. São Paulo: Globo, 2013.

PUGA, R. M. **O bildungsroman: perspectivas**. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2016.

RAMOS, G. **Infância**. Disponível em:

<<http://groups.google.com.br/group/digitalsource>>Versão digital. Acesso em: 15 set. 2017.

Revista **Morashá**, Ed. 57, jun/2007. Disponível em: <<http://www.morasha.com.br/arte-e-cultura/a-vida-e-arte-de-chaim-soutine.html>>. Acesso em: 10 jun. 2018.

RICOEUR, P. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. Alain François et. al. Campinas: Unicamp. 2007.

ROUSSEAU, J. J. **Confissões**. Trad. Wilson Lousada. São Paulo: Martin Claret, 2011.

SILVA, E. R. da. **A ficcionalidade da narrativa em primeira pessoa**. Düsseldorf, Alemanha: Novas Edições Acadêmicas, 2015.

TREMBLAY, N. Entrevista. Disponível em: <<https://www.erudit.org/fr/revues/xyz>>. Acesso em: 07 maio 2018.

Universidade Federal do Rio Grande do Sul. SEAD. **Arte entre os Séculos XIV e XVIII**. Disponível em:< <https://www.ufrgs.br/napead/projetos/historia-arte/idmod.php>>. Acesso em: 21 set. 2018.

Universidade de Montreal. **Lusógrafo em linha**. Disponível em: <<http://teiaportuguesa.tripod.com/lusografo/sergiokokis.htm>>. Acesso em: 10 ago.2018.

BIBLIOGRAFIA

AMADO. J. **Jubiabá**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BOXUS, D. **Le réel et la fiction chez Sergio Kokis: une étude de *Le pavillon des miroirs***. Universidade Federal de Pelotas. Disponível em:
<<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/interfaces/article/view/6453>> Acesso em: 13 mar. 2018.

BROWN. B. **Pecados safados**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1995.

CASTELLO, J. **Ribamar**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

EVARISTO. C. **Ponciá Vicêncio**. Belo Horizonte: Mazza Ed., 2003.

FAEDRICH. A. M. **Memória e autoficção em A casa dos espelhos, de Sérgio Kokis**. Disponível em:
<<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/letronica/article/view/5088>> 2009.
Acesso em: 07 maio 2017.

GRASS. G. **O tambor**. Trad. Lucio Alves e Rachel Valença. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

GROSSMAN. S. **L'oeuvre d'art come "continuum" selon Sergio Kokis**. Disponível em:
<https://www.jstor.org/stable/25480058?seq=1#page_scan_tab_contents>. Acesso em: 27 maio 2017.

LEÃO, J. **Migrações do eu. Recurso à autoficção em Sérgio Kokis**. Disponível em:
<<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/3858>>. Acesso em: 15 abr. 2017.

LISIAS. R. **O céu dos suicidas**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2012.

MALAVOY-RACINE. T. **Sergio Kokis: des feux mal éteints**. Disponível em:<<http://voir.ca/livres/2008/03/06/sergio-kokis-des-feux-mal-eteints/>>. Acesso em: 21 set. 2018.

MANN, Thomas. **As confissões do impostor Felix Krull**. Trad. Mario L. Frungillo. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

MONTELLO. J. **Os tambores de São Luís**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

MORAES. L. P. **Contornos do espaço autobiográfico: o autorretrato literário em Sérgio Kokis**. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/matraca/article/view/30202>>. Acesso em: 18 jan. 2018.

_____. **Exílio e retorno ao país natal em Sérgio Kokis e Dany Laferrière**. Rio de Janeiro: 2017. Universidade Federal Fluminense. Tese de doutorado. Disponível em: <<https://app.uff.br/riuff/handle/1/3465>>. Acesso em: 18 abr. 2018.

MOSCOVICH. C. **Dois iguais**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

PASCAL. M. **Clown et Masque: deux figures d'altérité dans le roman migrant *Le pavillon des miroirs* de Sergio Kokis**. Disponível em: <<https://www.researchgate.net/publication/287107656>>. Acesso em: 25 abr. 2017.

PEREIRA. L. M. **Amanhecer**. 1. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1938.

POMPEIA. R. **O ateneu**. 16. ed. São Paulo: Ática, 1996.

PRUTEANU. S. **L'atelier et la Maison d'enfance du peintre: espaces hétérochroniques chez Sergio Kokis dans *Le pavillon des miroirs* (1994) et *Le retour de Lorenzo Sanchez* (2008)**. Disponível em: <<https://www.researchgate.net/publication/319047802>>. Acesso em: 18 abr. 2017.

QUEIROZ. R. **As três Marias**. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

RAMOS. G. **Memórias do cárcere**. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

REGO, J. L. do. **Meus verdes anos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012. Versão digital. Acesso em: 19 set. 2018.

TEZZA. C. **O filho eterno**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

VERNE. J. **A volta ao mundo em 80 dias**. Trad. Teotônio Simões. Domínio popular. Disponível em: <noticias.universia.com.br/tempo-livre/noticia/2013/03/11/1010053/>. Acesso em 15 out. 2018.

ZURAWSKA. A. **Danser avec la Mort au Québec. Les relations du littéraire et du pictural dans l'oeuvre de Sergio Kokis**. Disponível em: <https://www.publiforum.farum.it/ezone_articles.php?publiforum>. Acesso em: 15 abr. 2017.