

CENTRO UNIVERSITÁRIO CAMPOS DE ANDRADE – UNIANDRADE

MESTRADO EM TEORIA LITERÁRIA

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: TEORIA LITERÁRIA

NARRATIVAS DE INFÂNCIA: MEMÓRIA, IDENTIDADE E ESCRITA DE SI

FRANCIELE APARECIDA NOGOZEKY

CURITIBA
2021

FRANCIELE APARECIDA NOGOZEKY

NARRATIVAS DE INFÂNCIA: MEMÓRIA, IDENTIDADE E ESCRITA DE SI

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do Grau de Mestre ao Curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE.

Orientadora: Prof^a Dr^a Mail Marques de Azevedo.

CURITIBA

2021

TERMO DE APROVAÇÃO

FRANCIELE APARECIDA NOGOZEKY

NARRATIVAS DE INFÂNCIA: MEMÓRIA, IDENTIDADE E ESCRITA DE SI

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

Profa. Dra. Mail Marques de Azevedo (Orientadora – UNIANDRADE)

Profa. Dra. Silvana Oliveira (UEPG)

Prof. Dr. Edson Ribeiro da Silva (UNIANDRADE)

Curitiba, 5 de março de 2021

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, professora Doutora Mail Marques de Azevedo, por dividir seu conhecimento tão vasto de forma carinhosa e generosa. Por apontar o caminho e indicar riquíssimas fontes de pesquisa. Por me ajudar, de forma serena e segura, a organizar o pensamento de forma a chegar a um resultado coerente e valoroso.

Aos meus pais, agradeço imensamente, pelo amor, pela memória e pela identidade.

Às minhas filhas, Luíza e Sarah, pela motivação em me tornar uma pessoa melhor, incentivo indispensável para a realização deste trabalho.

À Instituição Banco do Brasil, pela confiança depositada e pela bolsa de estudos que viabilizou a realização deste curso de mestrado.

A todos aqueles que me deram o encorajamento fundamental para esta conquista, agradeço pelo carinho e pela presença em minha vida, especialmente Michele, Arianny, Dani, Fábio e André.

Aos professores doutores Edson Ribeiro da Silva e Silvana Oliveira, pela generosidade em participar da banca examinadora, pela leitura atenciosa do trabalho e pelas ricas contribuições.

A todos os professores e colegas de mestrado, pelos momentos incríveis divididos, pelas lembranças boas que levarei do curso, pelo aprendizado que extrapola a ementa.

Agradeço grandemente a Deus, pela oportunidade de chegar aqui e seguir em frente!

SUMÁRIO

RESUMO	vi
ABSTRACT	vii
INTRODUÇÃO	01
1 MEMÓRIA: O SUBSTRATO DA ESCRITA DE SI	10
1.1 MEMÓRIA INDIVIDUAL: UM TERRENO MOVEDIÇO	12
1.2 MEMÓRIA INDIVIDUAL E MEMORIA COLETIVA	20
1.3 MEMÓRIA EM ANGELOU, COETZEE E KNAUSGÅRD.....	26
2 IDENTIDADE: UMA CONSTRUÇÃO SOCIAL	35
2.1 CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE E SUA RELAÇÃO COM O TEMA DA VERDADE: UM PANORAMA HISTÓRICO.....	36
2.2 IDENTIDADE COMO NEGATIVIDADE EM MAYA ANGELOU	43
2.3 J. M. COETZEE E UM MUNDO DE CONTRADIÇÕES.....	51
2.4 KARL OVE KNAUSGÅRD: UM HOMEM DE SEU TEMPO.....	57
3 A FORMA ENQUANTO PRODUTORA DE SENTIDOS	70
3.1 APROXIMAÇÃO COM A FORMA DO <i>BILDUNGSROMAN</i> EM MAYA ANGELOU	74
3.2 AUTOFICÇÃO: UMA PROPOSTA DE LEITURA DE <i>INFÂNCIA</i> DE J. M. COETZEE.	84
3.3 O EFEITO DO REAL EM KARL OVE KNAUSGÅRD	95
4 PERSONAGENS AUTOBIOGRÁFICAS: IDENTIDADE NARRATIVA E ELABORAÇÃO DA INFÂNCIA	103
4.1 IDENTIDADE INDIVIDUAL ENQUANTO CONTRUÇÃO NARRATIVA	106
4.2 REPRESENTAÇÃO DA INFÂNCIA NA NARRATIVA AUTOBIOGRÁFICA	113
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	132
REFERÊNCIAS	140

RESUMO

Este trabalho analisa três obras autobiográficas produzidas nos séculos XX e XXI escritas por autores de origem e localização diversas: *Eu sei por que o pássaro canta na gaiola*, de Maya Angelou, *Infância*, de John Coetzee e *A ilha da Infância*, de Karl Ove Knausgård. Trata-se de três narrativas de infância que são estudadas comparativamente. É objetivo maior dessa dissertação ressaltar o valor estético da escrita de si, por meio da análise em profundidade de operadores da escrita em prosa – forma, personagem e técnica narrativa. Os dois primeiros capítulos constroem os alicerces do trabalho, a memória como substrato da escrita de si e os aspectos subjetivos e objetivos da identidade do autobiógrafo. Discutem-se conceitos básicos de Philippe Lejeune, Maurice Halbwachs, Michel Pollak e Paula Sibília, aplicados a excertos das obras do *corpus*. Os capítulos três e quatro examinam os textos em sua materialidade, a forma enquanto produtora de sentidos e a construção complexa das personagens-narradoras. Situadas em *loci* espaço-temporais diferentes daquele focalizado pela narrativa – a infância nos respectivos países de origem – as personagens-narradoras conduzem o leitor pelos meandros do caminho de mão dupla que leva ao presente da voz que narra. Para compreender a complexa construção textual e constituição da identidade das personagens autobiográficas trazemos à baila conceitos dos pensadores Luiz Costa Lima, Walter Benjamin, Paul Ricoeur, Pierre Bourdieu, entre outros. Ao ampliar a discussão sobre a escrita de si, este trabalho coloca em destaque relatos de vida que extrapolam o mero registro e que se configuram como produções estéticas perenes, que comunicam valores humanos essenciais.

Palavras-chave: Autobiografia. Autoria. Veracidade. Padrões narrativos.

ABSTRACT

This research analyzes three autobiographical works produced in the 20th and 21st centuries written by authors of different origin and location: *I know why the caged bird sings*, by Maya Angelou, *Childhood* by John Coetzee and *Childhood Island* by Karl Ove Knausgård. These three childhood narratives are studied comparatively. The main objective of this dissertation is to highlight the aesthetic value of self-writing, through in-depth analysis of the operators of narrative writing – form, character and narrative technique. The first two chapters build the foundations of this work, memory as the substrate for self-writing and the subjective and objective aspects of the autobiographer's identity. Basic concepts by Philippe Lejeune, Maurice Halbwachs, Michel Pollak and Paula Sibilia are discussed and applied to examples from the works in the *corpus*. Chapters three and four examine the texts in their materiality: form as a producer of meaning and the complex construction of the character-narrators. Located in different spatiotemporal *loci* than the one focused on by the narrative - childhood in the three authors' respective countries of origin - the character-narrators lead the reader through the intricacies of the two-way path that leads to the present of the narrating voice. To understand the complex textual construction and constitution of the identity of the autobiographical characters, we bring up concepts of Luiz Costa Lima, Walter Benjamin, Paul Ricoeur, Pierre Bourdieu, among others. By expanding the discussion on self-writing, this work highlights life stories that go beyond mere registration of facts in an individual's life but are configured as perennial aesthetic productions, that communicate essential human values.

Keywords: Autobiography. Authorship. Veracity. Narrative patterns.

INTRODUÇÃO

De acordo com a tradição greco-latina, a memória era personificada pela deusa *Mnemosyne*. Fecundada por Zeus, ela dá à luz as Musas, que são a inspiração para o canto do poeta. Assim, a literatura tem origem, de forma indireta, na memória. José Antonio Alves Torrano, em sua tradução da Teogonia (2007), comenta que nessa tradição a memória, trazida à tona pela força da palavra, instaura uma relação quase mágica entre o nome e a coisa nomeada, posto que uma vez pronunciado o nome traz consigo a presença da própria coisa.

Memória, que mantém as ações e os seres na luz da Presença enquanto eles se dão como não-esquecimento (*a-létheia*), gera de Zeus Pai as Forças do Canto, cuja função é nomear-presentificar-gloriar tanto quanto a de deixar cair no Oblívio e assim ser encoberto pelo noturno Não-Ser tudo o que não reclama a luz da Presença. (TORRANO, 2007, p. 67)

Definia-se aí uma dinâmica interessante: o herói busca alcançar grandes feitos, dignos de ser recontados pelas Musas em forma de inspiração ao poeta, que, através da arte da palavra, o coloca em posição de não-esquecimento. Existe, desse modo, uma tríade: os atos valorosos do herói reclamam a luz da Presença, as Musas, que inspiram a sensibilidade do poeta – o aedo – cujo canto deleita os ouvintes e, através das palavras, confere ao herói a imortalidade.

Nessa tradição antiquíssima, a identidade do aedo não é relevante, sendo ele, em muitos casos, anônimo. Não se previa ou esperava a existência de um aedo que cantasse e enaltecesse os próprios feitos. Em nossos dias, porém, vemos uma mudança de paradigma. As escritas de si nas mais diversas formas – autobiografia, memórias, autoficção, romance autobiográfico – têm grande relevância na produção escrita contemporânea. A produção é tão abundante que Sidonie Smith e Julia Watson

(2011) organizaram um glossário onde identificaram 52 termos que designam práticas de autorreferência.

Mais do que imortalizar os atos heroicos do protagonista, a autobiografia se configura como uma prática de construção de identidade por meio da articulação do passado, fato verificável na vida cotidiana: ao responder à indefectível pergunta “Quem é você?”, em geral não nos referimos a traços genéticos ou biológicos, mas, à narrativa de nossa vida: nasci em tal local, em determinado ano, estudei em tal instituição, casei-me, tive filhos. Narramos o que nos é relevante, ou o que é relevante no contexto da narração, a cronologia da nossa vida, dificuldades, enfim, os acontecimentos e lembranças que nos tornam quem somos: seres únicos e irrepetíveis.

Porém, diferentemente do que um leitor ingênuo possa esperar, uma autobiografia não trata apenas da descrição de uma vida, ou seja, não se resume à articulação do vivido, feita de forma transparente por um sujeito coerente e estável. Longe disso! O narrador, que se propõe a usar sua vida como matéria-prima de trabalho, precisa, da mesma maneira que escritores de ficção, lidar com a problemática da memória, a forma, a expectativa do leitor, a construção social de identidade, entre outros temas internos e externos à escrita. É impossível narrar o passado como algo definido e estático, porque nossa perspectiva de vida muda de forma contínua, e mudanças presentes nos afetam na busca desse alvo sempre em movimento que é o passado.

Representações de si e operações de narrativa de si são sempre localizadas, históricas, subjetivas, políticas e corporificadas. As narrativas não são simplesmente o reflexo de uma vida, embora leitores imaginem que narradores autobiográficos apenas contem histórias de vida que se articulam por sujeitos coerentes e unificados. Pelo contrário, os narradores retrabalham e improvisam sobre formas estabelecidas [...]. É impossível construir um “ser no mundo” único, imutável, capaz de lembrar e

recitar a totalidade do passado porque cada um de nós vive no tempo e tem perspectivas sempre mutantes do alvo sempre em movimento que é o nosso passado. (SMITH; WATSON, 2011, p. 357)¹

Em vista do exposto, é nossa proposta explorar a autobiografia, a narrativa de si por excelência, a partir de reflexões teóricas sobre os temas memória, identidade e escrita, relacionando-os com três narrativas de cunho autobiográfico: *Eu sei por que o pássaro canta na gaiola*, de Maya Angelou; *Infância – Cenas da vida na província*, de J. M. Coetzee e *A ilha da infância* de Karl Ove Knausgård. Escolhemos os três livros por se tratar de escritos autobiográficos localizados na infância, o que permite estabelecer paralelos entre as narrativas. De autoria de escritores de *background* e localização social e espaço-temporal diversas, os relatos resultam em narrativas com propostas, características formais e resultados diferentes, o que possibilita estudo comparativo profícuo. Propomo-nos, portanto, defender a tese de que a riqueza e a variedade da escrita autobiográfica conferem-lhe grande valor como escrita literária.

Mantemos em vista que as abordagens teóricas de análise do texto literário em geral podem ser divididas, grosso modo, em análises internas e externas, sendo a primeira a que se ocupa primordialmente com o texto, e a segunda a que se detém sobretudo no contexto, do qual o a produção escrita seria reflexo. Conforme percebe Antonio Cândido:

De fato, antes procurava-se mostrar que o valor e o significado de uma obra dependiam de ela exprimir ou não certo aspecto da realidade, e que este aspecto constituía o que ela tinha de essencial. Depois, chegou-se à posição oposta, procurando-se mostrar que a matéria de uma obra é secundária, e que a sua importância deriva das operações formais postas em jogo, conferindo-lhe uma peculiaridade que a torna de fato independente de quaisquer condicionamentos, sobretudo social, considerado inoperante como elemento de compreensão.

¹ A tradução de todos os textos em língua inglesa e espanhola constantes das referências é de nossa autoria.

Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. (CANDIDO, 2006, p. 12-13)

Assim, podemos dizer que, de forma geral, a teoria da literatura no século XX apresenta um movimento pendular entre esses dois tipos de leitura e crítica literária: internalista (formalismo russo, *New Criticism*, teoria estruturalista etc) e externalista (abordagem marxista, crítica psicanalítica etc.). No entanto, acreditamos que é impossível abranger um objeto multifacetado como a escrita literária em apenas um de seus aspectos. Deste modo, nossa proposta é uma análise que leve em consideração tanto aspectos externos, quanto internos ao texto. Deriva daí a estruturação deste trabalho: nos dois capítulos iniciais, tratamos de temas indispensáveis, a nosso ver, para a análise e melhor compreensão da escrita de si, que são a memória e a identidade. Os capítulos três e quatro abordam aspectos internos, analisando questões formais da produção.

O capítulo intitulado “Memória: o substrato da escrita de si” é dedicado à conceituação de memória individual e coletiva intrinsecamente atrelada ao tema da escrita de si. A memória individual é um terreno movediço: marcada pela subjetividade e atualizada toda vez que revisitada, já que as perspectivas e a bagagem cultural do sujeito que rememora divergem do contexto das experiências passadas. Analisada no campo dos estudos sociais ela se configura como memória coletiva, aquela compartilhada por um grupo como família, grupo étnico, classe social ou nação. Além de doadora de identidade – pertencimento a um grupo étnico, familiar ou de gênero – a memória coletiva se apresenta como eterno palco de lutas e de construção.

Se considerarmos o registro autobiográfico como um trabalho de autocriação, já que o autor trabalha com o tema da identidade, partimos de uma hipótese inicial: toda subjetividade é individual e está ao mesmo tempo encarnada (*embodied*) em um corpo particular, porém indefectivelmente embebida em uma cultura intersubjetiva. Discutimos este aspecto no segundo capítulo, em que trataremos dos temas identidade e subjetividade, a fim de desmistificar crenças de que a identidade individual constitui algo estático e localizável e demonstrar que é produto do esforço pessoal do indivíduo, dentro de um ambiente social. Para evidenciar que a produção de identidade também se dá no campo da literatura, abordamos as escritas de si como retrato sócio-histórico, e, mais do que mero retrato, como instrumento de mudança social.

Por acreditar que a autobiografia não se resume a mero reflexo do vivido, pensamos que a forma como se articula a narrativa também tem consequências para o resultado da obra. Por isso, na segunda metade desse trabalho tratamos das questões internas, em uma análise de forma e conteúdo, ou seja, de aspectos do texto em si.

Não obstante o clamor de verdade que a autobiografia divide com o registro histórico, um dos fatores que a distingue é o uso de estratégias formais idênticas àquelas utilizadas na escrita de ficção, como diálogos, monólogos interiores, narração (autodiegética ou não) e possível referência ao leitor. O trabalho com a linguagem enriquece grandemente o relato autobiográfico, o que, em última análise, o localiza no campo da literatura. No terceiro capítulo, “A forma enquanto produtora de sentidos”, analisam-se, portanto, recursos narrativos e estilísticos utilizados pelos três escritores.

Dedicamos o quarto e último capítulo à análise da personagem, como o operador de leitura da narrativa exponencial no caso do relato autobiográfico, em sua

função de narrador que se identifica com a entidade autoral em maior ou menor grau.

Nas palavras de Arnaldo Franco Junior:

A 'personagem' é um dos principais elementos constitutivos da narrativa. É sobre ela que recai, normalmente, a maior atenção dispensada pelo leitor, dada a ilusão de semelhança que tal elemento cria com a noção de pessoa. [...] As personagens são, portanto, representações dos seres que movimentam a narrativa por meio de suas 'ações' e/ou 'estados'. (FRANCO JUNIOR, 2019, p. 40)

A atenção do leitor é redobrada quando se trata da narrativa de vida de pessoas de carne e osso, com personalidade definida no mundo factual. Com a análise comparativa das personagens Maya, John e Karl, como narradores adultos que recompõem a maneira de ver o mundo do seu eu infantil, pretendemos amarrar as questões internas dos textos do *corpus*. Desse modo, pretendemos discorrer sobre os possíveis problemas – a exemplo da identificação autor-narrador-personagem e da veracidade do narrado – que o crítico literário pode encontrar na análise crítica de textos referenciais.

Na análise do texto autobiográfico, nosso principal alicerce teórico é fornecido pelo estudioso Philippe Lejeune (2014). De acordo com Lejeune, o que caracteriza uma autobiografia é o contrato de leitura entre escritor e leitor que ele chama de pacto autobiográfico: o autor, identificado pelo nome próprio estampado na capa, uma pessoa cuja existência pode ser verificada através de um registro em cartório, propõe-se narrar sua história e assume responsabilidade pelo enunciado. Na prática, o pacto autobiográfico seria a afirmação no texto de que existe a identidade entre o autor, o narrador e a personagem principal da narrativa. Além disso, o autor se compromete a narrar a verdade, enquanto o leitor aceita o narrado como verdadeiro.

Conforme verifica Manuel Alberca, através do mecanismo do pacto autobiográfico, o escritor baliza sua escritura por dois princípios desejáveis: os princípios da **identidade** e da **verdade**:

O primeiro se refere ao compromisso, ou esforço, do autor para convencer o leitor de que quem diz 'eu' em um texto autobiográfico é a mesma pessoa cuja assinatura consta na capa, e, portanto, ele se responsabiliza pelo que este 'eu' diz. O chamado 'princípio de identidade' consagra, ou estabelece, que autor, narrador e protagonista são a mesma pessoa, posto que compartilham e respondem pelo mesmo nome próprio, que possui valor de signo textual, paratextual e de chave de leitura. [...]. A outra promessa ou compromisso do autor com o leitor alude à referencialidade externa da realidade que o texto enuncia, ou seja, sua veracidade. O que se conta no texto é feito como um registro de verdade, de algo realmente acontecido e que seja verificável pelo leitor, que espera, ou exige, o máximo de correspondência entre o texto e a realidade descrita por este texto. (ALBERCA, 2009, p. 3-4)

Quando estes compromissos de verdade e identidade não são respeitados, ocorre uma frustração por parte do leitor. Podemos verificar essa situação contrastando uma autobiografia convencional com um fenômeno que tem acontecido em nossos dias: os embustes de autobiografias. Smith e Watson citam o exemplo da suposta autobiografia de Wanda Koolmatric, *My Own Sweet Time*, publicada em 1994. Trata-se do relato autobiográfico de uma aborígine australiana e de sua viagem da cidade natal para o centro urbano de Melbourne. Ao receber prêmios literários, veio a público a revelação de que o livro havia sido escrito efetivamente por Leon Carmen, escritor branco que, irritado pelo insucesso de suas publicações, criara a persona de Wanda e uma situação que contava na época com mais prestígio cultural. Apesar de não haver a quebra do pacto autobiográfico, já que escritora, narradora e protagonista são, em princípio, a mesma pessoa – Wanda Koolmatric – no entanto, existe uma identidade mentirosa: Wanda não existe, não poderíamos encontrá-la no mercado, por exemplo. Não se trata aqui de simples descompasso entre o relato e o vivido, mas

de um relato fraudulento e de má fé. A análise do fenômeno da autobiografia fraudulenta, indicam Smith e Watson, torna mais fácil a percepção do mecanismo do pacto autobiográfico como pacto de leitura, proposto originalmente por Lejeune.

Quando um narrador autobiográfico afirma que as memórias e experiências narradas são aquelas de assinatura autoral, quando o editor classifica a narrativa como memórias, ou autobiografia, os leitores atribuem os eventos narrados nas páginas do livro a uma pessoa de carne e osso que é a mesma que assina o livro. E quando os leitores descobrem que a história é inteiramente inventada, se sentem traídos. Embora a pessoa de carne e osso e o “eu” textual nunca sejam idênticos, editores e leitores fazem uma distinção entre a representação de si na narrativa de uma pessoa real e o inteiramente ficcional, apropriação da história de outra pessoa. (SMITH; WATSON, 2011, p. 361)

Faz-se necessário explicitar essa distinção para deixar claro que, embora reconheçamos a lacuna existente entre a **verdade do mundo** e a **verdade da narrativa**, lidamos, neste trabalho, com textos que se propõem relatos autobiográficos e representam, assim, a verdade de um autor de carne e osso, isto é, a construção textual de sua verdade sobre sua identidade. Diferem, assim, do texto declaradamente ficcional, ou do embuste autobiográfico citado.

Apesar de admitirmos que a memória é falível e subjetiva e, em consequência, os relatos de cunho memorialístico, quando cotejados com o factual ou avaliados por sua validade referencial, estarão sempre devendo em relação à realidade, consideramos relevante para os estudos literários analisar como cada escritor se utiliza da matéria-prima de sua memória para construir uma narrativa.

A literatura, nesse contexto, retrata o fato de sermos seres constituídos de linguagem, conforme percebe Lejeune: “Ao me colocar por escrito, apenas prolongo aquele trabalho de criação de ‘identidade narrativa’, como diz Paul Ricoeur, em que consiste qualquer vida” (LEJEUNE, 2014, p. 121). Seleccionamos escritores que

consideramos hábeis na produção escrita, artesãos da palavra que construíram mundos e apresentaram retratos de sua vivência que atingem o nível de representação de um momento histórico. E, afinal, consoante Walter Benjamin, diferente do jornalista ou historiador, o narrador é um lapidador, cuja matéria-prima é a vida humana.

Podemos ir mais longe e perguntar se a relação entre o narrador e sua matéria – a vida humana – não seria ela própria uma relação artesanal. Não seria sua tarefa trabalhar a matéria-prima da experiência – a sua e a dos outros – transformando-a num produto sólido, útil e único? (BENJAMIN, 1985, p. 221)

Esperamos comprovar que o registro autobiográfico não é apenas uma narrativa a ser cotejada com o factual, mas uma produção discursiva com grandes possibilidades e valor artístico. A questão recorrente da veracidade da escrita referencial, além do mais, pode ser atribuída à falibilidade da memória e à difícil construção da subjetividade, de preferência à má fé do narrador. Existe muito espaço para a criação artística e, quiçá, para a genialidade, dentro da escrita de si. Para demonstrá-lo, analisamos o foco e as propostas radicalmente diversas de Angelou, Coetzee e Knausgård na arquitetura de suas narrativas que, interessados em focalizar sua “história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2014, p. 16), produziram obras de grande valor estético e literário.

1 MEMÓRIA: O SUBSTRATO DA ESCRITA DE SI

Em *A arte da memória* (2007), Frances Yates reconta uma história sobre o poeta grego Simônides (circa VI-V a.C.) para ilustrar a importância da memória na antiguidade clássica. Durante um banquete oferecido pelo nobre Scopas, na região de Tessália, Simônides entoou um poema lírico em homenagem ao anfitrião. Inadvertidamente, porém, incluiu uma passagem em louvor a Castor e Pólux. Scopas, o anfitrião, irritado, disse ao poeta que só lhe pagaria metade da soma combinada: o restante deveria ser cobrado aos deuses gêmeos. Nesse ínterim, Simônides foi chamado para atender a dois jovens que o aguardavam do lado de fora. Mas não encontrou ninguém. Em sua ausência o teto do salão de banquete desabou matando todos os presentes, cujos corpos ficaram irreconhecíveis. Mas Simônides, que se recordava perfeitamente dos lugares que cada um dos convidados ocupava, foi capaz de identificar os corpos para que os parentes pudessem cumprir os ritos fúnebres. A experiência teria sugerido a Simônides os princípios da arte da memória da qual se diz ter sido ele o inventor (YATES, 2007, p. 18).

A história de Simônides constava de todos os manuais de retórica da antiguidade greco-latina. Das cinco partes da retórica ali indicadas – *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria*, *pronuntiatio* – a memória era a essencial. De fato, antes da invenção da imprensa no século XV, a memória tinha importância fundamental para a exposição de ideias.

Nós - modernos que absolutamente não têm memórias – podemos empregar, às vezes [...], alguma mnemotécnica particular, que não é de importância primordial em nossa vida privada e profissional. Mas, na Antiguidade, sem imprensa e sem papel no qual tomar notas ou registrar as preleções, a memória treinada era de fundamental importância. (YATES, 2007, p. 20-21)

Realmente, o que vivemos atualmente pode ser considerado o oposto do que foi vivido na antiguidade. Conforme as palavras do autor e professor Hans Ulrich Gumbrecht (2016), vivemos em um momento com excesso de passado. Temos à mão tecnologias que nos permitem recordar de forma intensa e abundante. Cabe, aqui, questionar o papel da memória em nosso momento histórico. Primeiramente, porém, consideremos as diversas denotações do termo memória. Em uma conversa trivial, por exemplo, o termo geralmente denota a capacidade de resgatar eventos passados, ou trazer fatos e ideias de volta à mente. De acordo com o psicólogo canadense Endel Tulving (2000), o termo memória pode designar vários conceitos,

Entre os significados mais frequentes de “memória” estão (1) memória como capacidade neurocognitiva de codificar, armazenar e recuperar informações; (2) memória como o local hipotético onde informações são armazenadas; (3) memória como a própria informação armazenada neste local hipotético; (4) memória como alguma propriedade dessa informação; (5) memória como o processo que compõe a recuperação desta informação; e (6) memória como consciência fenomenológica do indivíduo de lembrar de algo. (TULVING, 2000, p. 36)

O psicólogo lida com a memória como capacidade de armazenar e recuperar informações, um conceito da psicologia. Mas podemos ainda pensar na memória como a construção histórica de identidade – individual e de um povo. Tomada no âmbito sociológico, a memória é considerada memória coletiva, a memória compartilhada por um grupo de pessoas, que perpassa gerações.

Neste primeiro capítulo, tratamos de memória do ponto de vista psicológico e filosófico, basicamente a capacidade de recuperar acontecimentos passados e local hipotético onde estão armazenadas as lembranças, em oposição ao esquecimento: a escuridão que não deixa de rondá-la. Em complementação, discutimos memória enquanto constructo social - memória coletiva, memórias subterrâneas e

contramemória. Por fim, propomo-nos problematizar a utilização da memória nas obras de Maya Angelou, J. M. Coetzee e Karl Ove Knausgård. Desejamos investigar se houve ou não a preocupação em conceituar memória, individual ou coletiva, e discutir mecanismos de rememoração.

1.1 MEMÓRIA INDIVIDUAL: UM TERRENO MOVEDIÇO

O tema da memória não é novo, embora constitua até hoje foco de especulações. Paul Ricoeur (2007) demonstra que os principais pontos da problemática já estavam postos por Sócrates, Platão e Aristóteles.

O sujeito que relembra não é o mesmo que experimentou o fato no passado e o sentimento causado pela lembrança não pode ser tão intenso quanto o fato que gerou a lembrança. Sócrates já havia colocado tal questão: “acreditas que alguém te concederia que, num sujeito qualquer, a lembrança presente daquilo que ele sentiu seja para ele, que já não sente mais, uma impressão semelhante àquela que já sentiu uma vez? De modo algum” (RICOEUR, 2007, p. 28). Essa breve reflexão indica duas características intrínsecas à memória: ela lida sempre com o passado, com aquilo que já não é, não está presente; além disso, o sujeito que lembra um sentimento não é o mesmo que o experimentou no passado. Tomemos o exemplo do adulto que relembra a infância: sua perspectiva não é, de forma alguma, a mesma da criança que viveu o fato.

Sócrates sugere uma analogia para ilustrar a capacidade da memória nos indivíduos: ele a compara a um bloco maleável de cera, mais ou menos pura, que cada um possui em tamanho maior ou menor. Nesse bloco cada indivíduo imprime a marca de seus anéis, que seriam as sensações e sentimentos. Imprime-se na cera aquilo que se quer recordar, ao passo que o restante, o que não pôde ser gravado ou,

mesmo gravado, foi posteriormente apagado, é esquecido. Nessa analogia a lembrança é comparada com uma marca, ressaltando-se o fato de não ser o original. Além disso, o esquecimento é incluído na discussão como o lado obscuro, mas indissociável, da memória.

Desenvolvendo o raciocínio de Sócrates, Platão destaca que a memória faz presente algo ausente, a relação com as marcas só pode ser uma relação de similitude. Na rememoração, como o fato se transforma em imagem através do processo mnemônico, poderia haver confusão ao distinguir memória de imaginação. “Poderia a relação com o passado ser apenas uma variedade de mimesis?” (RICOEUR, 2007, p. 32).

Um terceiro ponto de vista é o de Aristóteles, que considera que só podemos conceber a memória porque, diferente dos animais, temos a consciência da passagem do tempo. Percebemos que existe um antes e um depois. A memória existe quando o tempo passa e está, portanto, intrinsecamente relacionada à problemática do tempo: a memória é do passado. Aristóteles propõe, ainda, a existência de dois tipos de memória – *mnēmē* e *anamnēsis* – de um lado a simples evocação – o fato de que as lembranças existem no espírito – enquanto a outra seria a busca ativa pela lembrança. De toda forma, há um “intervalo de tempo, entre a impressão original e seu retorno, que a recordação percorre. Nesse sentido, o tempo continua sendo a aposta comum à memória-paixão e à recordação-ação” (RICOEUR, 2007, p. 37).

É valiosa a herança dos filósofos gregos que tocaram em pontos cruciais nas discussões da memória: sua dimensão veritativa e a ausência do original. A memória trata sempre de uma anterioridade; que é apenas uma marca e, como tal, não se confunde com o objeto primeiro. É simples imitação do original gerador, com o qual pode estar em maior ou menor consonância.

[...] O *ter-sido* é problemático na medida exata em que não é observável, quer se trate do ter-sido do acontecimento ou do ter-sido do testemunho. A preteridade de uma observação no passado não é observável, mas sim memorável. (RICOEUR, 2010, p. 267)

Ao esclarecer que os gregos tinham dois termos para designar lembrança, *mnēmē* e *anamnēsis*, Paul Ricoeur lembra que a memória tem duas facetas: a lembrança que aparece passivamente, que emana do espírito, e a outra que é objeto de uma busca. “Lembrar-se é ter uma lembrança ou ir em busca de uma lembrança” (RICOEUR, 2007, p. 24).

A duplicidade lembrança espontânea *versus* rememoração está indelevelmente associada aos conceitos de memória voluntária e involuntária e estes a Proust e ao famoso episódio da *madeleine* mergulhada no chá, que lhe traz de roldão memórias da infância. Parece-lhe estar de volta ao quarto da tia, nas manhãs de domingo, quando ela lhe oferecia o biscoito. É como se o passado estivesse ali de certa forma escondido, e a recordação aparecesse sem ser convocada pela inteligência (memória voluntária), mas de forma espontânea, dependendo até certa forma do acaso do encontro com a *petite madeleine*. Para Proust, a memória voluntária teria um valor diminuto já que seria um instrumento de referência e não de descoberta, é a memória uniforme da inteligência, ligada ao cotidiano. Já a memória involuntária, conforme a definição de Samuel Beckett “é um mágico rebelde e não se deixa importunar. Escolhe seu próprio tempo e lugar para a operação do milagre” (BECKETT, 2003, p. 33). É um vir espontâneo de lembranças que surgem sem ser convocadas, por meio de sensações sensoriais. São momentos efêmeros que o artista tenta conservar através da arte. O que fica implícito sobre a memória é sua existência enquanto memória em potencial, a existência de lembranças no limiar, sempre presentes no espírito, aguardando que um gatilho dos sentidos as faça aparecer.

Muitos séculos depois dos gregos, já entre os séculos XIX e XX, o filósofo Henri Bergson estudou o tema, porém com outro viés: a memória é, para ele, um arcabouço único e irrepetível, definidor da subjetividade. “Com efeito, que somos, que é nosso caráter, senão a condensação da história que vivemos desde nosso nascimento, antes dele até, já que trazemos conosco disposições pré-natais?” (BERGSON, 2006, p. 48). O filósofo considera que todo nosso passado se conserva inteiro e nos segue a todo instante. Mas pondera que “O mecanismo cerebral é feito precisamente para recalcar a quase totalidade do passado no inconsciente e só introduzir na consciência o que for de natureza que esclareça a situação presente, que ajude a ação em preparação, que forneça, enfim, um trabalho útil” (p. 48). Para Bergson toda a lembrança do passado fica conservada no espírito, de forma pura e inteira, disponível para ser evocada no momento presente. Como corolário, toda percepção no presente está impregnada de lembranças, já que nossas experiências cotidianas, em geral, não são inéditas. Vivemos e navegamos pelo mundo usando mapas mentais constituídos de antemão, as lembranças. A memória seria “o lado subjetivo de nosso conhecimento das coisas” (BERGSON, 1999, p. 31). Ele acredita existir incompatibilidade entre espírito (onde a memória se conserva) e a matéria – o corpo – que, por sua natureza sólida, seria um entrave ao espírito e causa do esquecimento.

O entendimento de memória como registro transparente de informações para posterior resgate, no entanto, já há muito vem sendo contestado. De acordo com Ângela Fernandes (2005), desde a segunda metade do século XIX a memória tem sido considerada por sua característica subjetiva, o que significa o reconhecimento da participação ativa do sujeito na **construção** de suas memórias. Segundo afirma Susannah Radstone, a memória não é mais entendida como reflexo, ou registro

transparente do passado, ao invés disso “a memória passou a ser entendida como produzida de forma ativa, como uma representação, um assunto passível de debate e disputa” (RADSTONE citada em FERNANDES, 2005, p. 251). A memória individual é, certamente, definidora de subjetividade, já que cada indivíduo possui um acervo único e irrepetível de lembranças, e as decisões tomadas no presente são fruto de experiências. Porém é previsto interferência do sujeito na produção desse mesmo acervo.

É impensável falar de memória sem considerar sua estreita relação com o esquecimento, que, embora nos pareça nefasto, é algo vital, uma vez que, sem o esquecimento, a operação da lembrança seria um fardo insuportável. Borges (1999) demonstrou que a memória infalível nos massacraria no conto “Funes, o memorioso”, cujo protagonista tinha memória infalível e absoluta, porém, para lembrar os acontecimentos de um dia inteiro, precisava de igual espaço de tempo, situação nada prática. No conto, vivenciamos o sofrimento do protagonista que, após um acidente, se tornara incapaz de esquecer o vivido, o que transformara sua memória em um depósito de lixo.

O funcionamento natural da memória prevê uma alternância entre lembrar e esquecer. No entanto, a seleção entre o que é lembrado e o que é esquecido parece uma operação intrigante. Se é ou não uma escolha pessoal, é fato que gera debate, já que em certos momentos a memória parece invadir o sujeito, sendo trazida por processos misteriosos, e, em outros momentos, o sujeito busca, sem sucesso, lembranças que parecem perdidas, esquecidas, à revelia de sua vontade.

“Até que ponto somos senhores de nossas lembranças?” é um questionamento que surge de forma imperiosa. Consideremos a concepção de Sigmund Freud. Segundo explica a psicóloga Maria Lucia Paiva (2011), para Freud o

aparelho psíquico se constitui enquanto aparelho de **memória e linguagem**. Freud acreditava que os registros da percepção chegam à consciência já filtrados por mecanismos inconscientes. Algumas reminiscências do que foi captado pelos sentidos ficam, no entanto, reprimidas no inconsciente, ou seja, existe um nível do registro da memória que não é acessível de forma racional e voluntária ao próprio sujeito da lembrança. Freud chama de recalque o mecanismo mental que atua de forma involuntária, no qual o eu, como forma de defesa, rejeita determinadas ideias, representações e lembranças ou desejos, submergindo-os no inconsciente – no esquecimento. É um processo simultaneamente frágil, posto que não definitivo, e inconsciente, independente da vontade.

Freud desenvolve o método da psicanálise com o objetivo de tratar patologias resultantes da maneira como o indivíduo lida no presente com recordações reprimidas de incidentes passados. É uma contribuição valiosa da psicanálise para o estudo da memória a possibilidade da elaboração da memória individual como fator terapêutico.

De acordo com o psicanalista Werner Bohleber (2007), a psicanálise começou como uma teoria do trauma, já que, “se as histéricas sofrem de reminiscências, logo é a **recordação que contém uma qualidade patogênica**, conforme o famoso dito de Freud” (BOHLEBER, 2007, p. 154, ênfase acrescentada). Bohleber segue esclarecendo que, para Freud, o objetivo da cura analítica era tornar conscientes as recordações psíquicas precoces recalçadas. Freud acreditava que “A princípio, seria possível acessar de maneira inalterada as recordações de impressões ou as vivências passadas. Mas não é o que ocorre normalmente, pois desejos inconscientes associam-se aos elementos da recordação levando ao seu deslocamento e recalque” (p. 156). Ou seja, o sujeito, mesmo que de forma inconsciente, interfere no registro das memórias, deslocando-as ou recalçando-as.

Já nas primeiras formulações de Freud se percebia que na prática psicanalítica o presente tem a função não apenas de despertar a recordação e, com esta, o passado esquecido, mas também de compelir o processo psíquico passado a integrar-se na estrutura atual de acontecimentos, ajustando-o ao contexto das experiências de vida atuais. Em conclusão, nessas ideias alternativas, é esboçada uma compreensão moderna da memória como construção modificada pelo presente. Bohleber observa a mudança recente na psicologia para uma abordagem narrativa e construtivista.

De acordo com uma compreensão baseada na narrativa, nunca entramos em contato com as verdadeiras recordações, mas somente com uma descrição destas feita pelo paciente. Logo, a verdade não é algo oculto a que podemos ter um acesso imediato, mas está sempre enlaçada na narrativa. A narrativa, por sua vez, somente alcança valor de verdade quando adquire plausibilidade para o paciente e quando fragmentos de vida, até então não relacionados à narrativa, passam a ter um sentido coerente [...] Presente e passado constroem-se mutuamente – tal qual em um círculo hermenêutico, vemos o passado sempre a partir de uma pré-concepção do presente que, por sua vez, é impregnado pelo passado. Nessa concepção de memória, perde-se de vista a possibilidade de descobrir os acontecimentos reais. A verdade histórica é substituída pela verdade narrativa. Os limites dados pela realidade narrativa não podem ser ultrapassados e a referência a um mundo real permanece muda. O problema básico dessas concepções, tanto da narrativa quanto da construtivista, consiste no fato de que a relação com a realidade que existe por trás da narrativa permanece excluída ou é obscurecida. (BOHLEBER, 2007, p. 158)

Assim, o processo psicanalítico prevê a interferência do sujeito na busca por uma história do passado, e aceita a dificuldade existente no encontro com “acontecimentos reais”. Novamente vemos, agora no campo da psicologia e da psicanálise, a discussão da função veritativa da memória, como já colocada por Ricoeur. Note-se que, para obter função terapêutica, é mais importante a **plausibilidade** para o paciente do que a **referencialidade** da memória em si.

Através dessa breve exposição, podemos observar a soma de fatores que fazem com que a memória se torne um chão movediço: ela é apenas memorável, e não verificável, já que é a representação do ausente, uma cópia da sensação ou percepção original, apenas uma marca do que já não é. É instável e subjetiva, altera-se e atualiza-se com o tempo. A recordação pode ser considerada inclusive fator patogênico, enriquecida ou articulada através de processos psicanalíticos e perpassada pelo esquecimento (principalmente em se tratando de memórias de infância). Não cabe ao sujeito escolher o momento em que uma lembrança aflora, já que pode resultar de uma busca intencional (memória voluntária), ou ser ativada por um gatilho exterior ao sujeito (memória involuntária). Mesmo que de forma não deliberada, o sujeito que visita seus acervos de memória acessa reminiscências, imagens não presentes que elabora, atualiza e reconstrói. Cabe aqui questionar se há, afinal, algo de verdadeiro no que é rememorado.

Ricoeur (2007) vem mais uma vez em defesa da memória. O filósofo percebe que existe uma “tendência de muitos autores em abordar a memória a partir de suas deficiências, até mesmo de suas disfunções” (RICOEUR, 2007, p. 40), mas ele próprio prefere trabalhar com suas efetuações bem-sucedidas.

Em última análise, o que justifica essa preferência pela memória “certa” é a convicção de não termos outro recurso a respeito da referência do passado, senão a própria memória. [...] Para falar sem rodeios, não temos nada melhor que a memória para significar que algo aconteceu, ocorreu, se passou antes que declarássemos nos lembrar dela. (RICOEUR, 2007, p. 40)

Ricoeur, de certa forma, conta com a boa-fé de quem relembra, já que considera que as deficiências procedentes do esquecimento não devem ser tratadas como formas patológicas, ou disfunções, mas como “o avesso de sombra da região iluminada da memória” (p. 40). O fato de perceber o passado, de lembrar, de

organizar essas lembranças é marca de nossa humanidade, bagagem única e irrepetível de cada sujeito. Falar de memória é falar de identidade; para entender o presente, precisamos olhar para o passado.

O fato rememorado, quando transformado em imagem, pode confundir-se com a imaginação. É importante ressaltar a dúvida que paira desde os gregos sobre a memória como registro confiável. E, no entanto ...

A permanente ameaça de confusão entre rememoração e imaginação, que resulta desse tornar-se imagem da lembrança, afeta a ambição de fidelidade na qual se resume a função veritativa da memória. E no entanto...

E no entanto, nada temos de melhor que a memória para garantir que algo ocorreu antes de formarmos sua lembrança [...] o referente último da memória continua sendo o passado, independente do que possa significar a preteridade do passado. (RICOEUR, 2007, p. 26)

De forma resumida, embora seja um terreno movediço, nada temos de melhor que a memória para provar que algo aconteceu antes do agora. Eu existo e sou fruto, ao mesmo tempo que produtor, desse arcabouço imensamente complexo e fascinante que é cada memória individual. Para usar uma definição mais lírica de Beckett:

Não há como fugir das horas e dos dias. Nem do amanhã nem de ontem. Não há como fugir de ontem porque ontem nos deformou, ou foi por nós deformado. O estado emocional é irrelevante. Sobreveio uma deformação. Ontem não é um marco de estrada ultrapassado, mas um diamante na estrada batida dos anos e irremediavelmente parte de nós, dentro de nós, pesado e perigoso. (BECKETT, 2003, p. 11)

1.2 MEMÓRIA INDIVIDUAL E MEMÓRIA COLETIVA

Maurice Halbwachs introduziu a memória no campo dos estudos sociais, num momento em que se ocupavam dela a psicologia e a filosofia. Percebendo sua

natureza social, Halbwachs argumenta que, ao invés de fato puramente individual, como tratada até então, a memória é, na verdade, uma construção que se constitui a partir das relações dos indivíduos com o meio social. Na obra que congrega seus postulados, *A memória coletiva* (2017), Halbwachs defende, de forma até mesmo ortodoxa, que nenhum de nossos pensamentos, ao contrário do que possamos acreditar, é puramente individual, mas sim fruto de uma experiência social, posto que emoldurados por uma vivência alimentada por dados sociais. A influência do coletivo sobre nossos pensamentos é tão forte e perene que nos passa despercebida. “É muito comum atribuímos a nós mesmos, como se apenas em nós se originassem, as ideias, reflexões, sentimentos e emoções que nos foram inspirados pelo grupo” (HALBWACHS, 2017, p. 64).

Como observado anteriormente, Henri Bergson postula que toda percepção do presente estaria impregnada pela lembrança, e nossa forma de ver o mundo seria balizada pela memória individual, o lado subjetivo de nosso conhecimento das coisas. Halbwachs, ex-aluno de Bergson, segue na contramão do mestre ao afirmar que, ao contrário, são as “lembranças [que] se adaptam ao conjunto de nossas percepções no presente” (HALBWACHS, 2017, p. 29).

O sociólogo admite que, para que uma rememoração se fixe no indivíduo como lembrança, é necessário haver algum resquício gravado no espírito pelos sentidos, um rastro que irá se adaptar aos testemunhos do grupo para então se fixar na memória. Assim, somente pela soma da reminiscência individual com a massa do social é que a lembrança se gravará de forma duradoura. Mas a associação com a memória do grupo não é gratuita: é necessário que haja pontos de contato entre nossa memória e as do grupo, para que a lembrança que trazem à tona seja reconstruída sobre uma base comum (p. 39).

No entanto, Halbwachs é categórico ao afirmar que não existe a possibilidade de uma lembrança puramente individual, uma vez que, mesmo quando estamos desacompanhados, toda lembrança envolve outros, mesmo que não materialmente. Ao caminhar por uma cidade desconhecida, por exemplo, ainda que estejamos sós, carregamos conosco conhecimentos diversos adquiridos do coletivo sobre sua geografia e sua história, materializadas na arquitetura de monumentos e habitações, em nomes de ruas e praças. Levamos também conosco, mesmo que em pensamento, as pessoas – familiares e amigos - com quem convivemos.

Toda informação captada pelos sentidos, como as percepções espaciais e temporais, é interpretada e incluída em uma rede de significações adquirida na vivência social. “Na realidade, a percepção resulta de uma demorada operação de treinamento e de uma disciplina [social] que não se interrompe” (HALBWACHS, 2017, p. 62). Assim, visto que a própria percepção recebe o treinamento social, os dados do mundo captados pelos sentidos não chegam puros ao espírito, mas filtrados e moldados pelo social.

Somos atravessados por uma corrente invisível. “Uma ‘corrente de pensamento’ social normalmente é tão invisível quanto a atmosfera que respiramos” (p. 46). Ao ceder a uma pressão ou sugestão externa, acreditamos pensar e sentir livremente. E como somos transpassados pela influência de diversos grupos, pode ocorrer de termos pensamentos que não podemos atribuir a nenhum deles de forma particular. Diz o estudioso “Nesse momento sinto-me tentado a considerar que tal pensamento foi gerado somente por mim.” Mas não é nada disso: “Essas lembranças que nos parecem puramente pessoais e tais que nós a conhecemos e somos capazes de reencontrá-las, se distinguem das outras pela maior complexidade das condições necessárias para que sejam recordadas” (HALBWACHS, 2017, p. 66).

Apesar de insistir na característica coletiva da formação e apreensão de toda memória, Halbwachs reconhece que são os sujeitos que lembram, de forma individual.

Contudo, se a memória coletiva tira sua força e sua duração por ter como base um conjunto de pessoas, são os indivíduos que se lembram, enquanto integrantes do grupo. [...] De bom grado, diríamos que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda segundo o lugar que ali ocupo e que esse mesmo lugar muda segundo as relações que mantenho com outros ambientes. (HALBWACHS, 2017, p. 69)

Essa concessão é de crucial importância para nosso trabalho. Se toda memória individual é perpassada pelo coletivo, podemos assumir que, como consequência, toda memória individual tem traços dessas correntes coletivas que a atravessam com maior ou menor intensidade. Na escrita de si, então, é possível verificar formas de pensar e refletir que são, na verdade, do grupo. É possível ainda, que, por extensão, os integrantes do grupo (considerando coletivamente status social, gênero, momento histórico) identifiquem nas memórias individuais dos autores que compõem o *corpus* rastros de suas próprias experiências, já que fazem parte de um mesmo emaranhado social que fomentou e alimentou suas memórias.

Apesar de conceber que todo indivíduo está atravessado de forma inescapável pela memória coletiva, Halbwachs não vê essa imposição como violência ou coerção. Pelo contrário, vê funções positivas nessa memória, que reforça a coesão social, e possibilita ao sujeito e às comunidades um senso de identidade.

Michael Pollak (1986) parte das premissas de Halbwachs, porém problematiza a questão inserindo o ponto de vista construtivista à sua análise. Segundo a abordagem construtivista, nem as coisas nelas mesmas, nem os usuários individuais podem fixar significados aos dados culturais. Com ele concorda Stuart Hall (2016), que acredita que as coisas não *significam*: nós *construímos* sentido, usando sistemas

representacionais. Nessa esteira, Pollak desnaturaliza a ideia de memória coletiva, como tratada por Halbwachs, e observa que diferentes grupos têm diferentes formações de memórias coletivas, que, no entanto, não têm o mesmo prestígio social.

Partindo desse pressuposto, Pollak desenvolve a ideia de “memórias subterrâneas”. Existe uma memória coletiva nacional oficial, que seria a forma mais completa e delimitada da memória coletiva, mas, paralelamente há as memórias dos marginalizados e excluídos, que, por algum motivo, são silenciadas e mantidas fora do acervo oficial. Embora sufocadas, tais memórias continuam a existir, prioritariamente de forma oral, até que afloram em momento propício. O ponto de vista construtivista acentua o caráter uniformizador e opressor do que seria uma memória coletiva nacional que se utiliza do patrimônio arquitetônico, datas comemorativas, personagens históricos etc., para criar uma memória oficial, socialmente aceita. As memórias subterrâneas, por outro lado, prosseguem um trabalho silencioso de subversão, de maneira quase imperceptível, utilizando-se majoritariamente de relatos orais, registros familiares, cartas etc., para, em situações de crises sociais, aflorar e entrar em disputa com a memória oficial.

Halbwachs, embora aceite que um mesmo sujeito pode ser atravessado por correntes sociais variadas em seus diversos meios de atuação (família, trabalho, comunidade), não prevê a possibilidade, ou mesmo a necessidade, de conflito e competição entre memórias concorrentes. Pollak dá um passo adiante ao reconhecer como fato social a existência simultânea de uma memória hegemônica, engendrada e desejosa de conservar-se, e memórias silenciadas. Aponta, ainda, que em determinadas situações, em que movimentos sociais ganham força e repercussão, essas memórias silenciadas irrompem, causando graves comoções públicas.

(Esse fenômeno) consiste muito mais na irrupção de ressentimentos acumulados no tempo e de uma memória da dominação e de sofrimentos que jamais puderam se exprimir publicamente. Essa memória "proibida" e, portanto, "clandestina" ocupa toda a cena cultural [...]. Uma vez rompido o tabu, uma vez que as memórias subterrâneas conseguem invadir o espaço público, reivindicações múltiplas e dificilmente previsíveis se acoplam a essa disputa da memória. (POLLAK, 1989, p. 5)

De forma interessante, essas lembranças sobrevivem por dezenas de anos, esperando o momento propício para ser expressas. “O longo silêncio sobre o passado, longe de conduzir ao esquecimento, é a resistência que uma sociedade civil impotente opõe ao excesso de discursos oficiais” (POLLAK, 1989, p. 5). O sociólogo assume que o silenciamento pode acontecer tanto em situações de estado dominador e sociedade civil, a exemplo do estalinismo, como configurar-se, com mais frequência, nas relações entre grupos minoritários e a sociedade englobante, como é o caso dos afrodescendentes.

A memória tem papel decisivo na determinação de identidade social. Visto a possibilidade da manipulação e disciplinarização do passado pelos instrumentos simbólicos sociais ou pela história oficial, são, muitas vezes, os testemunhos individuais que se configuram como o que se tem chamado de contramemória, ou seja, uma versão do passado que se opõe ao registro oficial. Um exemplo claro disso são as autobiografias afro-americanas, onde o registro da memória se configura como forma de resistência à supressão e à manipulação da memória pelo poder hegemônico. Conforme percebeu James Olney (1980), cursos e programas de *Black Studies* invariavelmente envolvem autobiografia, em parte, certamente, porque a história negra foi preservada em autobiografias e não na história oficial. Além disso, os escritores negros penetraram na casa da literatura pela porta da autobiografia. Das narrativas de escravo de Fredrick Douglas e Olaudah Equiano a Malcolm X e Maya Angelou o modo específico para relatar a experiência negra é a autobiografia. Toni

Morrison (1984) afirma depender profundamente da memória em seu processo criativo. Entre os motivos, um deles é, segundo ela, “porque eu não posso acreditar na literatura e na sociologia de outras pessoas para me ajudar a conhecer as verdades de minhas próprias fontes culturais” (MORRISON, 1984, p. 386). Contrariamente ao que concluímos no encerramento do subcapítulo anterior, onde, de certa forma, questionamos a validade veritativa da memória, neste momento voltamo-nos para ela com o olhar de Toni Morrison, que considera, assim como outros escritores de grupos minoritários, que a memória seja um dos poucos refúgios seguros e confiáveis, imune ao olhar e à manipulação do Outro.

1.3 MEMÓRIA EM ANGELOU, COETZEE E KNAUSGÅRD

Escritores de si trabalham intrinsecamente com a memória. Aquilo que lembramos e a forma como recordamos nos definem e influenciam ações e escolhas futuras. Assim, é justificável e legítima a vontade de alguns autores de trabalhar de forma direta com a memória.

Tanto relatos de vida como obras de ficção envolvem a memória de alguma forma, uma vez que toda construção narrativa parte de algum lugar, e mesmo a escrita imaginativa tem bases na experiência do autor. Nas palavras da antropóloga Paula Sibilia² “[...] – pelo menos em algum sentido – toda obra literária é autobiográfica, pois a escrita imaginada só pode surgir das vivências pessoais do autor” (SIBILIA, 2016, p. 218 - 219). Como estamos lidando com textos autorreferentes, a problemática da memória adquire ainda mais relevância. Cada indivíduo navega no mundo com os mapas mentais de suas lembranças, quer individuais, quer coletivas.

² Doutora em Comunicação e Cultura.

Algumas escritas da memória se revestem de sentido político. Ao dar sua versão para o discurso hegemônico que é dominado por forças conservadoras, escrever uma autobiografia pode ser um ato de insubmissão, já que o relato individual, em alguns casos, estabelece uma nova verdade sobre o passado, uma verdade às vezes alterada ou silenciada por instrumentos simbólicos sociais. De fato, grupos minoritários, como o afro-americano, encontram na autobiografia um local de fala e resistência.

Na autobiografia de Maya Angelou, *Eu sei por que o pássaro canta na gaiola*, por exemplo, o ato de **lembrar** assume claramente a conotação de denunciar e resistir. O projeto de escrita de Angelou não se configura apenas como construção e compreensão individual de sua trajetória. Antes, tem um alcance maior, coletivo, por registrar memórias com as quais todo um grupo consegue se identificar. É o que se percebe nas palavras da aclamada apresentadora Oprah Winfrey, que, no prefácio, se questiona “Como essa autora, Maya Angelou, podia ter as mesmas experiências de vida, os mesmos sentimentos, desejos, percepções de uma pobre garota negra do Mississippi... eu?” (WINFREY, citada em ANGELOU, 2018, p. 7).

Angelou, a autora, personagem e narradora do livro, sente na pele as consequências da fragilidade e inconstância da memória: ironicamente inicia a narrativa de suas memórias com o relato de um episódio de esquecimento. De pé, na frente de sua turma da escola dominical, a menina Maya simplesmente não consegue lembrar-se do poema que deveria declamar na igreja no domingo de Páscoa. A seção infantil da Igreja Metodista Episcopal de Pessoas de Cor já ria por causa de seu “famoso esquecimento” “Não que eu tivesse esquecido, eu não conseguia me fazer lembrar. Outras coisas eram mais importantes” (ANGELOU, 2018, p. 15). Em sua imaginação Maya via a avó costurando o vestido de tafetá roxo que usaria no fatídico

domingo, que a faria parecer uma estrela de cinema ou “uma daquelas garotinhas brancas fofas que eram o sonho ideal de todos sobre o que era certo no mundo”. O que viu, à luz do dia, foi a realidade cruel: “um vestido de corte simples e feio, feito a partir de um tecido, um dia roxo, descartado por uma mulher branca” (p. 16).

Angelou inicia sua autobiografia alertando o leitor de que esta é a história de vida de uma menina negra e dos embates entre seus sonhos e ilusões e a realidade brutal. A memória não é aqui mera capacidade de armazenar e recuperar informações; a autora lida com a memória do que foi em confronto com o que poderia, ou deveria ter sido. Ou, antes, o que ela esperava do mundo em oposição à realidade cruel. Não é apenas lembrar o que foi como foi, mas também refletir sobre o passado, esperando, com isso, trazer mudanças para o futuro.

A socióloga Paula Stewart Brush (2020) indica que a mulher negra norte-americana vivencia as mais variadas formas de opressão de gênero, raça e classe, as mesmas a que o grupo todo é submetido, e que essas estruturas ao mesmo tempo dão forma e condicionam a sua experiência coletiva. No entanto, a pesquisadora identifica que há um grande caminho a ser percorrido entre a vivência da experiência, sua percepção crítica e sua articulação discursiva, que compete à escritora negra.

Os relatos de Conceição Evaristo, uma das mais canônicas escritoras negras brasileiras da atualidade, condizem com os conceitos de Brush, de que a opressão de gênero, raça e classe é vivenciada de forma semelhante por todas as mulheres negras. Evaristo afirma que escreve não apenas sobre o que viveu, mas sobre o que testemunhou da vivência de outros. Sua escrita resulta de sua escrevivência. Sua escrita é escrevivência.

Escrever pressupõe um dinamismo próprio do sujeito da escrita, proporcionando-lhe a sua autoinscrição no interior do mundo. E, em se tratando de um ato empreendido por mulheres negras, que historicamente transitam por espaços culturais

diferenciados dos lugares ocupados pela cultura das elites, escrever adquire um sentido de insubordinação. [...] A nossa *escrevivência* não pode ser lida como história para “ninar os da casa-grande” e sim para incomodá-los em seus sonos injustos. (EVARISTO citada por FIGUEIREDO, 2013, p. 155)

O termo *escrevivência*, cunhado por Conceição Evaristo, descreve de forma eficaz a produção narrativa e o uso da memória feito por Angelou. A *escrevivência* é uma escrita do cotidiano, das lutas empreendidas pelo sujeito negro, sujeito esse que em sua vivência carrega de forma definitiva a responsabilidade com a sua raça, sua ancestralidade.

Como as memórias de Maya Angelou estão situadas socialmente, sua literatura parte de um espaço social que não é o do homem, branco, senhor dos meios culturais e econômicos. A localização de suas lembranças – de mulher negra – já a situa de forma definitiva em posição marginal na sociedade, posição de luta por um local de fala. Em sua narrativa, discutir memória no âmbito da psicologia ou, mesmo, da filosofia, não parece relevante. É o que a narradora resume no trecho citado: “não conseguia lembrar... outras coisas eram mais importantes”.

Se para Angelou a busca das lembranças é, em si, um ato de insubordinação, e a literatura se configura como meio privilegiado de luta e instrumento de transformação social, para Coetzee a memória é matéria-prima para sua arte. O detentor do Nobel de 2003 articula experiências de vida com escolhas estéticas do presente da enunciação. Embora retrate a realidade pós-colonial fragmentada que gera no jovem protagonista sentimentos de fragilidade e não pertencimento, o texto de Coetzee destaca-se, de preferência, pela realização formal, pela articulação de linguagem e pelas escolhas narrativas, o que faz do relato de experiências um produto de fruição estética.

Como já discutido neste capítulo, é prevista por estudiosos a interferência do sujeito na produção e atualização dos registros da memória. Coetzee tematiza o borramento dos limites entre realidade e ficção ao criar uma escrita com características autobiográficas – o protagonista se chama John Coetzee, nasceu na África do Sul etc., - e, no entanto, o texto é narrado no presente e por um narrador em terceira pessoa. O narrador se afasta do vivido, em uma pretensa isenção em relação ao narrado e em relação ao protagonista. “Ele está sozinho. Não pode esperar a ajuda de ninguém. Cabe a ele mesmo superar de alguma forma a infância, a família e a escola, criar uma nova vida em que não precisará mais fingir” (COETZEE, 2010, p. 16).

Coetzee, ciente da condição frágil da memória, retrata essa fragilidade na narrativa. O protagonista – o garoto Coetzee – ao se propor a contar suas lembranças aos colegas de escola, na intenção de impressioná-los, conta o que considera ser sua primeira lembrança: estava debruçado em uma janela de um apartamento e vê um cão ser atropelado - as rodas passam pela metade do corpo do animal. É uma cena chocante para uma criança, mas ele expõe suas dúvidas sobre a autenticidade da lembrança.

É uma primeira lembrança magnífica, superando qualquer coisa que o pobre Goldstein possa inventar. Mas será verdade? Por que ele estava debruçado na janela olhando para a rua vazia? Realmente viu o carro atropelar o cachorro ou apenas escutou um cachorro uivando e correu para a janela? É possível que tenha visto somente um cão arrastando os quadris e tenha inventado o carro, o motorista e todo o resto da história? (COETZEE, 2010, p. 31).

Certamente é uma lembrança magnífica, superior a qualquer coisa que Goldstein e Greenberg - os colegas judeus, alvo de chacotas e pancadaria como ele mesmo - poderiam inventar. O garoto Coetzee afirma ainda que sabe que existe **outra**

primeira lembrança – a secreta – mais verdadeira, mas que o tornaria motivo de piada entre os colegas. É explícito que, ao narrar suas memórias, o menino escolhe entre as lembranças, aquela que terá o efeito desejado – impressionar os colegas – e procura transformá-la em algo ainda mais interessante, divertido, atrativo ao ouvinte. E não é isso, afinal, o que todo autobiógrafo faz?

O intervalo que existe entre o fato e a narrativa do fato é insuperável. Coetzee problematiza a situação da memória encerrada no passado e a representa de forma sincrônica e dinâmica, como narrativa em devir. Ele tematiza o caráter lacunar, seletivo e muitas vezes imaginativo da memória. Penetra no terreno instável do recordado e articula narrativamente sua infância. A opção pelo tempo presente faz com que o leitor, em muitos momentos, se esqueça que se trata de uma narrativa que se propõe memorialística, e a tome, apenas, como a narrativa das peripécias do protagonista John, um menino de dez anos que nasceu na Cidade do Cabo, e, no momento da narrativa vive na cidade de Worcester, na África do Sul.

Coetzee articula através da linguagem, e com uma proposta de resultado estético, as memórias do menino que viveu na década de 1940, na África do Sul. Memória é, para ele, o ponto de partida da escrita. A reconstrução do passado e, de forma mais incisiva, da infância, depende de instrumentos que possibilitem preencher as lacunas, o que é feito pela imaginação. Tal elaboração permite que a memória venha carregada de mensagens e que, a cada nova leitura, o leitor encontre focos de dúvida e de desconstrução: a família, a relação com a fazenda, um não-ser nem europeu nem africano, entre outras questões, que são trazidas à tona não só pela memória dos fatos, mas pela construção narrativa.

Karl Ove Knausgård, por sua vez, vai contra a lógica das lembranças da infância como lacunares e fragmentadas, ao produzir uma narrativa plena de detalhes

e minúcias. Já no início do livro *A ilha da infância*, porém, reconhece que vai trabalhar com a memória, e faz reflexões sobre a falibilidade das lembranças.

A lembrança não é uma grandeza confiável ao longo de uma vida. Mas não simplesmente porque o valor maior da lembrança não seja a verdade. A exigência da verdade nunca é o fator que determina se a lembrança vai reproduzir um acontecimento da maneira correta ou não. Esse fator é o egoísmo. A lembrança é pragmática, é insidiosa e astuta, mas não de forma inamistosa ou maligna; pelo contrário, ela faz de tudo para agradar o próprio anfitrião. Alguma coisa a lança em direção ao vazio do esquecimento, alguma coisa a distorce até torná-la irreconhecível, [...] O que é lembrado de maneira correta, veja bem, jamais nos é dado escolher. (KNAUSGÅRD, 2015a, p. 15)

É evidente a preocupação do autor em buscar a confiança do leitor na sua intenção de relatar a verdade, embora não caiba a ele, enquanto sujeito, a escolha das lembranças. Assim como Proust, ele aceita que existe uma lembrança involuntária “Aqueles que não são fixas e que não se deixam evocar mediante a vontade, mas que às vezes dão a impressão de se desprender e subir até a superfície da consciência por si mesmas [...] despertadas à vida por um cheiro, um certo gosto, um certo som...” (KNAUSGÅRD, 2015a, p. 15). Ele inicia a narrativa teorizando sobre a memória, reconhece seus meandros e, de certa forma, desculpa-se com antecedência já que qualquer imprecisão na narrativa é resultado de falhas inerentes à memória.

A narrativa de Knausgård, rica em detalhes, pode revelar o “sonho impossível de preservar toda a miudeza que conforma a própria vida: milhões de instantes que vão passando, todos enfileirados em sua duração até o presente” (SIBILIA, 2016, p. 181). É verdade que é característica do leitor contemporâneo a busca por registros de memória que tenham a vivacidade do real, a autenticidade do vivido. Existe uma voracidade dos espectadores com relação a tudo o que possa remeter a vidas reais.

Essa voracidade pelo real foi estudada por Paula Sibilia. Alguns escritores, percebendo a existência de um público leitor que busca tal autenticidade, utilizam a memória como palco e atestado de verdade.

[...] agora o passado abre seus arquivos e janelas para o consumo empacotado. [...] O tempo perdido de hoje em dia já não se extravía mais na neblina do ontem: recicla-se produtivamente e se transforma em mercadoria. Assim, em vez de se deixar recuperar por meio daquela busca autoexploratória que se tornou obsoleta ou simplesmente impraticável, o passado é consumido dos modos mais diversos e lucrativos. Com esse fim costuma ser recriado de maneira estetizada, para ser vendido como objeto de curiosidade, nostalgia ou sentimentalismo. (SIBILIA, 2016, p. 163)

Knausgård busca produzir um relato fortemente ancorado no real. Na maioria das traduções, seus livros trazem sua foto na capa, em um esforço das editoras por corroborar a autenticidade do relato.

Após discutir os vários aspectos da memória individual e coletiva, percebemos que o escritor que lida com a memória de forma consciente e deliberada, ciente dos meandros da memória e do objetivo que deseja alcançar com a produção autobiográfica, obterá maior sucesso em sua tarefa narrativa.

A memória, individual ou coletiva, pode assumir diversas formas: instrumento de luta, substrato de produto estético ou matéria-prima elaborada visando o mercado editorial, entre outras. Através dos exemplos analisados notamos como o simples registro transparente da memória, além de operação impossível, não seria suficiente para descrever a empreitada autobiográfica. O que fica claro é que a memória do vivido em si não é garantia de uma produção de qualidade, ou seja, não é por ter tido experiências de vida incríveis, ou, por outro lado, passado por grandes sofrimentos, que um escritor de si será capaz de produzir uma boa autobiografia. Mas é na articulação desta vivência que está o ponto central. Se a memória não é transparente

e tampouco inteiramente acessível ao próprio sujeito (possuidor das memórias), como poderia este simplesmente vertê-la em um livro. Com uma visão mais profunda do tema da memória é possível olhar para o escrito autobiográfico de maneira mais sóbria e perceber que a leitura da narrativa enquanto registro documental de memória não exaure as possibilidades que a configuração verbal possibilita.

2 IDENTIDADE: UMA CONSTRUÇÃO SOCIAL

O sociólogo Zygmunt Bauman, em seu livro intitulado *Identidade* (2005), expõe que há algumas décadas a questão era objeto de meditações filosóficas, muito longe de ocupar o centro dos acalorados debates sociológicos de hoje. O assunto identidade, tanto individual como de grupos, tornou-se o “papo do momento”, de extrema importância e sempre em evidência. Mas qual o motivo dessa mudança de perspectiva? Segundo o sociólogo “você só tende a perceber as coisas e colocá-las no foco do seu olhar perscrutador e de sua contemplação quando elas desvanecem, fracassam, começam a se comportar estranhamente ou decepcionam de alguma forma” (BAUMAN, 2005, p. 23).

Conforme demonstra Antonio da Costa Ciampa (1994) “ ‘Quem sou eu?’ Quando essa pergunta surge podemos dizer que estamos pesquisando nossa identidade. Como em qualquer pesquisa, estamos em busca de respostas, de conhecimento” (CIAMPA, 1994, p. 58). Ciampa, pesquisador que lidera o grupo interdisciplinar de pesquisa sobre identidade humana da PUC-SP, nos alerta que, apesar de ser uma pergunta à primeira vista fácil de responder, ela traz inúmeras dificuldades.

A definição do que é nossa identidade considera, certamente, a objetividade do corpo e das relações, mas tem forte caráter subjetivo: o que eu sei e o que penso sobre mim. A subjetividade geralmente é compreendida como aquilo que diz respeito ao indivíduo, algo interno, que constitui a singularidade de cada pessoa. Apesar de o termo subjetividade ser utilizado para referir-se aquilo que é único e singular do sujeito, a expressão da subjetividade está intrinsecamente relacionada ao outro, já que é

justamente nas relações sociais que ela se evidencia, ou seja, o seu desenvolvimento e sua manifestação acontecem no intercâmbio contínuo entre interno e externo.

A busca pela identidade, a busca por um conhecimento de si, é algo deveras complexo já que, na busca desse conhecimento, o experimentador faz parte da experiência, assim, é ao mesmo tempo sujeito e objeto da pesquisa. Toda busca de um conhecimento objetivo sobre si chega através da subjetividade. Além disso, a construção da identidade – individual ou coletiva – não é livre de amarras. Toda construção de subjetividade acontece dentro de um momento histórico e cultural.

Em nosso momento histórico, torna-se cada vez mais perceptível a condição precária e eternamente inconclusa da identidade em seus diversos níveis. Instituições que eram fortes doadores de identidade como a Igreja e a família, por exemplo, perderam influência. Hoje percebe-se que, longe de ser algo estático, a identidade é uma construção nunca definitiva, o que vem causando profundo desconforto ao sujeito pós-Segunda Guerra Mundial, que se vê como um ser flutuante e, muitas vezes, desorientado. Torna-se aguda a consciência de que “o ‘pertencimento’ e a ‘identidade’ não têm a solidez de uma rocha, não são garantidos para toda a vida” (BAUMAN, 2005, p. 17).

A proposta deste capítulo é desnaturalizar conceitos, como subjetividade e identidade, mediante a apresentação de uma perspectiva histórica, e explorar, ademais, o modo como a questão da identidade individual e social aflora nas escritas de si que compõem o *corpus*.

2.1 CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE E SUA RELAÇÃO COM O TEMA DA VERDADE: UM PANORAMA HISTÓRICO

Especulações em torno do autoconhecimento percorrem a história do pensamento. Uma das primeiras formulações nesse sentido é a famosa inscrição

délfica - *gnôthi seautón* (conhece-te a ti mesmo), que nos dá indicação de que o conhecimento do sujeito, e, mais que isso, o conhecimento do sujeito por ele mesmo era uma preocupação desde a Antiguidade.

Porém essa busca pelo conhecimento de si, a relação entre sujeito e verdade, e até mesmo a existência de uma **verdade**, são noções que mudam com o passar do tempo. Conforme esclarece Paula Sibilia, o **eu** é uma construção cultural, e o eixo em torno do qual cada subjetividade se edifica muda de acordo com a época. Para ela, as subjetividades são “modos de ser e estar no mundo, formas flexíveis e abertas, cujo horizonte de possibilidades transmuta nas diversas tradições culturais” (SIBILIA, 2016, p. 128). Houve, assim, diversos momentos de reconfiguração do conceito no mundo ocidental.

Num primeiro momento, na antiguidade grega, o sujeito habitava o espaço público. Governar a si mesmo, inclusive a própria carne, seria o único caminho possível para se tornar capaz de governar outros e presidir a pólis. Sócrates sugeria aos seus concidadãos a necessidade do que ele chamou de *epimeléia heautoû*, ou o cuidado de si, ocupar-se consigo. Esse cuidado consigo mesmo teria como objetivo conhecer-se e controlar-se para, assim, melhorar sua atuação social. Nesse contexto, a verdade sobre o sujeito estava no que era aparente, a subjetividade se construía e se expressava na atuação social.

Na era cristã acontece uma transição importante, o discurso cristão começa a preocupar-se com a **essência** do eu, a relação do sujeito consigo mesmo, o que se é. A construção/busca da subjetividade passa a ser uma busca **interior**.

Santo Agostinho dá à interioridade o aspecto de uma espacialidade específica, de um lugar íntimo, como um depósito onde as lembranças serão armazenadas. Em um movimento inaugural, produz um dos primeiros registros de

escrita de si, *As confissões*. Ali, Santo Agostinho convida o sujeito à introspecção, a uma autoexploração que seria não mais do que um caminho para chegar a Deus.

Após o momento grego, e a criação de Agostinho, houve um terceiro movimento de alteração de conceitos de verdade e identidade: o momento cartesiano. Conforme demonstra Foucault (2006) a história da subjetividade, ou das práticas da subjetividade, está atrelada ao problema da verdade e à história da verdade. Ele percebe que pelo viés da espiritualidade, no caso de Agostinho, a verdade jamais é dada de pleno direito ao sujeito, ou seja, o sujeito sozinho e, tal qual é, não poderá nunca ter acesso à verdade, assim, esse sujeito precisa se transformar para ter direito ao acesso a verdade que será, então, revelada por Deus. No entanto, ao acessar essa verdade, como uma espécie de recompensa, o próprio sujeito se transforma, se ilumina. Assim, na perspectiva da espiritualidade, a subjetividade enquanto verdade sobre si está intrinsecamente ligada à relação com o sagrado.

Foucault prossegue em sua explanação, demonstrando que, no momento que ele chama de momento cartesiano, a autoexploração passa a ser a prova da existência do sujeito, ou seja, a possibilidade do sujeito de cogitar seria a prova, em si, de sua existência. Na era do conhecimento moderna, o que dá acesso à verdade é o conhecimento, e não somente o conhecimento. Há uma grande mudança já que agora o sujeito, tal qual é, pode ter acesso à verdade, ele não precisa mais de Deus, já que sozinho é capaz da verdade, e a condição para o acesso à verdade é somente o conhecimento. Porém o momento de transformação e transfiguração não existe mais. A verdade não transforma o sujeito.

Se definirmos a espiritualidade como o gênero de práticas que postulam que o sujeito, tal como ele é, não é capaz de verdade, mas que a verdade, tal como ela é, é capaz de transfigurar e salvar o sujeito, diremos então que a idade moderna das relações entre sujeito e verdade começa no dia em que postulamos que o sujeito, tal

como ele é, é capaz de verdade, mas que a verdade, tal como ela é, não é capaz de salvar o sujeito. (FOUCAULT, 2006, p. 24)

Assim, a busca pela verdade sobre si, para o sujeito moderno, seria possível através da busca de um **conhecimento** de si. Utilizando-se o método correto de exploração (introspecção, meditação etc.), qualquer indivíduo teria condições de encontrar essa verdade sobre si, de forma independente, sem precisar de Deus ou de outra entidade.

De qualquer forma, a identidade atrelada fortemente à subjetividade, como no cristianismo, permanece **na interioridade**, e a aparência continua sendo vista como obstáculo na busca pela essência.

De forma resumida, se na antiguidade a expressão da subjetividade estava voltada para o exterior, para a vida pública, e o conhecimento de si tinha como objetivo uma melhor atuação em sociedade, na era cristã, em um movimento ilustrado pelo texto de Santo Agostinho, esse conhecimento de si volta-se para a interioridade. A autoexploração se torna um caminho para chegar à transcendência e a Deus. No momento seguinte, o momento cartesiano, é a busca, em si, reveladora da existência do sujeito. Note-se que o “penso, logo existo” não se concentra no mundo das relações, mas tem foco no próprio sujeito. Em todo caso, assim como na era cristã, a construção da subjetividade continua localizada em uma interioridade.

Ao conceito de **eu** localizado na interioridade, se afiliaram o romantismo e a psicanálise. Esse conceito de local misterioso, dentro do sujeito, criado por Agostinho, local onde as lembranças e as individualidades são armazenadas, continua em voga durante a modernidade.

A interioridade individual foi coagulando, assim, como um lugar misterioso, rico e sombrio ao mesmo tempo, localizado dentro de cada sujeito. Um âmbito secreto onde despontariam os pensamentos, as emoções e os sentimentos de cada um, para

serem cultivados e elaborados em silêncio e solidão, a salvo dos atropelos do mundo exterior e público, composto por tudo aquilo que se supunha fora de cada indivíduo em particular. (SIBILIA, 2016, p. 133)

No entanto, desde o final do século XX e início do século XXI, temos assistido a um novo deslocamento no conceito de verdade que parece afetar constituição das subjetividades. Esse movimento se anuncia já no século XIX quando Nietzsche proclama que “os indivíduos primeiro decidem o que desejam e depois encaixam os fatos em seus objetivos. Conseqüentemente, o homem encontra nas coisas somente o que ele mesmo colocou nelas” (Citado em BONNICI, 2019, p. 253). Para Nietzsche, a verdade está intrinsicamente ligada ao poder, assim, todo conhecimento e toda verdade não existem de forma concreta, mas são impostos por instituições hegemônicas.

Desenvolvendo essas ideias, pensadores como Foucault e Derrida manifestam extrema desconfiança em relação a uma verdade a-cultural, uma verdade em essência. Muitas questões culturais são naturalizadas como verdade por instituições detentoras de poder, na intenção de perpetuá-lo. Assim, coisas que vemos como verdades naturais, ou pré-existentes ao homem, são apenas convenções culturais. De forma simples e sucinta, pode-se concluir que a verdade simplesmente não existe, mas é inventada. Essa reflexão, aplicada à investigação da identidade, culmina em conclusões como as de Bauman:

Sim, de fato a identidade só nos é revelada como algo a ser inventado, e não descoberto; como alvo de um esforço, “um objetivo”; como uma coisa que ainda se precisa construir a partir do zero ou escolher entre alternativas e então lutar por ela e protegê-la lutando ainda mais [...] (BAUMAN, 2005, p. 22)

A identidade passa a ser vista como algo a ser negociado, flutuante, em constante devir, como produto de uma construção que não tem fim. A identidade não

faz parte da essência do ser humano, é antes uma produção cultural, o que é válido tanto para a identidade individual, quanto para identidades coletivas, como a identidade nacional,

A ideia de “identidade”, e particularmente de “identidade nacional”, não foi “naturalmente” gestada e incubada na experiência humana, não emergiu dessa experiência com um “fato da vida” autoevidente. Essa ideia foi forçada a entrar na *Lebenswelt* de homens e mulheres modernos – e chegou como uma ficção. (BAUMAN, 2005, p. 26)

Além do mais, evidencia-se que a alteridade tem papel preponderante na definição do eu: ver a identidade como negociação é pressupor que preciso do outro para validá-la. Sobre esse tema, já na década de 1990, em um texto riquíssimo, Luiz Costa Lima antecipa algumas das questões que se tornaram centrais no século XXI.

Ao nascer, o animal está biologicamente preparado para a vida da espécie. O homem, ao contrário, como já se escreveu, biologicamente é um imaturo; necessita por isso compensar sua deficiência com armas de que não veio geneticamente provido. Costuma-se pensar nessa superação pela capacidade humana de se investir de ferramentas de que não estivera revestido; de, por elas, prolongar o alcance de seus braços e o limite de seus sentidos. É necessário, entretanto, não esquecer que tal ultrapasse tem uma contrapartida psíquica: ao mesmo tempo que o homem tem de se instrumentalizar para fora, precisa criar, dentro de si, uma carapaça simbólica; constituir sobre o indivíduo que é, biologicamente, a *persona*, a partir da qual estabelecerá as relações sociais. A *persona* não nasce do útero senão que da sociedade. Ao tornar-me *persona*, assumo a máscara que me protegerá de minha fragilidade biológica. (LIMA, 1991, p. 42-43)

Lima evidencia que para a realidade objetiva ou biológica, a qual também constitui sua identidade, o homem constrói uma realidade psíquica, uma *persona*, que só se concretiza ao assumir papéis, por meio dos quais se socializa, vê a si mesmo e aos outros. “O importante a considerar é que a armadura da *persona* é sempre uma plástica argila, passível de desenhos até mesmo contraditórios. Manter-se sempre

igual a si mesmo equivaleria a destruir a própria armadura” (LIMA, 1991, p. 46). Exercer um papel não é necessariamente uma forma de desonestidade “O elogio da autenticidade na verdade apenas confessa que continuamos guiados pela antiga dicotomia entre aparência e essência” (p. 47).

Temos, assim, no início do século XXI, um sujeito que já não tem ilusões de encontrar uma verdade, uma essência profunda e verdadeira sobre si, e aceita que sua identidade é uma construção que envolve máscaras e negociações, usa, então, os meios existentes para construir um imaginário sobre si.

É natural, assim, a existência de uma enxurrada de produções com conteúdo autorreferente nas mais diversas formas e mídias: fotos, textos, vídeos, áudios etc. Conforme assume Sibilía (2016), para o sujeito pós-moderno, houve um movimento de exteriorização da subjetividade, o eixo em torno do qual a subjetividade se constrói que antes era localizado na interioridade, vem se deslocando para a imagem visível do que cada um é, assim, é preciso mostrar para ser, vida e obra se confundem.

É também importante ressaltar que toda individualidade é construída dentro de um contexto sociocultural próprio. Não é possível dissociar o estudo da identidade do indivíduo do da sociedade. A realidade sócio-histórico e cultural é inescapável – nascemos e vivemos com determinado gênero (e visão de gênero), em determinado país, classe social, religião etc.

Mas o que são exatamente as subjetividades? Como e por que alguém se torna o que é, aqui e agora? O que nos constitui como sujeitos históricos, indivíduos singulares, embora também inevitáveis representantes de nossa época, partilhando um universo e certos traços importantes com nossos contemporâneos? Se as subjetividades são modos de ser e estar no mundo, longe de toda essência fixa e estável que remete ao ser humano como uma entidade não-histórica de relevos metafísicos, seus contornos são elásticos e mudam ao sabor das diversas tradições culturais. Portanto, a subjetividade não é algo vagamente imaterial que reside

“dentro” de cada um. Por outro lado, ela só pode existir se for *embodied*, encarnada num corpo, mas também está sempre *embedded*, embebida numa cultura intersubjetiva. (SIBILIA, 2016, p. 26)

Assim está presente em cada relato individual, uma visão única de uma vivência singular, mas, que está sempre imerso, ou, nas palavras de Sibilía, embebido, em uma situação social – raça, nacionalidade, classe social. Cada experiência é fortemente influenciada pela interação com o mundo e com os outros, não se pode negar o papel da cultura na construção do que se é. Esse embate entre ser individual *versus* ser no meio social é retratado de forma bastante interessante nas três obras analisadas, cada um, a sua maneira, coloca sua visão de mundo, que, mesmo na sua individualidade, é um retrato da situação do coletivo em que está imerso. Analisaremos agora como a história individual de cada autor retrata sua realidade social, como uma narrativa individual pode retratar, denunciar, representar e, até mesmo, transformar a identidade social de que é integrante.

2.2 IDENTIDADE COMO NEGATIVIDADE EM MAYA ANGELOU

Como discutido acima, Nietzsche e Foucault resistem à existência de uma verdade a-cultural. As verdades são criadas e impostas por instituições detentoras do poder, geralmente com a intenção de conservá-lo.

Tomaz Tadeu da Silva (2000), que compartilha essa opinião, esclarece que em um primeiro momento a identidade parece estar ligada ao que somos, ou ser construída com base no que somos: ser brasileiro, ser mulher, e assim por diante, como se a identidade apenas tivesse referência a si mesma. Identidade e diferença, no entanto, têm estreita relação de interdependência. A afirmativa “sou mulher” só faz sentido em contraponto à existência de indivíduos não mulheres, ou seja, “ser mulher”

é também “não ser homem”. Na sequência Silva explica que a identidade e a diferença são ativamente fabricadas no contexto das relações culturais e sociais, num processo de produção simbólica e discursiva que está longe de ser simétrico: identidades não são apenas definidas, mas impostas.

Na disputa pela identidade está envolvida uma disputa mais ampla por outros recursos simbólicos e materiais da sociedade. A afirmação da identidade e a enunciação da diferença traduzem o desejo dos diferentes grupos sociais, assimetricamente situados, de garantir o acesso privilegiado aos bens sociais. (SILVA, 2000, p. 80)

A enunciação da diferença se dá em grande parte mediante a enunciação e validação das memórias individuais e coletivas. Segundo o estudioso, fixa-se, de forma arbitrária, uma identidade como parâmetro, de acordo com o qual as demais são julgadas inferiores. É o que se observa nas autobiografias de Maya Angelou: a discriminação do negro na sociedade dos brancos e o desejo daqueles de possuir os atributos da sociedade majoritária, a fim de obter reconhecimento e respeito.

Maya Angelou escreveu sete livros autobiográficos, mas foi o primeiro, *Eu sei por que o pássaro canta na gaiola*, que teve maior visibilidade. Na obra, ela relata a trajetória da garota Marguerite Ann Johnson – que no futuro assumiria o pseudônimo de Maya Angelou – dos 3 até os 16 anos de idade. É o retrato de uma menina negra, nascida em 1928, cujos pais se divorciam e, em decorrência do divórcio, enviam as crianças, Maya de três anos e o irmão Bailey, de quatro, para morar com a avó – Momma Henderson – no Arkansas. Já no capítulo inicial, Angelou introduz de forma contundente a questão da identidade negra para o sujeito de cor. Em um momento de devaneio infantil, a personagem-narradora põe a imaginação a trabalhar.

As pessoas não ficariam surpresas quando um dia eu acordasse do meu feio sonho negro, e meu cabelo de verdade, que era longo e louro, assumisse o lugar do

capacete crespo que Momma não me deixava alisar? Meus olhos azuis-claros as hipnotizariam [...] Porque, na verdade, eu era branca e uma fada-madrinha cruel, que sentia uma inveja compreensível da minha beleza, me transformou em uma garota Negra, grande demais, com cabelo preto crespo, pés grandes e um vão entre os dentes por onde passava um lápis número dois. (ANGELOU, 2018, p. 16 – 17)

Desde a infância a cor de sua pele representa a negação do ideal almejado de ser branca. A inter-relação entre as identidades ser negro em oposição ao ser branco, e a imposição de um papel social, é retratada pela fala do psiquiatra e filósofo Frantz Fanon, que argumenta que “Não basta ao homem negro ser negro, ele precisa ser negro em sua relação com o branco” (FANON, 2009, p. 257). Angelou demonstra como já na infância esta oposição lhe era imposta.

Em *Stamps*, a segregação era tão completa que a maioria das crianças negras não tinha a menor ideia de como os brancos eram. Fora isso, eles eram diferentes, deviam ser temidos, [...] Eu me lembro de nunca acreditar que os brancos fossem realmente reais. [...] Pessoas eram aquelas que viviam no meu lado da cidade. [...] Esses outros, as criaturas estranhas e pálidas que viviam sua não vida alienígena, não eram considerados gente. Eram brancos. (ANGELOU, 2018, p. 41 - 42)

Muitas das crianças negras não tinham contato algum com os brancos, Momma Henderson não permitia sequer que se falasse neles, o assunto era tabu.

Não obstante, a identidade negra estava em relação direta com o branco, essa relação de submissão do Negro em relação ao Branco era sentida e propagada já na infância. Momma Henderson, uma senhora muito respeitada na comunidade negra, dona do único mercado da região e proprietária de vários terrenos vizinhos, se vê obrigada a suportar humilhações infligidas por garotas brancas imundas, *powhitetrash*, na expressão usada pelos negros para se referir aos brancos desclassificados: bêbados, sujos, depravados. O preconceito contra o negro, porém,

é tão forte que as garotas brancas sujas e esfarrapadas podem provocar Momma Henderson impunemente.

Por um segundo horrível, achei que elas iam jogar uma pedra em Momma [...], Mas a garota grande se virou de costas, se inclinou e apoiou as mãos no chão. Ela não pegou nada. Só deslocou seu peso e plantou bananeira.

Os pés sujos e descalços e as pernas compridas apontaram para o céu. O vestido caiu até os ombros, e ela não estava de calcinha. Os pelos pubianos densos formavam um triângulo marrom onde as pernas se encontravam. Ela ficou parada naquela manhã sem vida. (ANGELOU, 2018, p. 48)

Momma Henderson, no entanto, não se abala e continua entoando seus hinos até que as garotas desistem e vão embora. Segundo a descrição de Angelou, a avó volta para o armazém vitoriosa. Momma assumia uma atitude austera em relação à educação dos netos, porém, em relação ao branco, preferia a atitude de esquivar-se do confronto, que poderia levar à violência. E esperava que os netos também o fizessem.

O relato de Maya Angelou é marcado pelo ressentimento do **ser negro**, situação de que nem ela nem o seu povo pode escapar. A autora recorda episódios do passado que poderiam ter sido triviais, não fosse pelo fato de sua negritude. Certa vez, vítima de violenta dor de dente, foi levada por Momma Henderson ao consultório de um dentista branco que, embora lhe devesse favores, recusou-se a tratar da menina, afirmando de forma categórica que preferia enfiar a mão na boca de um cachorro. A consciência do dentista branco de sua superioridade sobre a criança negra leva-nos de volta à afirmação de Silva de que os grupos sociais não estão dispostos a abrir mão de seus privilégios.

Na relação assimétrica existente entre negros e brancos e retratada por Angelou, os negros, relegados a posições inferiores na sociedade, são impedidos de

desfrutar de bens culturais e sociais. Um dos pontos cruciais é que, na prática, não existe diferença física ou de capacidade cognitiva entre negros e brancos. Nesse ponto voltamos à questão de que esta situação imposta ao sujeito negro é produto de uma criação social. “O principal ponto é que o sentido não é inerente às coisas, ao mundo. Ele é construído, produzido. É o resultado de uma prática significativa – uma prática que produz sentido, que faz os objetos significarem” (HALL, 2016, p. 46).

Stuart Hall, comentando a teoria do discurso de Foucault, expõe que as coisas são verdadeiras apenas em um contexto histórico específico. E, com isso em mente, ele argumenta que o discurso tem um forte poder sobre a realidade.

O conhecimento ligado ao poder não apenas assume a autoridade “da verdade”, como tem o condão de *se fazer verdadeiro*. Todo conhecimento, uma vez aplicado ao mundo real, tem efeitos reais, e nesse sentido, pelo menos, “torna-se verdadeiro”. [...] Então, pode ou não ser verdadeiro que filhos criados apenas pelo pai ou só pela mãe são inevitavelmente levados a delinquência ou ao crime, mas se todos acreditam que realmente é assim e punem as famílias de pais solteiros, isso terá consequências reais tanto para os pais quanto para as crianças. A situação se tornará “verdadeira” para seus efeitos reais, mesmo que, em um sentido absoluto, isso nunca tenha sido conclusivamente provado. (HALL, 2016, p. 89, ênfase no original)

O comentário é esclarecedor. Toda verdade criada pelo discurso e sustentada por instituições detentoras de poder tem forte efeito sobre a realidade, o que se verifica no caso do sujeito negro em particular. É sobejamente conhecido o excerto de *Black Skin White Masks*, denominado “*The Fact of Blackness*”, em que Frantz Fanon descreve sua reação enquanto sujeito negro ao perceber o medo que a cor de sua pele provoca em uma criança branca, durante uma viagem de trem. O menino aponta para ele e grita assustado: “Mamãe, olhe o Negro! Estou com medo!” e a criança pula no colo da mãe: “Mamãe, o negro vai me comer” Nesse momento de náusea, Fanon percebe o lugar a que é relegado pelo simples fato de possuir pele negra. “Eu era

responsável, ao mesmo tempo pelo meu corpo, pela minha raça, pelos meus ancestrais. Eu descobri o fato de ser negro, minhas características étnicas; e fui nocauteado por tambores, canibalismo, deficiência intelectual, fetichismos, defeitos raciais, navios negreiros [...]” (FANON, 2009, p. 258-259).

Essa verdade imposta, construída socialmente, é a verdade combatida por Maya Angelou. Nesse contexto, como aponta Fanon, todo homem ou mulher de cor tem compromisso com sua raça, já que não fala apenas por si. O episódio da conquista do título mundial de boxe por Joe Louis, descrito no livro, ilustra o caráter coletivo do eu que narra.

Campeão mundial. Um garoto Negro. O filho de uma mãe Negra. Ele era o homem mais forte do mundo. [...] Demoraria uma hora ou mais para as pessoas saírem do Mercado e voltarem para casa. Os que moravam longe demais fizeram arranjos para ficar na cidade. Não seria bom um homem Negro e sua família serem pegos em uma estrada solitária na noite em que Joe Louis provou que éramos o povo mais forte do mundo. (ANGELOU, 2018, 163-164)

Na passagem notamos como cada indivíduo é um representante do grupo, mais do que simples lutador de boxe, Joe Louis é um representante de toda a raça negra. Além do mais salta aos olhos o absurdo da situação, quando a conquista de um título no esporte traz de volta o espectro dos linchamentos.

De fato, o estudioso Pierre Walker considera que a questão da raça e identidade constitui o tema da narrativa de Angelou, organizada não de forma cronológica, mas como “uma sequência de lições sobre como resistir à opressão do racismo, uma sequência que leva Maya, de forma progressiva, do ódio e da indignação paralisante, para uma sutil resistência, e finalmente ao protesto ativo e absoluto” (WALKER, 1995, p. 93). A pele negra, sinal indisfarçável de alteridade, molda a identidade de Maya como luta e ato político.

Fanon comenta que, sendo homem negro, percebe expectativas da sociedade em relação a ele. “O mundo branco, o único onde havia honra, não permitia a minha participação nele. De um homem, espera-se que haja como homem. De mim, esperava-se que agisse como um homem negro – ou, no mínimo como um preto” (FANON, 2009, p. 260). Angelou também se sente cativa das expectativas sociais:

Nós éramos empregadas e fazendeiros, quebra-galhos e lavadeiras, e qualquer coisa maior que aspirássemos ser era uma farsa e presunção. [...]. Era horrível ser Negra e não ter controle sobre a minha vida. Era brutal ser jovem e já estar treinada para ficar sentada em silêncio ouvindo as acusações feitas contra a minha cor sem chance de defesa. Nós todos devíamos estar mortos. (ANGELOU, 2018, p. 211)

Ao mesmo tempo em que o registro autobiográfico se configura como processo de autoconstrução, quando usado por grupos minoritários, como o afro-americano, torna-se também um local de fala e resistência. Maya funciona como uma personagem simbólica que representa todas as meninas negras que cresceram e foram educadas nos EUA.

A respeito da equação discurso = poder Tomaz Bonnici (2019) refere-se a Foucault, que afirma ser o discurso um espaço de poder utilizado por forças políticas e econômicas, com função de controle ideológico e social.

Considerando o conceito de subalterno cunhado por Antonio Gramsci, termo que, neste contexto, literalmente significaria o “sujeito de categoria inferior”, ou qualquer sujeito sob a hegemonia das classes dominantes, Bonnici entende que a pergunta mais importante neste contexto é “Pode o subalterno falar?” e conclui que a apropriação da linguagem pelo subalterno é um dos métodos para que a voz marginalizada possa ser ouvida.

Se é dentro do discurso que as relações de poder se dão, é onde ocorre a construção e, quiçá, luta pela identidade, o discurso se torna espaço de luta, de

construção, de conquista. Quando Maya Angelou afirma de forma enfática, no título do livro, que sabe por que o pássaro canta na gaiola, é indubitável que ela o saiba. Usando a metáfora do pássaro que está preso em uma gaiola, o negro está preso a uma situação. Não se trata de uma situação natural, não se trata de uma característica a-cultural, pelo contrário, ele foi forçosamente deslocado para a posição de subalterno.

Maya Angelou usa a literatura para reagir a uma situação pungente socialmente imposta. Stuart Hall considera que, sendo o discurso uma construção social, não é permanente. Fatos culturais são datados e localizados. Assim, uma vez analisado determinado fato cultural, por fim é necessário que haja o “reconhecimento de que um discurso ou episteme diferente surgirá em um momento histórico posterior, substituindo o existente, abrindo uma nova formação discursiva [...], novos discursos com o poder e a autoridade, a ‘verdade’, para regular de novas formas a prática social” (HALL, 2016, p. 83).

O canto do pássaro pode ser utilizado como uma metáfora para simbolizar a fala do sujeito negro, que se apropria do discurso para denunciar injustiças, a condição desumana e injustificável a que é relegado, conclama outros pássaros a cantar e se impor como sujeito, assumindo seu lugar de fala.

O texto fluido de Angelou alterna cenas cotidianas que provocam riso e episódios pesados e graves. Do presente da narrativa, leva o leitor a reviver com ela não apenas fatos e cenas da infância com o frescor da juventude, mas episódios e suas consequências cruéis para sua formação.

Conforme atesta Sartre,

O escritor decidiu desvendar o mundo e especialmente o homem para os outros homens, a fim de que estes assumam em face do objeto, assim posto a nu, a sua inteira responsabilidade. Ninguém pode alegar ignorância da lei, pois existe um

código e a lei é coisa escrita: a partir daí, você é livre para infringi-la, mas sabe os riscos que corre. Do mesmo modo, a função do escritor é fazer com que ninguém possa ignorar o mundo e considerar-se inocente diante dele. (SARTRE, 2015, p. 29 – 30)

Angelou, ciente de sua responsabilidade na construção de uma ideia do ser negro que desafie o discurso hegemônico do momento, torna-se porta-voz de sua raça.

Para Antonio da Costa Ciampa, se aceitamos que existe um problema na relação indivíduo e sociedade, desse problema decorre o desafio da realização de um projeto político. Enquanto seres sociais, temos uma tarefa que se impõe de maneira inescapável:

Trata-se de não contemplar inerte e quieto a história. Mas de se engajar em projetos de coexistência humana que possibilitem um sentido da história como realização da de um porvir a ser feito com os outros. [...] projetos que possam tender, convergir ou concorrer para a transformação real de nossas condições de existência, de modo que o verdadeiro sujeito humano venha à existência. (CIAMPA, 1994, p. 74)

Como desnudamento e denúncia do cerceamento da liberdade do sujeito de cor de se desenvolver livre e plenamente, a obra autobiográfica de Angelou inscreve-se em um projeto político de construção da identidade do homem negro, que é exemplar da função social do texto literário.

2.3 J. M. COETZEE E UM MUNDO DE CONTRADIÇÕES

O protagonista do livro *Infância*, o menino John Coetzee, nasceu em 1940, na Cidade do Cabo, África do Sul. A narrativa é um relato da infância do protagonista em todas as suas dimensões: vida escolar, relação com os pais, religião, o primeiro amor, as brincadeiras com os colegas. Nascido na África do Sul, país cujo contexto pós-

colonial é extremamente complexo, o protagonista da narrativa é branco, foi educado nos moldes europeus e fala um inglês fluente na comunicação diária. Por outro lado, tem sobrenome africânder³ e expressa-se com fluência no dialeto, embora não se identifique com o grupo. Como não é de fato inglês, e não se considera africânder, o menino não se encaixa de forma confortável em nenhum grupo social. Em consequência, é vítima de *bullying* tanto na escola quanto entre os familiares, o que gera uma experiência de identidade perpassada por contradições.

A narrativa se inicia na década de 1950. O garoto Coetzee tem em torno de 10 anos e mora com a família em Worcester, o que lhe desagrada sobremaneira, pois gostava muito mais da cidade natal, a Cidade do Cabo. Vive com a mãe, o pai e o irmão mais novo, e, desde muito cedo, demonstra refinada sensibilidade e intensa curiosidade em relação ao mundo. A relação com os pais é uma das contradições vividas e percebidas pelo protagonista, pois ao mesmo tempo em que os acusa de não o terem criado como uma criança normal, tem orgulho da formação deles: “Ele é esquisito e sabe disso. Vem de uma família esquisita e envergonhada, na qual não apenas não surram as crianças, como tratam as pessoas mais velhas pelo primeiro nome e ninguém vai à igreja e usam sapatos todos os dias” (COETZEE, 2010, p. 10).

A experiência escolar é traumática, ele é um garoto frágil e, na escola, se descreve com um cordeiro. Tem medo de apanhar dos professores, como todos os outros meninos. É quase um ritual, em que diferem o formato e o tamanho das varas e a técnica de manejo pelos diferentes professores, mas a que todos estão sujeitos. É o aluno mais aplicado para não gerar nenhuma situação em que possa ser vítima da temida surra. Acredita mesmo que, se algum professor o chamar para ser

³ Os africânderes são um grupo étnico da África do Sul, descendentes de colonos europeus, principalmente holandeses que usam a língua africânder, espécie de dialeto do ramo germânico

castigado, sofrerá tanta humilhação que “nunca mais poderá voltar à escola; no final, não haverá outra saída além do suicídio” (COETZEE, 2010, p. 11).

Consegue, de fato, escapar às punições, mas em compensação torna-se um pária entre os colegas, por ser incapaz de participar de suas conversas corriqueiras, quando “num espírito de profunda sabedoria os meninos avaliam a personalidade das varas e o tipo de dor que produzem, comparam as técnicas de braço e de pulso dos professores que as aplicam” (p. 10). Por ser diferente, ele é vítima de humilhações e de surras frequentes dos colegas.

Ser o aluno exemplar, que faz tudo corretamente e nunca apanha dos professores, é um dos sinais de sua fragilidade física e emocional, mesmo perante os tios, que passaram por experiências semelhantes e as discutem de forma descontraída. Sem experiência própria, não pode participar das conversas. Se ao menos a mãe tivesse batido nele, pensa às vezes, ele seria um garoto normal.

O garoto inquieto e indagador questiona a hierarquia familiar: o pai é retratado como um apêndice ou alguém que parece um inquilino na casa. É a mãe a figura forte naquele contexto e um dos centros da narrativa. É interessante notar que ele percebe as próprias contradições: “Gostaria que o pai lhe batesse, transformando-o num menino normal. Ao mesmo tempo sabe que se o pai ousasse lhe dar uma surra, só descansaria depois de se vingar. [...] ele enlouqueceria; ficaria possuído” (COETZEE, 2010, p. 16). Chega à conclusão de que se o pai realmente dirigisse a casa, ele teria uma vida de atitudes “aborrecidas e estúpidas, de ser como todo mundo” (p. 74). O que, afinal, é o que ele deseja – ser incluído nos círculos sociais – mas não ao preço da obrigatoriedade de agir como os demais.

As dúvidas e temores do menino, mais do que dramas naturais da infância, resultam de um contexto maior, de sua experiência enquanto sujeito pós-colonial. Ele

não sabe quem é: sul-africano ou inglês? Sofre *bullying* na escola, e também no âmbito familiar por sua polidez, sua educação predominantemente europeia.

A língua é apresentada como forte definidor de identidade. Seu pai e sua mãe falam bem o inglês e o falam em casa. Ele aprende o africânder com os tios, mas o conhecimento da língua não o torna um deles, não tem a atitude típica dos africânderes: “uma arrogância, uma intransigência e, não menos, uma ameaça de força física” (COETZEE, 2010, p. 114). No entanto, reconhece que “quando fala africânder, todas as complicações da vida parecem desaparecer rapidamente; [...] torna-se imediatamente outra pessoa, mais simples, alegre e suave” (p 115). Nota-se que a língua carrega consigo uma forma de pensar e, quiçá, uma forma de ser. A diferenciação linguística acontece também na escola que frequenta, onde os alunos são distribuídos em turmas de falantes de inglês e de africânder.

A indefinição de sua identidade fica patente quando surge um boato de que haveria um projeto do governo de transferir todas as crianças com sobrenomes africânderes (que é o seu caso) para turmas de falantes da língua. “Ele fica sabendo que caberá aos inspetores escolares remover os **falsos meninos ingleses** das turmas inglesas” (COETZEE, 2010, p. 112, ênfase acrescentada). No auge do desespero - de forma um tanto quanto exagerada, própria da visão infantil -- chega a pensar em suicídio.

Por falarem inglês em casa e ser sempre o primeiro da classe em inglês, ele se considera inglês. Embora seu sobrenome seja africânder, embora o pai seja mais africânder que inglês, embora ele mesmo fale africânder sem sotaque inglês, jamais poderia passar por um africânder. (COETZEE, 2010, p. 114)

Ao mesmo tempo que sente que se tivesse de viver entre os africânderes, eles “o esmagariam, matariam seu espírito” (p. 114), ele se irrita com a atitude de

desprezo dos ingleses que, aparentemente de propósito, pronunciam mal as palavras do africânder.

Além da questão da língua, do sentimento de estar deslocado, o menino consegue arranjar outro problema... No primeiro dia na nova escola é apanhado de surpresa pela pergunta da professora: qual sua religião? Sua família, segundo ele, “Em termos de religião, eles certamente não são nada” (COETZEE, 2010, p. 20). Porém como explicar isso para a professora? E assim, sem querer, ele afirma que é católico. Na verdade, escolheu no calor do momento entre as três opções dadas pela professora: cristão, católico romano ou judeu. Escolheu católico romano por causa de Roma, por causa de Horácio, mas aos poucos vai percebendo que “Ser católico não tem nada a ver com Roma. Os católicos nem sequer ouviram falar em Horácio” (p. 22). Porém agora não há como voltar atrás, vira alvo dos meninos cristãos, que são a maioria (os africânderes, aqueles que fizeram a opção certa, segundo ele), e passa a apanhar também desses garotos.

Não bastasse tudo isso, o menino tem outro segredo. “Ser católico é uma parte de sua vida restrita à escola. Preferir os russos aos americanos é um segredo tão sombrio que ele não pode revelar a ninguém” (p. 27). Ele percebe que gostar dos russos é muito grave e pode levá-lo ao ostracismo. Em Worcester só ele gosta dos russos, é sua marca de distinção. Ele assume que manter sua lealdade aos russos, é, de certa forma, manter a lealdade a si mesmo, já que seria mais fácil apenas acompanhar a preferência da maioria. Mais uma marca da contradição em que vive o menino que, ao mesmo tempo que se vê como diferente, não aceita abrir mão das características que o tornam peculiar, e único.

Na conclusão da narrativa, o final da infância se anuncia de forma sutil. O protagonista já não se interessa por brincadeiras de criança. Os pais voltam a morar

na Cidade do Cabo, onde o pai abre um escritório de advocacia, que vai à falência em pouco tempo devido ao comportamento irresponsável do pai, que se torna, de fato, um parasita: passa agora as tardes dormindo e bebendo em casa, enquanto a mãe trabalha como professora para alimentar a família.

As experiências de infância fazem dele um garoto solitário, com um “coração velho, sombrio e duro, um coração de pedra” (COETZEE, 2010, p. 113). A relação forte e contraditória da personagem com a mãe, o desprezo pelo pai, o relacionamento conflituoso com professores e colegas criam desconforto em todos os grupos sociais de que participa.

Ao mesmo tempo que ele se sente feliz por usar sapatos, retirar livros na biblioteca pública e não ter que ir à escola quando está resfriado — todas as coisas que o tornam diferente —, ele sente raiva da mãe por não ter filhos normais e não lhes dar uma vida normal. [...] Ele é grato à mãe por protegê-lo da normalidade do pai, quer dizer, das ocasionais e ingênuas crises de raiva e das ameaças de surra. Ao mesmo tempo tem raiva da mãe por transformá-lo numa coisa esquisita, uma coisa que precisa ser protegida para continuar vivendo. (COETZEE, 2010, p. 95)

A fragilidade que o torna vulnerável e necessitado da proteção materna, contraposta ao desejo de ser normal – o que quer que isso signifique – resulta na dúvida em relação à própria identidade. O desconforto consigo mesmo e com o mundo acompanha toda a trajetória do menino John.

O escritor faz um retrato de seu momento histórico cultural, reflete em suas vivências as incongruências de um ambiente onde a pós-colonialidade tem fortes efeitos sociais. A luta dos africanos para manter sua cultura e identidade teve como resultado um regime violento e impiedoso que culminaria no *apartheid*. Merece elogios a sutileza de Coetzee em retratar as incongruências vistas pelos olhos de um menino perspicaz e sensível, mas destituído da carga discursiva necessária para elaborar

uma crítica articulada com a realidade. A situação é retratada como o menino a percebe: que sua sul-africanidade é realmente “um pouco embaraçosa” (COETZEE, 2010, p. 20).

2.4 KARL OVE KNAUSGÅRD: UM HOMEM DE SEU TEMPO

Nascido em Oslo, na Noruega, em 1968, Karl Ove Knausgård estudou História da Arte e Literatura na Universidade de Bergen. Seus primeiros romances, *Ute av verden* (*Fora do mundo*) e *En tid for alt* (*Um tempo para tudo*), receberam prêmios literários na Noruega, mas sua *magnum opus* até o momento é a saga que chamou de *Min kamp* (*Minha luta*). A semelhança com o título da obra de Adolf Hitler (*Mein Kampf*) faz prever o estilo polêmico da saga. São seis livros, de conteúdo autobiográfico, que perfazem um total aproximado de 3.000 páginas. É impressionante verificar que o primeiro livro da série foi lançado em 2009 e o sexto e último, em 2011, o que totaliza 3000 páginas publicadas no período de dois anos! Episódios como a morte de seu pai e o nascimento dos filhos são narrados de forma eloquente.

Nossa análise focaliza o terceiro livro da série, intitulado *A ilha da infância: minha luta 3*. Trata-se da narrativa da infância do autor, desde as primeiras lembranças até o início da adolescência: o primeiro dia de aula, a relação com os pais e com os amigos, aventuras e peripécias. O livro é narrado na primeira pessoa do singular por um **eu** que parece extasiado com a possibilidade de falar. Bernardo Colas (1993, citado em Figueiredo 2013), considera que no relato de infância é comum a utilização de um esquema narrativo com dois níveis de discurso no plano linguístico: o da intriga e o dos comentários do adulto de hoje sobre suas próprias lembranças. A narração de Knausgård segue esse modelo tradicional.

Comentários de Philippe Lejeune sobre a relação do sujeito da enunciação (narrador) com o sujeito do enunciado (a personagem) na autobiografia coincidem pontualmente com a descrição que Knausgård faz do próprio trabalho, nas citações abaixo.

(Q)ualquer narrativa em primeira pessoa implica que o personagem, mesmo se o que é contado a respeito dele são aventuras longínquas, é também, ao mesmo tempo, a pessoa *atual* que produz a narração: o sujeito do enunciado é duplo por ser inseparável do sujeito da enunciação; ele só se torna novamente simples, a rigor, quando o narrador fala de sua própria narração atual. (LEJEUNE, 2014, p. 47)

Knausgård está ciente da duplicidade do sujeito que narra, da distância que o separa do sujeito que viveu os fatos, num encadeamento inexorável das fases de desenvolvimento do corpo humano rumo à destruição final da matéria.

É totalmente impossível para mim identificar-me com o bebê de colo que meus pais fotografaram, na verdade é tão difícil que parece até errado usar a palavra “eu” para falar dele, em cima do trocador [...] Será que aquela criatura é a mesma que agora está em Malmö escrevendo estas palavras? [...] Não é totalmente inacreditável que um único nome possa abranger tudo isso? Que possa abranger o feto no ventre, o bebê de colo no trocador, o homem de quarenta anos atrás do PC, o velho na cadeira, o cadáver no necrotério? (KNAUSGÅRD, 2015a, p. 11-12)

Quando tratamos de discurso testemunhal em primeira pessoa, é essencial pensar na dicotomia citada por Lejeune: um narrador no presente da narração se descola da personagem-modelo, que efetivamente viveu a ação. Quando transformada em narrativa, a ação se enquadra na lógica própria do ato de narrar: a instabilidade da lembrança é presa na linearidade e na firmeza do discurso. A escritora e crítica literária Beatriz Sarlo analisa o discurso utilizado nos textos testemunhais em seu livro *Tempo passado*. Quando analisamos um registro autobiográfico, afirma, faz-se indispensável verificar o momento da produção do texto: “em que presente se

narra, em que presente se rememora e qual é o passado que se recupera” (SARLO, 2007, p. 49). Os relatos testemunhais têm como condição um narrador implicado nos fatos e, além disso, a inevitável marca do presente no ato de narrar um passado “justamente porque, no discurso, o presente tem uma hegemonia reconhecida como inevitável e os tempos verbais do passado não ficam livres de uma ‘experiência fenomenológica’ do tempo presente da enunciação” (p. 49). Assim, ela argumenta que existe uma ligação provavelmente inevitável do passado com o sujeito que rememora no presente.

Nossa análise da narrativa de Knausgård parte das ideias e objetivos do escritor no momento da escrita, o “homem de quarenta anos atrás do PC”, um dos cinco eus apresentados pelo narrador, um quase contemporâneo que, em 2009, produz sua narrativa autobiográfica de infância que, sendo lançada no início do século XXI, se enquadra em uma cena cultural caracterizada pela globalização, aceleração, digitalização, hiperconexão e espetacularização.

Paula Sibilia demonstra como a busca pelo conhecimento de si, ou mesmo o conceito do que seja identidade, são construções culturais. Desde o século V, tendo como marco inicial as *Confissões* de Santo Agostinho, o conceito de subjetividade funde-se com o de **interioridade**: a verdade de si estaria em um local profundo e etéreo onde estariam guardadas as lembranças de fatos – vividos ou imaginados –, de cada um: medos, sonhos, amores, dúvidas, certezas, enfim, um arcabouço individual que tornaria cada indivíduo irrepitível. Essa bagagem farta e volátil estaria armazenada, mas não totalmente acessível ao próprio possuidor. Dessa forma, o conhecimento do sujeito por ele próprio se daria mediante um árduo trabalho de introspecção, ou por meio da utilização de ferramentas como a confissão e a psicanálise. No tempo em que a intimidade esteve relegada a uma interioridade, o

corpo era visto muitas vezes como obstáculo para o conhecimento do sujeito. Cada sujeito possuiria dentro de si um poço de histórias, desejos e medos, escondidos dos olhos alheios e, muitas vezes, do próprio possuidor.

Uma vez que a subjetividade é uma construção histórico-cultural, adianta Sibilia, a própria noção de interioridade é uma noção inventada, uma produção cultural.

Acompanhando as complexas transformações econômicas, sociais, políticas, cultural, tecnológicas e morais das últimas décadas, cujas sacudidas desmancharam boa parte das velhas certezas, também estaria se deslocando o eixo em torno do qual as subjetividades se edificam. Assim, por exemplo, hoje é colocada em questão a primazia da vida interior, uma entidade que desempenhou um papel fundamental na conformação subjetiva moderna. Fatores como a visibilidade e as aparências – ou seja, tudo aquilo que costumava ser avaliado como a enganosa exterioridade do *eu* – **balizam**, com insistência crescente, a definição do que é cada sujeito. (SIBILIA, 2016, p. 126, ênfase acrescentada)

Existe um movimento de mutação subjetiva “que empurra paulatinamente os eixos do eu em direção a outras zonas: do interior para um exterior” (p. 127). Como consequência, a dicotomia entre o público e o privado se esvanece, e espetáculos de intimidade – transformada agora em *extimidade* – proliferam nas mais diversas mídias. Assim, uma das características do sujeito do século XXI é a forte tendência à exposição da intimidade como forma de construir e firmar a identidade. A confissão se torna midiática e mais interativa que nunca: a possibilidade única de existir é a de tornar-se um eu visível.

É o que se verifica nas páginas numerosas de Karl Ove Knausgård, onde se repetem exemplos claros do que se vem chamando de “extimidade”.

Entrei no banheiro com as roupas debaixo do braço. Por sorte Yngve tinha lembrado de deixar a água na pia. Fechei a porta atrás de mim. Levantei a tampa do vaso e

mijei lá dentro. O mijo estava amarelo-esverdeado, e não amarelo-escuro, como às vezes acontece pela manhã. Mesmo que eu tomasse o máximo cuidado para que todas as gotas caíssem dentro do vaso na hora de balançar, algumas sempre acabavam caindo no chão, pequenos montinhos transparentes de líquido no piso cinza-azulado. Sequei tudo com uma tira de papel higiênico, que joguei dentro do vaso antes de dar a descarga. (KNAUSGÅRD, 2015a, p. 88)

São memórias de infância que se encadeiam aleatoriamente. Referem-se por vezes a momentos de intimidade de outras personagens.

[...] De repente alguém gritou.

– O Tor está de pau duro! O Tor está de pau duro!

Abri os olhos e olhei para Sverre, que tinha gritado. Ele estava apontando para a sala estreita onde Tor está de pé, com um sorriso no rosto, os braços soltos ao lado do corpo e o pau em riste. [...] Era Tor quem tinha o maior pau da nossa turma, e talvez em toda a escola. Aquilo ficava pendurado entre as pernas dele como se fosse uma salsicha, e isso não era nenhum segredo, porque ele sempre usava calças justas e o volume ficava sempre virado para cima, meio na diagonal, e todo mundo percebia. Era bem grande. Mas duro como estava era simplesmente enorme. (KNAUSGÅRD, 2015a, p. 356)

O narrador segue descrevendo, com detalhes, a zombaria dos colegas, que levam Tor à presença da professora de ginástica, nu como estava. A cena desperta no protagonista curiosidade sobre o próprio corpo. Na cena seguinte, vamos encontrá-lo em casa, observando-se longamente ao espelho.

Primeiro examinei a parte da frente.

O meu pau não era como o de Tor, não mesmo. Mais parecia uma pequena rolha.

Ou então uma mola, porque tremia um pouco quando você batia de leve nele.

Segurei-o na palma da minha mão. Qual seria o tamanho?

Me virei um pouco para ver meu pau de lado. Por esse ângulo ele parecia um pouco maior. (KNAUSGÅRD, 2015a, p. 358)

Para Sibilia, a cena acima seria um exemplo da dissolução do *homo privatus* “ao projetar sua intimidade na visibilidade das telas, e as subjetividades introdirigidas se extinguem para ceder a passagem às novas configurações alterdirigidas” (2016, p. 148).

As descrições minuciosas de Knausgård produzem uma narrativa intensa e provocante, que confere selo de autenticidade à criação literária de um escritor que não se curva à hipocrisia da sociedade. A pretensão à autenticidade é característica recorrente e proposital das escritas de si no século XXI. Os shows de realidade são cada vez mais numerosos em veículos culturais variados. Na literatura proliferam todos os tipos de escritas de si: autobiografias, memórias, autoficções e romances autobiográficos. O escritor se coloca, muitas vezes, como produtor de um espetáculo da vida real, de uma produção cultural que vai além da própria escrita, que inclui sua *performance* enquanto escritor. Tal é o pensamento do escritor e crítico argentino Reinaldo Laddaga.

[Esses escritores] têm publicado livros nos quais se imaginam [...] figuras de artistas que são menos os artífices de construções densas de linguagem ou os criadores de histórias extraordinárias, do que produtores de “espetáculos de realidade”, dos quais é difícil dizer se são naturais ou artificiais, simulados ou reais. (LADDAGA, citado por KLINGER, 2008, p. 12 – 13)

Um dos fatores recorrentes na cultura da exposição da extimidade é a presença do corpo como definidor de identidade, que o psiquiatra, psicanalista e escritor Jurandir Freire Costa chama de *cultura somática*. A designação cultura do corpo ou culto ao corpo chama a atenção para o fato de que o corpo se tornou um referente privilegiado para a construção de identidades pessoais. Assim, “referir o sentimento de identidade ao corpo significa definir *o que somos e devemos ser*, a partir de nossos atributos físicos” (COSTA, 2004, p. 203). Costa expõe que o ocidente

conheceu dois grandes modelos de construção de identidade. No primeiro, o modelo da Antiguidade greco-romana, o sujeito era instado a saber **o que era** pela forma como se apresentava em público. No segundo, o modelo tradicional desde Agostinho, no séc. V, até a era moderna, a identidade foi concebida sobretudo como sinônimo de vida íntima. “As duas formas, apesar de diferenças, tinham em comum o menosprezo pelo papel das funções físicas na composição do ideal do eu” (p. 205). O corpo naqueles contextos era visto como nada mais do que instrumento, ou até mesmo empecilho da alma desejosa de encontrar uma essência transcendente.

No momento contemporâneo, no século XXI, Costa observa mudança drástica de paradigma: “o encantamento pelo corpo nos leva a desejar uma ‘boa vida física’ com a intensidade com que outrora desejávamos a paz espiritual, a honra cívica ou o prazer sentimental” (p. 215). O corpo tornou-se fator preponderante na produção de identidades e deparamo-nos com sujeitos enquadrados pela lógica do espetáculo, em que é preciso ser visto para existir, e cuja subjetividade está à flor da pele. É coerente com essa lógica a opção do escritor por mostrar o corpo, colocá-lo em evidência. “O corpo se tornou a vitrine compulsória de nossos vícios e virtudes, permanentemente devassada pelo olhar do outro anônimo” (p. 198).

A cultura somática, ao esvaziar a moral dos sentimentos em benefício da moral do corpo e das sensações, privilegiou a clareza da vontade e da aparência física, em prejuízo da obscuridade do desejo e da profundidade emocional. Com isto, veio a privar o sujeito de um potente mecanismo estabilizador do sentimento da identidade, qual seja, a capacidade de dissimular a sua intimidade do olhar do outro. (COSTA, 2004, p. 198)

A lógica de construção da identidade pelo inescapável olhar do outro, que assiste, julga, aprova ou desaprova, inviabiliza o mecanismo de proteção do eu, que seria a capacidade de proteger a própria intimidade. Tornou-se lugar comum a crença

de que na contemporaneidade, o indivíduo, livre das pressões normativas da religião, família, trabalho – se vê levado a basear a identidade em dois principais suportes: o narcisismo e o hedonismo. Costa acredita que

Basear a identidade no narcisismo significa dizer que o sujeito é o ponto de partida e chegada do cuidado de si. Ou seja, o 'que se é' e o 'que se pretende ser' devem caber no espaço da preocupação consigo. Família, pátria, Deus, sociedade, futuras gerações só interessam ao narcisista como **instrumentos de autorrealização**, em geral entendida como sucesso econômico, prestígio social ou bem estar físico e emocional. [...] O narcisista cuida apenas de si, porque aprendeu a acreditar que a felicidade é sinônima de satisfação sensorial. Assim, o sujeito da moral hodierna teria se transformado indiferente a compromisso com outros – faceta narcisista – e a projetos pessoais duradouros – faceta hedonista. (COSTA, 2004, p. 185-186, ênfase acrescentada)

A relação com o outro se torna uma relação incoerente, já que, ao mesmo tempo que o outro é visto apenas como instrumento de autorrealização, sua presença é imprescindível para a validação do eu que se exhibe. A extimidade se concretiza no outro.

A tendência pós-moderna de exposição da intimidade, agora chamada extimidade, tem um lado perigoso: ao exhibir a minha intimidade, mesmo que involuntariamente, acabo exibindo a intimidade alheia. É justificada como busca estética a exposição da intimidade e mesmo da vulnerabilidade do outro?

[...] eu também namorei algumas delas. A mais bonita era Mariann, o namoro durou duas semanas [...] nós também nos demos uns amassos, mas no fim eu não aguentava mais, porque mesmo gostando dela – já que sem dúvida era uma menina muito bonita, embora não a mais bonita da escola – e talvez sentindo um pouco de pena também, porque ela morava sozinha com a mãe e a irmã e as três eram bem pobres, ela não ganhava roupas novas praticamente nunca, por exemplo, e a mãe dela fazia o melhor que podia com as roupas velhas da filha e também com aquelas que herdava de outros parentes, eu não sentia nada além de um vazio quando estava

no quarto dela e claustrofobia quando nos beijávamos, a coisa que eu mais queria nesses momentos era estar em outro lugar. (KNAUSGÅRD, 2015a, p. 347-348)

Knausgård traça retratos realistas de personagens de carne e osso, o que o inclui na tendência de seu tempo, quando “Uma intensa ‘fome de realidade’ eclodiu [...] um apetite voraz que incita tanto à exibição como ao consumo de vidas alheias e *reais*” (SIBILIA, 2016, p. 61, ênfase no original).

William Vieira, em discussão sobre o livro *Divórcio*, de Ricardo Lísias, assevera que nessa literatura, na qual o leitor aceita invadir o âmbito do estritamente privado como experiência estética, “o preço ético a pagar é quase nulo: tal suspensão faz parte da literatura que se vende como vanguarda ontológica” (VIEIRA, 2017, p. 182).

Vejo essa relação entre autor-narrador-protagonista e leitor como um jogo entre o narcisista engajado na aventura de estabelecer os limites possíveis da literatura que brota de si e o *voyeur* que assiste à tentativa de tatear as fronteiras do aceitável sem envolver-se eticamente com ela, ainda que participando ativamente da empreitada – é ele quem concretiza a potência em ato. Entre ambos, surge um pacto mefistofélico, pelo qual seguir na obra é aceitar a indefinição estatutária e a consequente elasticidade ética contidas nessa invasão de limites narrativos calcados no real e singular, no existente verídico e único, na vida real ficcionalizada como possibilidade estética. (VIEIRA, 2017, p. 200)

No entanto, mais do que discutir, problematizar ou criticar a posição de autores que produzem esse tipo de espetáculo da realidade, é razoável que nos posicionemos como leitores. Tais escritas florescem porque há um mercado para elas, há um público leitor que se deleita com shows do eu. Recorremos novamente a Paula Sibilía:

Quanto mais a vida cotidiana é ficcionalizadas e estetizada com recursos midiáticos, mais avidamente se procura uma experiência autêntica, verdadeira, não encenada.

Busca-se o realmente real – ou, pelo menos, algo que assim pareça. Uma das manifestações dessa fome de veracidade na cultura contemporânea é o anseio por consumir lampejos da intimidade alheia. Em meio ao sucesso dos reality-shows e das redes sociais, o espetáculo da realidade faz sucesso: **tudo vende se for mais real**. (SIBILIA, 2016, p. 247, ênfase acrescentada)

Nesse contexto, o próprio escritor enquanto figura pública, se torna objeto de curiosidade e perscrutação. O escritor se torna um produtor de espetáculos de realidade, sendo, ele mesmo, produtor e protagonista. Mais do que escrever, ele precisa agora performar.

Já em 1980, Philippe Lejeune percebera a transferência do interesse do público da obra para a figura do autor, como resultado de apresentações ao vivo. Até então, depois de ter lido um livro, o leitor poderia sentir-se tentado a buscar conhecer seu autor, ou procurar respostas a indagações suscitadas pela leitura na vida do escritor. O movimento seguia do livro para o autor. Após aparecimentos recorrentes em programas de rádio e TV, os escritores tornam-se, eles mesmos, um espetáculo performático que induz à aquisição do livro, que pode decepcionar o leitor.

Daí uma espécie de ajuste suplementar em relação à imagem do autor. O autor, hoje, deve antecipar o que era, antes da mídia audiovisual, apenas um efeito *a posteriori*. Deve induzir o desejo de ler seus textos, ao passo que, antes, era o texto que despertava a vontade de se aproximar dele. (LEJEUNE, 2014, p. 233)

Lejeune antecipa um movimento que na era da informática, dos computadores e redes sociais, ganhou proporções extraordinárias. Nos dias atuais, a relação entre o escritor, o texto e seu leitor extrapola o texto escrito. Após a criação do texto, o escritor continua com sua *performance*, a fim de incitar o interesse do leitor, pois é “o fato de ter sido publicado que o torna fatalmente (como muitos outros) um exemplo de êxito social” (p. 225).

Diana Klinger vê a situação do escritor que fala de si como um sintoma da época atual:

O fato de muitos romances contemporâneos se voltarem para a própria experiência do autor não parece destoar de uma sociedade marcada pela exaltação do sujeito. Uma sociedade na qual a mídia tem insistido na visibilidade do privado, na espetacularização da intimidade e na exploração da lógica da celebridade. Uma cultura midiática que manifesta uma ênfase tal do autobiográfico, que leva a pensar que a televisão se tornou um substituto secular do confessionário eclesiástico e uma versão exibicionista do confessionário psicanalítico. (KLINGER, 2008, p. 13-14)

Klinger prossegue afirmando que a escrita de si não é apenas o reflexo de uma cultura midiática, mas deriva da discussão filosófica do sujeito que se produziu ao longo do século XX. A desconstrução da categoria do sujeito foi iniciada por Nietzsche, que propunha:

[...] seria um erro da razão entender que o atuar é determinado por um atuante, um 'sujeito'. Não existe tal substrato; não existe ser por trás do fazer, do atuar, do devir; 'o agente' é uma ficção acrescentada à ação – e a ação é tudo. (NIETZSCHE citado em KLINGER, 2008, p. 14).

Assim, o que existe é uma *performance*, não há utilidade em procurar um ser autêntico que atua, ele não existe, o que existe é a atuação em si. Klinger considera que nas escritas de si, existe, de certa forma, a criação de um mito do escritor. Nessas escritas há uma ambivalência entre a escrita e uma verdade prévia, onde a própria escrita passa a fazer parte da **verdade** do escritor,

O conceito de *performance* deixaria ver o caráter teatralizado da construção da imagem de autor. Estou propondo uma sutil diferença entre o sujeito escritor e a figura do autor. Dessa perspectiva, não haveria um sujeito pleno, originário, que o texto reflete ou mascara. Pelo contrário, tanto os textos ficcionais quanto a atuação (a vida pública) do escritor são faces complementares da mesma produção da figura do autor, instâncias de atuação do eu que se tencionam ou se reforçam, mas que,

em todo caso, já não podem ser pensadas isoladamente.[...] O autor é considerado como sujeito de uma *performance*, de uma atuação, que “representa um papel” na própria “vida real”, na sua exposição pública, em suas múltiplas falas de si, nas entrevistas, nas crônicas e autorretratos, nas palestras. (KLINGER, 2008, p. 24, ênfase no original)

A escrita não mais reflete o que foi a vida, mas adentra o território que é a vida e produz uma nova realidade. Assim, o escritor se torna um ser incansável, que, além de escrever, deve aparecer e vender. A reflexão de Klinger é complementar à discussão do filósofo e teórico cultural Byung-Chul Han, que afirma que na sociedade atual,

O apelo à motivação, à iniciativa e ao projeto é muito mais efetivo para a exploração do que o chicote ou as ordens. Como empreendedor de si mesmo, o sujeito de desempenho é livre, na medida em que não está submetido a outras pessoas que lhe dão ordens e o exploram; mas realmente livre ele não é, pois ele explora a si mesmo e quiçá por decisão pessoal. (HAN, 2019, p. 22)

Na ânsia de obter sucesso no nível pessoal e financeiro, o escritor, como outro profissional, torna-se um empreendedor de si mesmo, que tem de vender seu produto, o livro. Nesta equação, mais do que obra de arte literária o livro é um produto de consumo e o escritor seu porta-voz, um profissional de *marketing*.

Como atesta Costa (2004), na sociedade atual, em que predomina o consumismo, houve uma transformação na motivação da força produtora, onde quem produz (referindo-se a qualquer bem de consumo) não se percebe mais como autor de coisas feitas para atender a necessidades reais, mas de coisas supérfluas para serem vendidas. É possível transferir tal questionamento para o âmbito da arte: A produção artística deve destinar-se apenas à produção da beleza estética ou deve buscar agradar a um público consumidor?

Seria indecoroso escrever um livro com foco nas vendas, buscando agradar um público que se sente inclinado a consumir narrativas por tal ou tal característica? Afinal, como Beatriz Sarlo já problematizou, “como a dimensão simbólica das sociedades em que vivemos está organizada pelo mercado, os critérios são o êxito e o alinhamento com o senso comum dos consumidores” (SARLO, 2007, p. 15). Uma obra que apresente objetivos mercadológicos explícitos, pode ser considerada literatura? Um *best seller* pode ser, também, uma obra de arte?

O texto de Knausgård é dinâmico e fluído. Sua narrativa, desenvolvida e eloquente, tem atraído grande público que se interessa por um tipo de literatura que ofereça retratos autênticos do vivido. Como tem formação em escrita criativa podemos concluir que a articulação narrativa não acontece ao acaso, ou obra de inspiração, mas são a expressão de uma voz narrativa que reflete o *zeitgeist* em que está embebido. e visa um público ávido por lampejos de intimidade e expressões de autenticidade, ou seja, o autor produz um relato consistente com sua época e com as expectativas dos seus leitores.

3 A FORMA ENQUANTO PRODUTORA DE SENTIDOS

Iniciamos essa dissertação discorrendo sobre memória individual e coletiva. Discutimos, ainda, os textos do *corpus* pelo viés da construção da identidade. Mas permanece uma indagação: “O que faz dos textos autobiográficos, além de testemunhos referenciais, uma obra de arte literária?” Na busca de respostas, propomos neste capítulo uma análise interna dos textos, focando alguns aspectos específicos da composição formal: a articulação da linguagem, ou seja, as escolhas formais feitas pelos três autores e os efeitos resultantes. Mas o que define um texto como literário? Torna-se necessário, primeiramente, rever os múltiplos conceitos de literatura.

Dentro da crítica contemporânea, uma das primeiras abordagens teóricas que levava em conta a materialidade do texto literário foi o Formalismo Russo, a par do New Criticism, nos Estados Unidos. Esses dois movimentos, quase contemporâneos, surgidos na primeira metade do século XX, elegiam o texto literário como limite e objeto privilegiado de suas reflexões: a literatura deve ser definida pelo uso da linguagem. “Trata-se de um tipo de linguagem que chama a atenção sobre si mesma e exhibe sua existência material” (EAGLETON, 2006, p. 15). Ou, nas palavras do crítico russo Roman Jakobson, seria a “violência organizada contra a fala comum” (JAKOBSON citado em EAGLETON, 2006, p. 15). A atenção é voltada para o texto em si – para a forma – retirando o foco do conteúdo. Esse tipo de concepção acentua, na literatura, a expressividade da linguagem, sua materialidade e ressonância.

De fato, no âmbito da literatura, muitos críticos concordam que a análise do conteúdo, no sentido de uma distinção entre factual e ficcional, não é de grande utilidade para avaliar a literariedade de um texto. Recorremos novamente a Eagleton, que afirma “A distinção entre ‘fato’ e ‘ficção’, portanto, não parece nos ser muito útil, e

uma das razões para isso é que a própria distinção é muitas vezes questionável” (EAGLETON, 2006, p. 2).

Para Ezra Pound, a literatura é “linguagem carregada de significado”, enquanto a “grande literatura é simplesmente linguagem carregada de significado até o máximo grau possível” (POUND, 2013, p. 35). É a soma dos dois elementos, linguagem e significado, que configura a literatura. Como a linguagem foi criada e é utilizada para a comunicação é por este viés que se deve avaliar sua utilização. O que uma obra pode comunicar? A “comunicação pode ser mais ou menos exata, o interesse numa afirmação pode ser mais ou menos duradouro. Não posso, por exemplo, esgotar meu interesse no *Ta Hio* de Confúcio ou nos poemas homéricos” (p. 36). Assim uma das características da literatura seria sua capacidade de continuar atizando o interesse dos leitores para além da primeira leitura, e mesmo muito tempo decorrido de sua criação.

Albert Camus define literatura em linguagem lírica como “o exercício da inteligência a serviço da sensibilidade nostálgica ou revoltada” (CAMUS citado em OLIVEIRA, 2008, p. 18). Camus insere nesse debate o elemento sensibilidade: afinal, a literatura constitui uma experiência estética e, por esse viés, a sensibilidade é requisito essencial tanto em sua produção, quanto em sua fruição.

Para Luiz Costa Lima (2006), o que faz com que uma obra seja, ou se torne literária, é a espessura da linguagem, isto é, “o correlato sensível-codificado do mundo fenomênico” (LIMA, 2006, p. 350). Codificado por ser expresso por um código, que é a língua, e é sensível, porque não é um registro conceitual nem descritivo, mas que demonstra a sensibilidade do artista em acessar algo da natureza humana. Nem todo texto bem escrito pode ser considerado literário. A produção de Kant, por exemplo, nunca será literatura, já que funciona apenas dentro do seu contexto conceitual e,

para acessá-lo, é necessário estar de posse de uma intrincada rede de conceitos, o que se oporia ao correlato sensível, que capta o sensível de um modo que se contrapõe à estrita conexão lógica.

E o que distingue o texto literário do não-literário? Segundo resume Nelson de Oliveira:

O texto literário é conotativo, ele faz amplo uso do sentido figurado, daí sua profunda intimidade com as figuras de linguagem. A função básica do texto literário é estética: quando é resumido, dele perde-se o essencial. [...] No texto literário, quanto mais expressiva e subjetiva for a linguagem, melhor. Por isso sua estrutura (a maneira como o autor se expressa, o modo como ele diz) é tão ou mais importante do que seu conteúdo (as informações expressas, o que ele diz). [...] O texto não-literário é denotativo, seu sentido é sempre literal, daí sua pouca intimidade com as figuras de linguagem. A função básica do texto não literário é utilitária (informar, convencer, explicar, responder, organizar etc.): quando é resumido, dele apreende-se o essencial. (OLIVEIRA, 2008, p. 20-21)

Quando o texto literário é resumido, alguma coisa se perde, posto que existe nele algo mais do que a simples narrativa, algo na forma como é contado, na linguagem. Oliveira ressalta a oposição dos textos quanto a sua função: no caso do literário, função estética, e do não-literário, função utilitária. Essa situação foi discutida no famoso ensaio de Walter Benjamin, “O narrador”. Para Benjamin, a arte de narrar (em geral, tanto oralmente quanto na forma escrita) está em vias de extinção. Provavelmente em razão do surgimento – na época em que o ensaio foi escrito, 1936 – de uma nova forma de comunicação, a **informação**, que aspira à verificação imediata, à compreensão em si e para si;

Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da

narrativa, e quase tudo está a serviço da informação. Metade da arte da narrativa está em evitar explicações. (BENJAMIN, 1987, p. 203)

A informação só vale no momento em que é atual. A narrativa, por outro lado, conserva suas forças mesmo depois de muito tempo. Note-se que tal asserção vai ao encontro do que Pound considera boa literatura.

Duas características citadas por Benjamin têm particular interesse para nosso estudo: Primeiramente, a narrativa, como ele a percebe, seria uma forma artesanal, que não teria interesse de transmitir o puro em si, como um relatório, mas, “mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la **dele**. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso” (BENJAMIN, 1987, p. 205, ênfase acrescentada). Mais importante **do que aquilo que se conta, é como se conta**. É no **como** que o narrador imprime sua marca. Se duas pessoas presenciarem um mesmo acontecimento, um acidente de trânsito, por exemplo, cada uma delas vai narrar o acontecido de forma diferente. É na forma como cada um narra que fica impressa sua perspectiva, seu estilo, seu conhecimento de mundo.

Além disso, Benjamin descreve a arte de narrar como produção artesanal, quase um trabalho manual, comparado ao trabalho de entalhe de iluminuras, cujo processo de confecção demanda empenho, tempo, arte e paciência num trabalho de sobreposição de camadas onde o sucesso depende do detalhe. O mesmo acontece na arte narrativa. No entanto, assim como os trabalhos manuais foram abreviados pela indústria, o trabalho do artesão de palavras tem sido apressado pelo mundo pós-moderno.

O texto de Benjamin trata da arte de narrar histórias em geral, mas é uma reflexão que se aplica ao narrar literário. Produzir literatura é também narrar uma história, usando a linguagem de forma tal, que a construção tenha valor por si. O bom

narrador comunica algo que permanece instigante por muito tempo, por captar o mundo sensível e, assim como o artesão, produzir um artefato, uma experiência estética, uma obra de arte.

Pode-se concluir, em suma, que texto e contexto se complementam, mas o que define a literariedade do texto de forma definitiva é sua materialidade, isto é, a linguagem, a articulação discursiva, o estilo empregado pelo escritor, as escolhas formais e seus efeitos. Propomo-nos, portanto, neste capítulo, realizar a análise interna dos textos do *corpus*, a fim de detectar as características formais que se sobressaem em cada um e a maneira como a forma produz os efeitos estéticos observados.

3.1 APROXIMAÇÃO COM A FORMA DO *BILDUNGSROMAN* EM MAYA ANGELOU

O registro autobiográfico tem sido amplamente utilizado por grupos minoritários como espaço de fala, de luta e de resistência. Maya Angelou escreveu sete livros com características autobiográficas, mas foi o primeiro – *Eu sei por que o pássaro canta na gaiola* – que alcançou maior sucesso. O livro narra as aventuras da protagonista, a menina Marguerite Ann Johnson, dos 3 até os 16 anos de idade. Com base em memórias do passado, a autora articula recordações de sua infância de menina negra, num período de segregação racial extremada, nos Estados Unidos da América. Retomamos neste trabalho de dissertação a proposta de uma leitura que aproxima a narrativa de Maya Angelou da tradição alemã do *Bildungsroman* (NOGOZEKY, 2019).⁴

⁴ Em artigo intitulado *Eu sei por que o pássaro canta na gaiola: uma aproximação com a tradição do Bildungsroman*, publicado em 2019 pela revista *Scripta Alumni*.

O termo *Bildungsroman*, em geral traduzido para o português como romance de formação, refere-se a uma tradição de origem alemã, cujo texto paradigmático é o livro de Johann Wolfgang von Goethe, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. O primeiro estudioso a usar o termo foi o filólogo alemão Johann Karl Simon Morgenstern, no início do século XIX. Para ele, o *Bildungsroman* se refere ao tipo de narrativa onde se tem “a formação do protagonista em seu início e trajetória em direção a um grau determinado de perfectibilidade” (MORGENSTERN, citado em MAAS, 2000, p. 46). São narrativas que apresentam o desenvolvimento intelectual, cultural, psicológico, moral, e, em alguns casos, espiritual, do herói. Mais do que um herói que se desenvolve, o protagonista é alguém consciente de que passa por um processo de crescimento pessoal. Conforme resumido por Jacobs e Krause:

O protagonista deve ter uma consciência de certa forma explícita de que ele próprio não percorre uma sequência de aventuras mais ou menos aleatórias, mas sim um processo de autodescobrimento e de orientação no mundo. [...]. Ele tem como experiências típicas: o abandono da casa paterna, a atuação de mentores e de instituições acadêmicas, o encontro com a esfera da arte, confissões intelectuais eróticas, experiência profissional e também, eventualmente, contato com a vida política. Na plasmação e na valorização desses motivos, os romances diferem extraordinariamente. Contudo, através da orientação para um final harmonioso, eles recebem necessariamente uma estrutura teleológica. (JACOBS; KRAUSE, citados em QUINTALE NETO, 2005, p.187-188)

Para Georg Lukács (2000), um dos temas principais dos romances em geral é a inadequação entre alma e obra, entre interioridade e realidade social, entre objetividade e subjetividade. A forma como esse tema é trabalhado pelo escritor, define a configuração, ou o tipo, de romance que será produzido: a alma pode ser mais estreita ou mais ampla que o mundo exterior, o herói pode escolher agir no mundo, ou optar por esquivar-se de lutas e conflitos externos e recolher-se à

interioridade. Lukács analisa a configuração do romance de educação, no contexto da obra paradigmática de Goethe.

[...] seu tema é a reconciliação do indivíduo problemático, guiado pelo ideal vivenciado, com a realidade social concreta. Essa reconciliação não pode nem deve ser uma acomodação ou uma harmonia existente desde o início; esta conduziria ao tipo já caracterizado do romance humorístico moderno, [...] Tipo humano e estrutura da ação, portanto, são condicionados aqui pela necessidade formal de que a reconciliação entre interioridade e mundo seja problemática, mas possível; de que ela tenha de ser buscada em penosas lutas e descaminhos, mas possa, no entanto, ser encontrada. (LUKÁCS, 2000, p. 138)

Assim, para que seja configurado o romance de formação, existe a necessidade formal de duas premissas: a inadequação entre interioridade e realidade, e a existência, no herói, de uma vontade de agir, “uma expansão da alma que quer gozar a vida agindo, intervindo na realidade, e não contemplativamente” (LUKÁCS, 2000, p. 139).

No trajeto da menina Marguerite, que assumiria mais tarde o apelido Maya, dado pelo irmão, tais características são evidentes. A narrativa se inicia na infância da pequena heroína. Aos três anos, após o divórcio dos pais, vai morar com a avó no estado americano do Arkansas, no início da década de 1930. Vive lá a maior parte da infância, em uma região e num momento histórico assombrados pelo preconceito racial, que ameaça a integridade física dos negros. Do presente da narrativa, a narradora adulta rememora para o leitor os efeitos radicais da segregação racial: para as crianças negras os brancos eram seres irrealis.

Em Stamps, a segregação era tão completa que a maioria das crianças Negras não tinha a menor ideia de como os brancos eram. Fora isso, eles eram diferentes, deviam ser temidos, e nesse medo estavam incluídas a hostilidade do impotente contra o poderoso, do pobre contra o rico, do trabalhador contra o patrão e do

maltrapilho contra o bem-vestido. [...] Eu me lembro de nunca acreditar que os brancos eram muito reais. (ANGELOU, 2018, p. 41)

Com a compreensão da realidade, surge e cresce na menina o ressentimento com o fato do ser negro. E esse embate é o centro da problemática da narrativa. A situação racial se impunha de maneira forte e inescapável. Os negros eram considerados inferiores; aos brancos estavam reservados os bens culturais e materiais.

Uma barreira leve tinha sido colocada entre a comunidade Negra e tudo branco, mas dava para ver através dela o bastante para desenvolver um medo-admiração-desprezo pelas “coisas” brancas: carros de brancos e casas brancas reluzentes e seus filhos e suas mulheres. Mas, acima de tudo, a riqueza que permitia que eles desperdiçassem o que era mais invejável. (ANGELOU, 2018, p. 67)

Comparando a protagonista de Angelou com o protagonista de Goethe, podemos perceber que, apesar da diferença de *weltanschauung*, os dramas vividos pelos protagonistas são semelhantes.

Fosse eu um nobre e bem depressa estaria suprimida nossa desavença; mas, como nada mais sou do que um burguês, devo seguir um caminho próprio [...]. Ignoro o que se passa nos países estrangeiros, mas sei que na Alemanha só a um nobre é possível uma certa formação geral, e pessoal, se me permites dizer.[...] Se, na vida corrente, o nobre não conhece limites, se é possível fazer-se dele um rei ou uma figura real [...] ao passo que ao burguês nada se ajusta melhor do que o puro e plácido sentimento do limite que lhe está traçado. (GOETHE, 2006, p. 284-285)

Assim como o jovem Wilhelm, a menina Maya se via presa a uma condição que determinava seu destino: a posição subalterna do ser negro, em oposição ao branco. Sua capacidade de percepção tornava claro que o que se esperava dela enquanto indivíduo atuante no mundo, o que lhe estava reservado pela sociedade, não era o suficiente para seu pleno desabrochar enquanto ser humano.

Nós éramos empregadas e fazendeiros, quebra-galhos e lavadeiras, e qualquer coisa maior que aspirássemos ser era uma farsa e presunção. [...] Era horrível ser Negra e não ter controle sobre minha vida. Era brutal ser jovem e já estar treinada para ficar sentada em silêncio ouvindo as acusações feitas contra a minha cor sem chance de defesa. [...] Nós todos devíamos estar mortos. (ANGELOU, 2018, p. 67)

Retornando a Lukács, esse indivíduo que apesar de ter um ideal “pouco claro no que aceita, (mas) inequívoco na rejeição” (LUKÁCS, 2000, p. 139), vai procurar sua realização na própria ação sobre a realidade social. É um herói que quer intervir no mundo. À medida que se desenvolve, a menina Maya começa a descobrir formas de intervir na realidade.

É certo que as lições recebidas de Momma Henderson ensinavam apenas a evitar qualquer tipo de enfrentamento, para evitar a violência de um revide. No entanto, em seu processo de desenvolvimento, a garota passa por novas experiências e encontra novos mentores. Uma das passagens marcantes da narrativa é o encontro com uma dessas mentoras – Mrs. Flowers, senhora respeitável, que lembra à menina “as mulheres dos romances ingleses que andavam pelas charnecas (o que quer que isso fosse) [...] Ela agia de forma tão refinada quanto os brancos dos filmes e livros e era mais bonita” (ANGELOU, 2018, p. 119). Mrs. Flowers era uma amiga de Momma Henderson, a quem Marguerite encontra como que por acaso, e que lhe pede para levar umas compras até sua casa. Lá, convida a garota para tomar chá. Mais do que biscoitos, a narradora-protagonista recorda que recebeu lições que levaria para a vida.

[...] tenha em mente que a linguagem é a forma do homem de se comunicar com os outros homens, e é só a linguagem que o separa dos animais inferiores [...] Palavras significam mais do que é colocado no papel. É preciso a voz humana para dar a elas as nuances do significado mais profundo. (ANGELOU, 2018, p. 122)

Enquanto servia biscoitos, Mrs. Flowers discorria sobre as diferenças entre a experiência empírica do viver e a aprendida pela educação formal. “Disse-me que eu devia sempre ser intolerante com a ignorância, mas compreensiva com o analfabetismo. Encorajou-me a ouvir o bom senso dos anciãos e a sabedoria coletiva das gerações” (ANGELOU, 2018, 124).

Mrs. Flowers então abriu um livro. “Ela abriu a primeira página, e ouvi poesia pela primeira vez na vida”. Foi um encontro memorável, capaz de mudar a vida da garota por dois motivos: primeiro porque - como a narradora vem a afirmar - é transformador para o indivíduo saber que existe alguém que ama você e que se importa com você. De maior importância, porém, foi Mrs. Flowers quem a pôs em contato com as grandes obras da literatura, o que lhe proporcionou a capacidade de agir sobre a realidade.

Ah, poetas Negros conhecidos e desconhecidos, com que frequência suas dores loteadas nos seguram? Quem vai computar as noites solitárias amenizadas por suas canções, ou as panelas vazias ressignificadas pelas suas histórias? [...] nós sobrevivemos na proporção exata da dedicação dos nossos poetas (incluindo pregadores, músicos e cantores de blues). (ANGELOU, 2018, p. 216)

Mas, conforme a proposta de Jacobs e Krause, esse protagonista não percorre de forma aleatória sua vida. Ele tem uma consciência, de certa forma explícita, de que passa por um processo de autodescobrimento e orientação. Maya, agora uma adolescente, juntamente com o irmão, vai morar com a mãe em São Francisco. O ambiente urbano traz ares novos para suas experiências, mas enfrentar a vida como negra e mulher continua a ser um desafio.

Um episódio marcante para sua formação é a passagem em que, devido a uma briga com o pai, a protagonista, agora uma jovem, vive durante um mês em um ferro velho com outros adolescentes, todos moradores de rua. Essa experiência, de

forma um tanto ou quanto inesperada, se torna parte do processo de autoconhecimento da personagem,

Depois de um mês, meus processos de pensamento tinham mudado tanto que eu mesma mal me reconhecia. A aceitação inquestionável de meus colegas afastou a insegurança familiar. Era estranho que as crianças sem-teto, o limo deixado pela guerra, pudessem me iniciar na irmandade dos homens. Depois de procurar garrafas íntegras e as vender com uma garota branca do Missouri, uma garota mexicana de Los Angeles e uma garota Negra de Oklahoma, nunca mais me senti tão verdadeiramente fora da cerca que envolvia a raça humana. A falta de crítica evidenciada por nossa comunidade improvisada me influenciou e criou um tom de tolerância na minha vida. (ANGELOU, 2018, p. 292)

O ferro velho é um lugar inusitado onde encontrar a fraternidade, a aceitação inquestionável do outro. Esse encontrar-se no seio da raça humana é também, segundo Lukács, uma das características da personagem do *Bildungsroman*:

Desse modo, porém, ao menos como postulado, a solidão da alma é superada. Essa eficácia pressupõe uma comunidade íntima e humana, uma compreensão e uma capacidade de cooperação entre os homens no que respeita ao essencial. Mas essa comunidade não é nem o enraizamento ingênuo e espontâneo em vínculos sociais e a conseqüente solidariedade natural do parentesco (como nas antigas epopeias), nem uma experiência mística de comunidade [...], mas sim um lapidar-se e habituar-se mútuos de personalidades antes solitárias e obstinadamente confinadas em si mesmas, o fruto de uma resignação rica e enriquecedora, o coroamento de um processo educativo, uma maturidade alcançada e conquistada. (LUKÁCS, 2000, p. 139-140)

Outra forma de ação sobre a realidade descoberta pela jovem Maya é o mundo do trabalho. Ela decide que vai procurar um emprego. A percepção da possibilidade de intervenção na realidade, tão dissonante em relação a um ideal acalentado pela protagonista, é também verificável nos romances de formação. Conforme atesta Lukács, “a partir da possibilidade, conferida pelo tema, de intervir

com ações sobre a realidade social, segue-se que a articulação entre mundo exterior, profissão, classe, estamento etc. é de fundamental importância, como substrato da ação social, para o tipo humano aqui em pauta” (LUKÁCS, 2000, p. 139).

Assim, ela decide trabalhar nos bondes de São Francisco, onde os negros não são admitidos. Maya aceita a situação como desafio pessoal.

Ao se deparar com o prédio encardido e sem vida, em que se faziam as inscrições, a narradora-protagonista comenta com bom humor que, se não tivesse encontrado resistência, talvez não se tivesse decidido a trabalhar para uma companhia alojada em lugar tão miserável. No contexto dessa pequena luta, os laços se estreitam com a mãe, que também percebe em Maya as marcas do amadurecimento. Após algumas semanas de obstinação ela é contratada – a primeira negra nos bondes de São Francisco. É um dos primeiros passos da jovem que agora se vê em posição de atuar na sociedade. (NOGOZEKY, 2019, s/p.)

Ao final da narrativa, após percorrer várias das experiências que configuram o romance de formação: vida escolar, a atuação de mentores e de instituições acadêmicas, o encontro com a esfera da arte, confissões intelectuais e eróticas, bem como experiência profissional, a protagonista se percebe, com orgulho, como resultado dessas lutas.

O fato de que a mulher Negra americana adulta surge como um personagem formidável costuma ser visto com surpresa, aversão e até beligerância. Raramente é aceito como o resultado inevitável da luta vencida por sobreviventes que merece respeito, se não aceitação entusiasmada. (ANGELOU, 2018, p. 312)

Mas para além de todas as experiências que configuram o tradicional *Bildungsroman*, existe, segundo Lukács, uma característica essencial que a narrativa deve apresentar para realmente se configurar como romance de educação. Para ele, todos os romances de formação pós-goethianos correm um grande risco: **o risco de uma subjetividade não paradigmática.**

[...] tanto herói quanto destino podem ser algo meramente pessoal, e o todo torna-se um destino privado que narra memorialisticamente como um determinado homem logrou entrar em acordo com seu mundo circundante. [...] E essa subjetividade é mais insuperável que a de tom narrativo: ela confere a todo o representado - mesmo que a configuração técnica esteja objetivada à perfeição - o caráter fatal, insignificante e mesquinho do meramente privado. (LUKÁCS, 2000, p. 143 -144)

Maya Angelou não cai nessa armadilha. Na narrativa, Maya funciona como personagem simbólica, que representa todas as garotas negras que nasceram e foram educadas nos EUA na primeira metade do século XX. Possivelmente, todas as mulheres negras e mesmo as mulheres em geral, até os dias atuais, se identificam com muitas das experiências vividas pela narradora. As leitoras conseguem relacionar-se com a narrativa e com a personagem, como podemos notar pela declaração da apresentadora Oprah Winfrey, no prefácio incluído na obra: “Como essa autora, Maya Angelou, podia ter as mesmas experiências de vida, os mesmos sentimentos, desejos, percepções de uma pobre garota negra do Mississipi... eu?” (WINFREY, citada por ANGELOU, 2018, p. 7).

Quando fala **eu**, Angelou se refere a um **nós**. Característica bastante presente nas escritas de grupos minoritários, o fato de que o relato pessoal está sempre abraçado ao coletivo. E nesse sentido, a escrita se torna, de forma inescapável, um lugar de denúncia, de luta e resistência.

Apesar de várias mulheres afro-americanas experimentarem experiências semelhantes às de Angelou, existe um caminho entre viver a experiência e ser capaz de articulá-la de forma discursiva, tarefa, esta, do escritor. Ao fazê-lo, Angelou proporciona às suas semelhantes, um poderoso instrumento de entendimento e articulação da própria identidade. É o que Lukács afirma sobre o romance de formação,

Chamou-se essa forma de romance de educação. Com acerto, pois a sua ação tem de ser um processo consciente, conduzido e direcionado por um determinado objetivo: o desenvolvimento de qualidades humanas que jamais floresceriam sem uma tal intervenção ativa de homens e felizes acasos; pois o que se alcança desse modo é algo por si próprio edificante e encorajador aos demais, por si próprio um meio de educação. (LUKÁCS, 2000, p. 141)

Essa configuração não é de forma alguma ocasional, ela é quase que uma incumbência do sujeito negro que encontra um lugar de fala. Conforme atesta Conceição Evaristo: “Quando falamos de sujeito na literatura negra, não estamos falando de um sujeito particular, de um sujeito construído segundo uma visão romântico-burguesa, mas de um sujeito que está abraçado ao coletivo” (EVARISTO, 2010, p. 7).

Concluimos que a obra apresenta uma protagonista que vive todas as experiências do herói do *Bildungsroman* tradicional: relação com os pais, abandono da casa paterna, atuação de mentores, participação em instituições acadêmicas, experiência profissional etc. Além disso, possui a característica fundamental apontada por Lukács, seja esta apresentar um protagonista com um ideal interior dissonante da realidade prática, e que deseja intervir nessa realidade buscando harmonia. Apresenta um final onde, de certa forma, o sujeito percebe seu amadurecimento e se percebe como atuante nesta realidade. Mesmo com a presença dessas características, o que aproxima a narrativa de Angelou de forma definitiva à forma do *Bildungsroman* é o fato de, por se apresentar como retrato histórico e sócio cultural, a narrativa não se reduzir ao nível do individual, mesquinho, não paradigmático. Por apresentar a articulação de uma experiência com a qual inúmeros indivíduos se identificam, a obra se torna uma forma de educação, uma janela que possibilita a outros sujeitos articularem suas experiências, ou, nas palavras de Lukács, se apresenta como meio de educação, edificante e encorajador aos demais.

3.2 AUTOFICÇÃO: UMA PROPOSTA DE LEITURA DE *INFÂNCIA* DE J. M. COETZEE

Um narrador anônimo aproxima-se da casa da família Coetzee, na avenida dos Choupos, número 12. Lá vivem o pai formado em direito, que trabalha como contador em uma empresa de conservas, a mãe, ex-professora, agora dona de casa, e dois filhos. Fica evidente desde o início que o interesse do narrador se concentra “nele”, o filho mais velho do casal. Ele é o nosso protagonista, cujo nome é mencionado apenas na metade do livro, quando o garoto, devido a um mal-estar, não vai à escola e o pai, irritado, pergunta “Onde está o John?” (COETZEE, 2010, p. 95).

Toda escrita envolve a memória, já que a construção narrativa parte de algum lugar, e mesmo a escrita ficcional tem bases na experiência do autor. E, no entanto, na produção autobiográfica ao elaborar as memórias utilizando a escrita, o autor esbarra em algumas dificuldades como o fato, já discutido, de que a memória é lacunar e atualiza-se constantemente. “Na memória, o passado se modifica constantemente. É um processo progressivo, vivo, narrativo” (HAN, 2019, p. 32). Além disso, o sujeito que conta sua vida está implicado nos fatos, de modo que o relato dificilmente será imparcial: é possível que esse narrador use máscaras, a fim de despertar nos leitores eventuais sentimentos de pena ou afeto.

Visto o caráter ambíguo da memória – baseada em fatos, mas permeada pela imaginação – propomos que Coetzee elabora esta ambiguidade discursivamente, produzindo o que tem se chamado de **texto autoficcional**, onde traços autobiográficos se misturam de forma inextricável com a invenção. Passaremos a buscar em *Infância*, aspectos formais que produzem o efeito de ambiguidade, para investigar as características da autoficção presentes na narrativa.

Philippe Lejeune no artigo “O pacto autobiográfico”, de 1975, busca definir características que estabeleçam a autobiográfica como gênero, diferenciando-a de outros gêneros literários e ele o faz opondo esse registro ao romanesco. A distinção, proposta por Lejeune, baseia-se no pacto de leitura realizado entre autor e leitor: no caso da autobiografia, o texto estabelece uma relação contratual em que o autor se compromete perante o leitor a dizer a verdade sobre si mesmo, ou seja, a narrativa remete a fatos reais e verificáveis. No caso do romance, é firmado o pacto romanesco, com duas características básicas: a prática patente da não identidade, ou seja, autor e personagem não têm o mesmo nome, além do atestado de ficcionalidade. Neste tipo de livro o leitor deve esperar uma narrativa que é produto da imaginação. Segundo Lejeune, a “autobiografia não comporta graus: é tudo ou nada” (LEJEUNE, 2014, p. 29). Ele afirma que “Identidade não é semelhança. A identidade é um fato imediatamente perceptível – aceita ou recusada, no plano da enunciação” (p. 42). Assim, uma narrativa é ficcional ou factual. Não há, para o estudioso, jogos de adivinhação ou meio termo.

A condição formal que caracteriza a autobiografia dentro do contexto de relato verdadeiro é a identidade existente entre autor, narrador e personagem principal. É irrelevante para Lejeune a pessoa gramatical utilizada para narrar o texto, contanto que fique explícita a identidade entre estas três entidades do texto.

Nome do personagem = nome do autor. Esse fato, por si só, exclui a possibilidade de ficção. Ainda que, historicamente seja completamente falsa, a narrativa será da ordem da mentira (que é uma categoria autobiográfica) e não da ficção. (LEJEUNE, 2014, p. 35)

As proposições ortodoxas e diretas de Lejeune provocaram reprovação de muitos críticos e teóricos da literatura. Paul de Man por exemplo, reagiu dizendo que todo texto é autobiográfico, ou, mais categoricamente “todo livro com uma capa

inteligível é, até certo ponto, autobiográfico” (DE MAN, 2012, p. 4), no sentido de que é produto de uma estrutura especularizada, ou seja, que reflete a experiência do sujeito da escrita – o autor. E, ao mesmo tempo, não pode haver uma produção autobiográfica isenta, já que:

O momento especular inerente a todo ato de entendimento revela a estrutura tropológica que subjaz a toda cognição, incluindo o conhecimento de si. O interesse da autobiografia, portanto, não está na revelação de um conhecimento confiável de si mesmo – ela não o faz – e sim na demonstração, de modo surpreendente, da impossibilidade de fechamento e de totalização (isto é, da impossibilidade de chegar a ser) de todos os sistemas textuais conformados por substituições tropológicas. (DE MAN, 2012, p. 4)

De Man critica abertamente o conceito de pacto autobiográfico e a proposta de Lejeune de que “a identidade da autobiografia não é apenas representacional ou cognitiva, mas contratual” o que, para De Man, seria um “constrangimento cognitivo” (p. 5), ou seja, o escritor seria coagido e limitado pelos fatos, pela verdade do mundo referencial.

É fato que toda escrita, mesmo a considerada ficcional, é permeada por vivências do autor: o escritor só pode escrever sobre o que ele viu, viveu ou refletiu. No entanto a escrita autobiográfica, que se propõe uma escrita fiel ao factual, precisa lidar de forma mais profunda com a problemática da não confiabilidade da memória. Como a narrativa é um discurso produzido por um narrador implicado nos fatos, o autobiógrafo pode se tornar um ideólogo de si. Como percebe Beatriz Sarlo, o testemunho:

É composto daquilo que um sujeito se permite ou pode lembrar, daquilo que ele esquece, cala intencionalmente, modifica, inventa, transfere de um tom ou gênero a outro, daquilo que seus instrumentos culturais lhe permitem captar do passado, que suas ideias atuais lhe indicam que devem ser enfatizado em função de uma ação

política ou moral no presente, daquilo que ele utiliza como dispositivo retórico para argumentar, atacar ou defender-se, daquilo que conhece por experiência e pelos meios de comunicação, e que se confunde, depois de um tempo, com sua experiência, etc, etc. (SARLO, 2007, p. 59)

Sarlo (2007) expõe que a memória é diacrônica, isto é, o sujeito que lembra não é o mesmo que viveu. A memória é sempre filtrada, interpretada e atualizada pelo **eu** do presente. Assim, quem rememora uma cena vivida na infância ou na adolescência, olhará para essa memória com a experiência do adulto. Além da mudança de ponto de vista, que é inevitável, Sarlo aponta o fato de que as memórias são narradas com certos objetivos. Assim, o sujeito da elocução usará máscaras com a finalidade de convencer o leitor, de causar nele determinados sentimentos: de identificação, de pena etc. Como resultado, o relato autobiográfico nunca será isento de subjetividade.

Em asserção relevante, Costa Lima (1991) argumenta que nossa identidade se constrói pelo olhar do outro. Para nosso ser biológico criamos uma carapaça simbólica – a *persona* – a partir da qual se estabelecerão as relações sociais. Como nossa identidade é um construto simbólico e se concretiza na alteridade, **estamos sempre desempenhando algum papel**. Assim, buscar uma identidade autêntica e autocentrada seria por si só uma ilusão. Mesmo assim, ele aponta que existe uma diferença entre o tipo de escrita que tem objetivo de ser memorialística, e aquela puramente ficcional. A primeira é caracterizada como:

Produto direto e imediato da ótica da *persona*, o memorialismo é uma **ficção naturalizada**, i.e., uma ficção (sobre a própria vida) que entretanto se entende como registro de verdade. Ele é, conforme a expressão feliz de Valéry, um “teatro mental”. (LIMA, 1991, p. 53, ênfase acrescentada)

Quanto à ficção: “O discurso desta (da ficção) portanto se distingue do memorialismo por apresentá-la a nu, pelo ‘desnudamento’ de sua própria ficcionalidade” (p. 53). Note que, de forma interessante, Lima assume que a ficção seria mais honesta, por assim dizer, já que se desnuda como ficção e não tem ilusões de ser referencial. Concluimos, a partir daí, que a relação entre ficção e realidade existe não apenas na literatura, é, na verdade, característica profunda da memória, e, assim, parte da condição humana.

Barthes faz asserções similares às de Lima quando afirma que “quem fala (na narrativa) não é quem escreve (na vida) e quem escreve não é quem é” (BARTHES, 2001, p. 138), referindo-se ao proposto por Lacan: “o sujeito de quem falo quando falo é acaso o mesmo que aquele que fala?” (LACAN citado em BARTHES, 2001, p. 138).

Podemos concluir que a subjetividade se pauta em narrativas que têm feições de realidade, nós as produzimos e acreditamos em sua veracidade, sem perceber que, na verdade, elas são tendenciosas e atravessadas pela imaginação. Não bastasse a falibilidade da memória, ao produzir um discurso autobiográfico o sujeito apresenta o seu ponto de vista ao mesmo tempo que se imbui de determinados propósitos, como convencer, atacar ou defender-se, e esses propósitos direcionam e moldam a narrativa, diminuindo seu teor referencial.

Se é assim, e se existem textos literários que fazem dessa ambiguidade entre factual e ficcional seu tema, questionamos, então, como o escritor consegue traduzir essa ambivalência através da articulação discursiva.

Em *Infância* esse efeito é produzido pela escolha do narrador. É evidente que a relação do narrador com aquilo que conta tem implicações diretas. Segundo Mieke Bal, “a identidade do narrador, o grau e a maneira pela qual esta identidade está

indicada no texto, e as escolhas que estão implicadas garantem ao texto o seu carácter específico” (BAL, 1985 citada em BITTENCOURT, 2015, p. 109).

As reflexões de Gérard Genette são de especial interesse para nossa reflexão. Genette assume que analisar a relação entre o escritor, o narrador e o protagonista pode definir o status do texto: real ou ficcional. Véronique Braun Dahlet resume as ideias de Gérard Genette, apresentadas no quadro a seguir:

Regime heterodiegético: $N \neq P$	Regime homodiegético: $N = P$
Regime alobiográfico: $A \neq P$	Regime autobiográfico: $A = P$
Regime ficcional: $A \neq N$	Regime factual: $A = N$

Figura 1: Tipologia reconstituída, a partir de Genette. (BRAUN DAHLET, 2015, p. 17)

Notamos que, segundo a tipologia de Genette, a identidade do narrador em relação ao autor define o regime na narrativa: factual ou ficcional. Assim, dependendo da conotação dada ao narrador, isto é, se o considerarmos ou não idêntico ao autor empírico, poderemos classificar uma narrativa como ficcional ou factual.

Apesar de parecer uma operação extremamente fácil, ao nos depararmos com o texto de Coetzee, percebemos que a tarefa não é assim tão simples. Em *Infância*, em nenhum momento temos acesso à identidade do narrador. Temos um narrador em terceira pessoa que não se posiciona, não deixa explícito se há ou não correspondência de sua identidade com a da personagem ou a do autor.

É tarde da noite. Todo mundo dorme. Ele está deitado na cama, lembrando. Sobre a cama cai uma faixa amarelada das luzes da rua que queimam a noite toda em Reunion Park.

Ele se lembra do que aconteceu naquela manhã na assembleia, enquanto os cristãos cantavam seus hinos e os judeus e católicos eram deixados à vontade. Dois garotos mais velhos, católicos, o haviam encurralado num canto. (COETZEE, 2010, p. 102)

Apesar de ter acesso aos pensamentos do protagonista, a escolha pela narração em terceira pessoa deixa em aberto a possibilidade de um narrador heterodiegético, do tipo onisciente seletivo, caracterizado por Friedman (2002) por ter um centro fixo – a mente de apenas uma das personagens – mas é um narrador extradiegético, isto é, que não participa da ação. Para fins de comparação, observemos o trecho de Clarice Lispector:

Lembrou-se do marido que possivelmente a desconheceria nessa ideia. Tentou relembrar a figura de Otávio. Mal, porém, sentia que ele saía de casa, ela se transformava, concentrava-se em si mesma e, como se apenas tivesse sido interrompida por ele, continuava lentamente a viver o fio da infância, esquecia-o e movia-se pelos aposentos profundamente só. (LISPECTOR, 1998, p. 18)

Consideremos, ainda, outro exemplo canônico da literatura, Madame Bovary:

Lembrou-se das heroínas dos livros que havia lido e a legião lírica dessas mulheres adúlteras punha-se a cantar em sua lembrança, com vozes de irmãs que a encantavam. Ela mesma se tornara como uma parte verdadeira de tais fantasias e concretizava o longo devaneio de sua mocidade, imaginando-se um daqueles tipos amorosos que ela tanto invejara antes. Além disso, Emma experimentava uma sensação de vingança. Pois não sofrerá já bastante? (FLAUBERT citado em LEITE, 1985, p. 56-57)

É perceptível a semelhança entre os três narradores: todos têm acesso à mente das personagens. No entanto, os dois últimos exemplos são de narrativas cujas personagens são, declaradamente, ficcionais. Percebemos como Coetzee usou um modelo tradicionalmente utilizado na ficção para a composição de um relato com caráter memorialístico, no qual existe a identidade onomástica entre o escritor e o

protagonista. De acordo com Eagleton, “os narradores oniscientes são vozes sem corpo, e não personagens específicos. À sua maneira anônima e inidentificável, agem como a mente da própria obra” (EAGLETON, 2019, p. 88). É essa característica inidentificável do narrador de Coetzee que gera toda a problemática aqui trazida à pauta. Sem a certeza sobre a identidade do narrador não se pode identificar com segurança o tripé proposto por Lejeune (2014), segundo o qual, para que exista o pacto autobiográfico é necessária a identidade entre personagem principal, autor e narrador.

Caracterizado o narrador onisciente seletivo, teríamos a implicação de que se trata de um narrador externo à ação (extradiegético). Nesse caso ele não se identificaria com o autor ou com a personagem principal, seria, assim, uma instância narrativa, um dispositivo ficcional, e, por conseguinte, estaríamos diante de um pacto de leitura romanesco (ou ficcional).

No entanto, não podemos esquecer que a narração em terceira pessoa não exclui a possibilidade de um narrador protagonista. O próprio Lejeune discutiu a possibilidade da existência de autobiografias em terceira pessoa. Isso, porém, só é possível quando “Essa identidade, embora não seja mais estabelecida no texto pelo emprego do ‘eu’, é estabelecida indiretamente, **mas sem nenhuma ambiguidade**, através da dupla equação: autor = narrador e autor = personagem, donde se deduz que narrador = personagem [...]” (LEJEUNE, 2014, p. 19, ênfase acrescentada).

Na discussão do tema, Roland Barthes demonstra que pode haver “narrativas, ou pelo menos episódios, escritos em terceira pessoa, e cuja instância verdadeira, entretanto, seja a primeira pessoa” (BARTHES, 2001, p. 138). Para decidir, bastaria reescrever o texto e verificar se é possível substituir o “ele” pelo “eu” sem alteração

do discurso. Realizando o exercício proposto por Barthes, concluímos que mesmo levando em conta a análise da pessoa gramatical, é impossível definir com segurança quem é o narrador, já que encontraremos no livro trechos como: “A irmã mais moça, mais bonita que Celia, sorri para ele. Há algo em seu sorriso que o perturba; não sabe para onde olhar e se retira para o quarto. Escuta-as rir e sabe que estão rindo dele” (COETZEE, 2011, p. 138). Neste caso, a transposição para primeira pessoa é possível, e não causa alterações ao sentido do texto: “A irmã mais moça, mais bonita que Celia, sorri para mim. Há algo em seu sorriso que me perturba; não sei para onde olhar e me retiro para o quarto. Escuto-as rir e sei que estão rindo de mim.”

Porém, no trecho seguinte, “Alguma coisa está mudando. Ele parece estar o tempo todo envergonhado” (p. 138),⁵ tal transposição faz com que o discurso não pareça natural: “Alguma coisa está mudando. Eu pareço estar o tempo todo envergonhado.” A fala não é natural, já que não é comum um sujeito referir-se a si mesmo com o verbo parecer “Hoje pareço feliz” ou “Ontem eu parecia cansado”. Nessa situação o uso do verbo “parecer”, conforme analisado por Barthes, faria as vezes do “ele” enquanto signo que define o a-pessoal.

O embaralhamento construído textualmente se reflete na recepção do livro. Note-se que, em algumas entrevistas⁶, o livro é tratado como *memoir*, ao mesmo tempo em que, na contracapa, no índice para catalogação, é definido como romance.

O escritor, crítico e teórico da literatura, Serge Doubrovsky, reagindo ao conceito de contrato de leitura de Lejeune, escreveu o romance *Fils*, em 1977, caracterizado pelo escritor como **autoficção**. o neologismo cunhado pelo próprio

⁵ No original o trecho é “*He seems to be embarrassed all the time.*” que tem a mesma característica do texto em português.

⁶ Ver, por exemplo, a entrevista de J.M. Coetzee a Peter Sacks, em 8 de Novembro de 2001, disponível em <https://vimeo.com/12812247>.

Doubrovsky definia o tipo de romance onde a personagem **ficcional** tem o mesmo nome do autor, fato que seria impossível segundo a definição de Lejeune.

O termo autoficção vem sendo amplamente utilizado para definir textos onde a barreira entre realidade e ficção é borrada por meio de diversas estratégias narrativas. No caso de Coetzee, conforme nossa discussão, a estratégia usada foi a escolha do narrador e sua isenção em relação ao narrado. O efeito de confusão é potencializado no terceiro livro da série, intitulado *Verão* onde o leitor se depara com uma narrativa organizada em torno da personagem Vincent, que escreve uma biografia póstuma do escritor J. M. Coetzee. Como o escritor de carne e osso continua vivo, só se pode supor que quem morreu foi a personagem ficcional Coetzee, protagonista de *Infância*.

Para o crítico literário espanhol, Manuel Alberca (2009), nosso momento histórico é marcado pela dissolução do sujeito, ficcionalização do real e a crença pós-moderna de que ficção e história seriam a mesma coisa (já que a verdade ou não existe ou é inacessível). Tais fatores contribuem grandemente para o fenômeno da autoficção.

Uma autoficção é um romance, ou ao menos se apresenta como tal, que, como todos os romances, deixa livre seu criador e seu leitor para imaginar como verossímil a história imaginada que ali se conta. Porém, ao atribuir ao seu protagonista e narrador o mesmo nome do autor, poderia parecer que este se compromete a dizer a verdade sobre sua vida e sobre si mesmo como nas autobiografias. Esta estrutura híbrida que resulta em um pacto de leitura ambíguo converte a autoficção em uma metáfora da atual deriva do sujeito e da forte mutação que este experimentou no século passado. (ALBERCA, 2009, p. 5)

O que Alberca chamou de pacto de leitura ambíguo, a professora e crítica literária, Hélène Jaccopard, chamou de pacto oximórico:

Se caracteriza por ser contraditório, pois rompe com o princípio de veracidade (pacto autobiográfico), sem aderir integralmente ao princípio de invenção (pacto romanesco/ficcional). Mesclam-se os dois, resultando no contrato de leitura, marcado pela ambiguidade, em uma narrativa intersticial. (JACCOMARD citado em FAEDRICH, 2015, p. 46)

Importante ressaltar que em cada texto autoficcional o autor precisa pensar em formas novas de ludibriar o leitor, já que, para chegar a um efeito de ambiguidade entre realidade e ficção, são utilizadas fórmulas que, se repetidas, não funcionam. Assim, a recriação estrutural torna-se um desafio para o autor que deseja produzir autoficção. Conforme discute SILVA:

Essa ambiguidade, que antes não era vista como um elemento constitutivo, agora é tida como parte da relação entre autor e leitor. [...] Identificar esse gênero, como requisito primordial, talvez também se refira ao teor autoficcional da obra. Neste caso, a oscilação entre a natureza autobiográfica e a natureza autoficcional do texto corresponda a uma motivação, a uma intencionalidade. (SILVA, 2017, p. 76-77)

Coetzee nos lembra constantemente que estamos lidando com literatura. O objetivo não parece ser exatamente contar como foi sua infância, mas representá-la de forma a fazer com que o leitor sinta suas dúvidas e inquietações. O leitor contemporâneo, por sua vez, acostumado a diferenciar textos que fazem referência à realidade de produções ficcionais, vê-se diante de um novo desafio. Pode, de certa forma, acessar a intimidade alheia, mas percebe brechas na narrativa que criam dúvidas sobre sua referencialidade, sem, no entanto, deixá-lo à vontade a ler tudo como ficção.

A ênfase na ficcionalidade da personagem contradiz a vontade ou necessidade de afirmação do eu autobiográfico. Temos uma narrativa intersticial, onde existe a elaboração pela escrita da dupla desconfiança: a desconfiança em relação à representatividade da linguagem e quanto à coerência do sujeito que

escreve. Coetzee é bem-sucedido em criar a ambivalência de leitura característica do pacto de leitura ambíguo ou oximórico. Seu texto pode ser lido como memória, e também como ficção, mas em nenhum dos casos deixa o leitor à vontade para prosseguir na leitura de forma unívoca. É possível, assim, enquadrar *Infância* no subgênero que se tem chamado de autoficção.

3.3 O EFEITO DO REAL EM KARL OVE KNAUSGÅRD

Em oposição ao que acabamos de discutir sobre a narrativa de Coetzee, no texto de Knausgård, temos um narrador em primeira pessoa que enfatiza a todo momento o caráter factual de sua narrativa. Desde o primeiro livro da série, deixa claro o mecanismo de sua escrita.

Hoje é dia 27 de fevereiro de 2008. São 23h43. Eu, Karl Ove Knausgård, nasci em dezembro de 1968, portanto, no instante em que escrevo tenho trinta e nove anos de idade. Tenho três filhos, Vanja, Heidi e John, e sou casado pela segunda vez, com Linda Boström Knausgård. Os quatro estão dormindo nos quartos ao meu redor, num apartamento em Malmö, onde há um ano e meio fixamos moradia. (KNAUSGÅRD, 2015b, p. 27)

Na obra aqui analisada, o terceiro livro da série *Minha Luta: A ilha da infância*, o autor inicia seu relato desculpando-se por qualquer inexatidão, já que como lida com a memória e irá relatar acontecimentos distantes da infância, esquecimentos e lapsos de memória podem acontecer.

[...] Alguma coisa a lança (a lembrança) em direção ao vazio do esquecimento, alguma coisa a distorce até torná-la irreconhecível, alguma coisa a interpreta mal com modos corteses, sempre alguma coisa, e nessa coisa pode ser quase nada, e ela se lembra de maneira clara, nítida e correta. O que é lembrado de maneira correta, veja bem, jamais nos é dado escolher. (KNAUSGÅRD, 2015a, p. 15)

Assim, Knausgård reconhece as características da memória, já discutidas no primeiro capítulo desta dissertação – evanescente, lacunar, perpassada pelo esquecimento e pela imaginação. Embora reconheça tais dificuldades, ele se propõe ser fiel à realidade, isto é, produzir um relato do real.

Porém, a própria percepção do real não é estática conforme verifica Hannah Arendt: a dicotomia entre público e privado tem consequências sobre essa percepção:

[...] tudo o que vem a público pode ser visto e ouvido por todos e tem maior divulgação possível. Para nós, a aparência – aquilo que é visto e ouvido pelos outros e por nós mesmos – constitui a realidade. Em comparação com a realidade que decorre do fato de que algo que é visto e escutado, até mesmo as maiores forças da vida íntima – as paixões do coração, os pensamentos da mente, os deleites dos sentidos – vivem uma espécie de existência incerta e obscura, a não ser que, e até que, sejam transformadas, desprivatizadas e desindividualizadas por assim dizer, de modo a se tornarem adequadas à aparição pública. A mais comum dessas transformações ocorre na narração de histórias e, de modo geral, na transposição artística de experiências individuais. (ARENDR, 2007, p. 59-60)

A necessidade da exteriorização do íntimo, que os gêneros autobiográficos vieram inaugurar, dá aos sentimentos, pensamentos e percepções dos sentidos, contornos do real. Esse tipo de registro encontrou, desde o século XVIII, um público que demonstra crescente obsessão pelo real, por produções artísticas que expressem o vivido, o cotidiano, o autêntico e verdadeiro.

Leonor Arfuch aponta que o movimento teve origem na busca por um “efeito de verdade” e de um sujeito “real”. A partir desse momento (no século XVIII) não é mais a fabulação em torno de personagens míticos ou imaginários que atira o interesse do leitor, mas a representação de si mesmo nos costumes cotidianos: “a esfera do íntimo privado começa assim a se delinear com certa autonomia a respeito da família e da atividade econômica ligada a ela” (ARFUCH, 2010, p. 45). Uma série

de procedimentos retóricos de autenticação começa a surgir, como o manuscrito encontrado em *Robinson Crusué*, de Defoe, ou a citação de cartas verdadeiras, em *A nova Heloísa*, de Rousseau. Aflora o modelo de escrita epistolar, pelo caráter íntimo da correspondência e sua suposta veracidade. Evidencia-se um intercâmbio entre esferas pública e privada, e uma mudança na relação entre autor, obra e público, que adquiririam assim um caráter de inter-relações íntimas. Arfuch enfatiza a contradição da situação: o esboço de uma vida privada burguesa, que, para se configurar, requeria sua publicidade.

Os relatos epistolares em particular, com sua impressão de imediaticidade, de transcrição quase simultânea dos sentimentos experimentados, com o frescor do cotidiano e do detalhe significante do caráter, propunham um leitor levado a olhar pelo buraco da fechadura com a impunidade de uma leitura solitária. Ficção de abolição da intermediação, da possibilidade de uma linguagem desprovida de ornamentos, assentada no prestígio do impresso, mas como se suprisse a ausência da *voz viva*, determinante ainda da época, que na realidade supunha **uma maior astúcia formal do relato**. [...] Essa visibilidade do privado, como requisito obrigatório de educação sentimental, que inaugurava ao mesmo tempo o olho *voyeurístico* e a modelização – o aprender a viver através dos relatos mais do que pela “própria” experiência –, aparece como um dos registros prioritários da cena contemporânea, embora quase já não seja necessário espiar pelo buraco da fechadura: a tela global ampliou de tal maneira nosso ponto de observação que é possível nos encontrarmos, na primeira fila e em “tempo real”, diante do desnudamento de qualquer segredo. Mas, além disso, a **retórica da autenticação**, do apagamento das marcas ficcionais, parece ter se desdobrado de maneira incansável através dos séculos, prometendo uma distância sempre menor do acontecimento [...] (ARFUCH, 2010, p. 47-48, ênfase acrescentada)

Conforme demonstra Arfuch, existe uma retórica da autenticação, apagamento de marcas ficcionais. Essa reflexão é de grande valor ao nosso estudo já que é possível verificar essa mesma busca pela retórica da autenticação na

narrativa de Knausgård. Passaremos a discutir uma das ferramentas retóricas que o autor utiliza na busca pela expressão de verdade: a descrição.

Em um de seus ensaios famosos intitulado “O efeito de real” (2004), Roland Barthes tece uma complexa argumentação que tem como ponto inicial um detalhe incluído por Flaubert na sala da senhora Aubain “um velho piano suportava, sob um barômetro, um monte piramidal de caixas” (FLAUBERT citado em BARTHES, 2004, p. 181). Barthes percebe que a presença do barômetro não tem nenhuma função na narrativa, é um detalhe que “nenhuma função (mesmo a mais indireta que seja) permite justificar” (p. 182). Esses detalhes seriam uma espécie de luxo da narrativa, já que não há nenhuma finalidade ou justificativa para a referência ao barômetro.

Barthes aponta que a estrutura de uma narrativa é organizada de tal forma a ser essencialmente preditiva, pois a cada articulação escolhas se apresentam ao herói, que vem a sofrer as consequências dessas escolhas. No entanto, no caso da descrição, esta “não tem qualquer marca preditiva; ‘analógica’, sua estrutura é puramente somatória e não contém esse trajeto de escolhas e alternativas que dá à narração um desenho de vasto *dispatching*” (BARTHES, 2004, p. 183). Barthes conclui que a justificação última de tais operadores dentro estrutura é a de manifestar a presença do real. “A ‘representação’ pura e simples do ‘real’, o relato nu “daquilo que é” (ou foi) aparece assim como uma resistência ao sentido; essa resistência confirma a grande oposição mítica do vivido (do vivo) ao inteligível” (BARTHES, 2004, p. 187). Em conclusão, o real concreto se torna justificativa suficiente do dizer.

Tudo isso diz que ao “real” é reputado bastar-se a si mesmo, que é bastante forte para desmentir qualquer ideia de “função”, que sua enunciação não precisa ser integrada numa estrutura e que o “ter-estado-presente” das coisas é um princípio suficiente da palavra. (BARTHES, 2004, p. 188)

Na narrativa de Knausgård, as descrições são abundantes e extensas. Desde uma simples conversa à mesa com o pai, em que o narrador faz questão de comentar que “Um pedacinho amarelo-pálido de comida, talvez de cebola, estava grudado na barba dele, na altura do queixo” (KNAUSGÅRD, 2015a, p. 71) até descrições extensivas, a exemplo da que segue, que retrata a personalidade única de cada árvore nos arredores de sua casa,

Havia o espruce junto ao córrego perto da nossa casa, com um diâmetro inacreditavelmente largo na base do tronco, mas ao mesmo tempo de casca úmida e com raízes que se revelavam como rolos de corda *muito abaixo*. A maneira como os galhos dispunham-se em pirâmides cada vez mais largas em direção à base, à primeira vista densos e lisos, mas em um exame mais aprofundado cheios de pequenas agulhas verde-escuras e perfeitamente formadas. Todos os galhos secos, cinza-escuros e porosos que conseguiam crescer sob a cobertura dos espruces, cujos galhos não eram cinzentos, mas quase pretos. O pinheiro no terreno dos Prestbakmo, comprido e esbelto como um mastro de navio, com a casca vermelho-fogo e pequenos brotos verdes na ponta dos galhos, que começavam a crescer já quase no topo. O carvalho atrás do campo de futebol, com o tronco que na base mais parece uma pedra do que uma árvore, mas onde não se vê nem resquícios de natureza compacta do espruce, porque os galhos do carvalho se espalham por toda parte, criando uma pequena abóbada de folhas sobre o chão da floresta, tão suave que jamais se poderia imaginar que existe qualquer relação entre a base do tronco e os galhos mais finos e afastados, embora aquela também fosse a origem e o nascedouro deles. (KNAUSGÅRD, 2015a, p. 81)

Knausgård faz uso recorrente da ferramenta da descrição, para apresentar qualquer coisa, objetos ou pessoas, que passe diante das vistas do menino. A utilização deste recurso narrativo em alguns momentos chega a ser exagerada.

Minhas mãos estavam frias. Quando eu as apertava, meus dedos deixavam marcas brancas na pele vermelha. Mas as verrugas, três num dos polegares, duas no outro, uma no indicador e três nas costas da mão, não mudavam de cor, estavam

avermelhadas como sempre, e cheias de pequenas bolinhas que dava para arrancar na parte de cima. (KNAUSGÅRD, 2015a, p. 36)

Yves Reuter (2004) aponta que a organização da descrição e sua função na narrativa sofrem mudanças com o passar do tempo. Segundo ele, na Idade Média, a descrição se desenvolve pouco e seu papel é secundário. Nos séculos XVI e XVII, a descrição ornamental predomina, caracterizada não como preocupação realista, mas como busca do “belo”. Já na segunda metade do século XIX, triunfa o modelo representativo.

Em primeiro lugar, impõe-se a *vontade mimética*, o cuidado em “tornar verdadeiro”, mostrar o mundo tal qual ele é, sem embelezá-lo e sem passar pelo filtro dos *topoi*. [...] O “verdadeiro” substitui o pitoresco, com uma atenção aos “detalhes” que autenticam e um desejo de exaustividade. (REUTER, 2004, p. 28, ênfase no original)

A descrição como ferramenta utilizada na narrativa de Knausgård, tem como resultado apresentar, como cita Reuter, o **verdadeiro**. O autor se depara com um público que está sedento por esse autêntico e verdadeiro. Conforme percebe Paula Sibilia:

Busca-se o realmente *real* – ou, pelo menos, algo que assim *pareça*. Uma das manifestações dessa fome de veracidade na cultura contemporânea é o anseio por consumir lampejos da intimidade alheia. Em meio ao sucesso dos *reality-shows*, e das redes sociais, o espetáculo da realidade faz sucesso: tudo vende mais se for real, mesmo que se trate de versões performáticas de uma realidade qualquer. (SIBILIA, 2016, p. 247, ênfase no original)

Sibilia aponta que a ânsia pelo real tem raízes já no século XIX, com o interesse pelos romances realistas e naturalistas. Os recursos de verossimilhança vazaram das páginas impressas dos livros, para invadir a vida real cotidiana de cada um. Como resultado “a realidade de você, eu e todos nós também se tornou realista”

(p. 248). É interessante como Knausgård os recursos narrativos do realismo – criação do ficcional com traços do real – para criar um relato de vida com feições de realidade.

O filósofo Byung-Chul Han (2017), crítico atroz dos costumes dos nossos dias, denuncia, em seu livro *Sociedade da transparência*, que uma das características da sociedade do século XXI é uma demanda exagerada por informação e transparência em todos as esferas – política, cultural, das relações etc. As coisas, agora transformadas em mercadorias, somente têm valor se expostas. Nessa sociedade, cada sujeito é seu objeto-propaganda. Nesse contexto, a literatura é despojada de profundidade hermenêutica: tudo é raso e está aí para ser olhado, tudo é dessacralizado, não há totem nem tabu. Assim, o excesso de detalhes, o desnudamento completo de algo com pretensão de verdade, acabariam com a beleza na arte. “A transparência não é o médium do belo” (HAN, 2017, p. 51). Conforme percebe Benjamin, “para a beleza é indispensável uma interligação indissolúvel entre velamento e velado; pois nem o véu e nem o objeto velado são o belo, mas objetos em seu véu” (BENJAMIN, citado em HAN, 2017, p. 51).

O excesso de exposição, descrições apresentadas de forma funcional, são uma exigência de uma sociedade que demanda velocidade e transparência na informação. Mas é justamente na complexidade e no velamento que se encontram o mistério e a beleza.

Uma vez que a produção escrita acontece dentro de um contexto sócio-histórico e cultural, o artista utiliza-se, dentre outros, do recurso narrativo da descrição extensiva, a fim de criar o efeito de verdadeiro, que é uma demanda do público leitor de sua época. Além disso, o autor combina sua estratégia de escrita com uma performance pública – uma série de entrevistas, discursos em conferências e seminários, onde reforça a intenção de verdade e autenticidade de sua escrita. Essa

atitude é vista com simpatia pela mídia que publica, constantemente, fotos e matérias com exposições da vida do autor, de sua casa, de sua família e até mesmo de atos corriqueiros como um corte de cabelo.

Como conclusão deste capítulo, o que intencionamos ressaltar é que forma, conteúdo, e objetivos da escrita têm vínculos vigorosos na constituição do texto literário. A maneira como o artista decide articular sua narrativa, seja pela escolha do narrador, pela utilização de um modelo literário canônico, ou pelo uso de determinado recurso, tem forte consequência no resultado. Ignorando a visão romântica de escrita como inspiração, concluímos com o conceito de que a escrita literária é um trabalho, com supunha Benjamin, um trabalho de artesão, de escolhas e articulação, de linguagem. É o trabalho com a linguagem que localiza a obra, em última instância, no universo do literário. O escritor que estiver ciente disso obterá, certamente, grande sucesso em sua produção.

4 PERSONAGENS AUTOBIOGRÁFICAS: IDENTIDADE NARRATIVA E ELABORAÇÃO DA INFÂNCIA

Todos os manuais de análise literária oferecem seções que envolvem a análise de personagens, e isso não acontece por acaso. Conforme percebe Yves Reuter:

As personagens têm um papel essencial na organização das histórias. Elas determinam as ações, vivenciam-nas, religam-nas e dão sentido a elas. De uma certa maneira, toda história é a história das personagens. É por isso que a sua análise é fundamental e mobilizou numerosos estudos. (REUTER, 2004, p. 54)

A fala de Reuter evidencia a importância da elaboração da personagem para o sucesso da realização da obra, importância tal que alguns leitores a consideram o principal operador do texto. Foi o que verificou Antonio Candido: “Não espanta que a personagem pareça o que há de mais vivo no romance; e que a leitura dependa basicamente da aceitação da verdade da personagem por parte do leitor” (CANDIDO, 2018, p. 54). Para que uma narrativa funcione a mera descrição de ações ou estados psicológicos da personagem não é suficiente, é necessário **criar** personagens que possibilitem a adesão afetiva e intelectual do leitor.

Candido prossegue que, no mundo real, é impossível para uma pessoa conhecer o outro de forma completa. Em virtude da complexidade dos seres humanos, é difícil conhecer de forma absoluta inclusive a nós mesmos. Porém, se na vida essa visão fragmentária é uma imposição, “No romance, ela é criada, é estabelecida e racionalmente dirigida pelo escritor, que delimita e encerra, numa estrutura elaborada, a aventura sem fim que é, na vida, o conhecimento do outro” (CANDIDO, 2018, p. 58).

Um ficcionista que pretenda escrever uma narrativa consistente sabe que precisará trabalhar as características das personagens de forma que atraiam a atenção do leitor, mas também sejam coerentes com o gênero narrativo.

No caso da ficção, o escritor tem liberdade para criar as personagens tendo como única restrição a coerência com a trama. Já o autobiógrafo relata a história de uma protagonista que tem um modelo no extratexto. Existe, aí, uma relação dupla, o escritor está para o modelo (a criança que foi, por exemplo) como o narrador está para o protagonista. Existe certo espaço para elaboração da experiência, o autor pode escolher episódios a serem narrados ou omitidos, enfatizar alguma característica e assim por diante. Porém a personagem não pode se desprender totalmente de seu modelo do mundo real, “o personagem, mesmo se o que é contado a respeito dele são aventuras longínquas, é também, ao mesmo tempo, a pessoa atual que produz a narração: o sujeito do enunciado é duplo por ser inseparável do sujeito da enunciação [...]” (LEJEUNE, 2014, p. 47).

Lejeune julga existir no autobiógrafo duas motivações, a de retratar o passado, tal qual como foi, e a de retratar a sua relação presente com este passado. A verdade retratada “não poderá mais ser o ser-em-si do passado (se é que tal coisa existe), mas o ser-para-si no presente da enunciação” (p. 47).

Partindo dessa reflexão podemos chegar a duas conclusões: a personagem autobiográfica é criada a partir de um modelo que seria o próprio escritor no passado – no momento da ação. E esta personagem é uma elaboração da experiência vivida, feita pelo escritor no presente da escrita.

Se é assim, podemos considerar que o processo de escrita autobiográfica é um processo complementar à elaboração da experiência vivida, elaboração da memória, que tem como resultado uma narrativa que possibilita ao sujeito se

reconhecer enquanto unidade de identidade, ou seja, é a extensão do processo de criação de identidade pessoal, trabalho realizado por todos nós, quer por escrito ou não.

Véronique Braun Dahlet descreve esse movimento:

O que distingue fundamentalmente a biografia da autobiografia é o fato de esta última requerer a dissociação entre o eu escrito e o eu que escreve. Dissociação na medida em que o eu escrito viveu seu percurso de vida na sua contemporaneidade, à medida que se realizava. Já o eu, porque escreve, o re-vive, a partir de uma posição externa. Re-viver significa, aqui, atualizar um passado tornado presente pelo momento da escrita. O próprio processo de escrita, entretanto, leva esse passado presente para um futuro presente: o ato de escrever sempre comporta o que é por vir. Tal é, a meu ver, a característica mais singular da narrativa de si, que consiste nesse movimento pendular entre o passado presente a ser rememorado e o futuro presente no qual está engajado o eu que escreve. Ou seja, a rememoração não se realiza independentemente da invenção de si: a rememoração é descoberta de si. (BRAUN DAHLET, 2015, p. 14-15)

A escrita tem o condão de tornar fixo algo tão instável e maleável quanto a memória individual. Partindo da premissa de que a escrita de si se inicia, ou tem como origem um processo de autoconhecimento, autocriação, e, como cita Dahlet, descoberta de si, iniciaremos este capítulo discutindo as possibilidades de criação de si através da narrativa, tendo como principal suporte teórico as ideias de Paul Ricoeur. Em um segundo momento trataremos da questão da elaboração da infância através da escrita autobiográfica, processo ainda mais complexo já que o sujeito que viveu está radicalmente distante do eu do presente. Tentaremos responder ao questionamento recorrente para quem escreve ou analisa narrativas de infância: “Como construir um protagonista infantil numa história de vida?” Concluiremos a investigação das experiências dos protagonistas dos três livros com a análise comparativa de suas características físicas e psicológicas.

4.1 IDENTIDADE INDIVIDUAL ENQUANTO CONTRUÇÃO NARRATIVA

A personagem autobiográfica é certamente muito peculiar. Tendo um modelo extratextual, sua construção origina-se de um processo inicial de construção de identidade do próprio sujeito narrador, que posteriormente irá organizar sua narrativa de vida de forma escrita. Podemos considerar que escrever uma autobiografia é, através da personagem autobiográfica, responder à pergunta “Quem sou eu?”

Mas a característica de narratividade da vida não se resume à criação da personagem autobiográfica imortalizada pela escrita. É, antes, um processo dinâmico, realizado diariamente, seja de forma escrita, oral, ou mesmo apenas imaginada, por todos nós.

Antonio Ciampa (1994) percebe que a investigação sobre a identidade se dá através de uma narrativa onde se é, ao mesmo tempo, narrador e personagem. Ou seja, a construção da identidade está inextricavelmente relacionada à construção de narrativas.

Se estamos falando de nossa identidade quando respondemos à pergunta “quem sou eu?”, a primeira observação a ser feita é que nossa identidade se mostra como a descrição de uma personagem. [...] Se você é a personagem de uma história, quem é o autor dessa história? [...] Todos nós – eu, você, e as pessoas com quem convivemos – somos as personagens de uma história que nós mesmos criamos, fazendo-nos autores e personagens ao mesmo tempo. (CIAMPA, 1994, p. 60)

Sobre a organização narrativa – nosso trabalho enquanto narradores – Paul Ricoeur, no artigo “A vida: um relato em busca de narrador”, expõe que mais do que a simples enumeração de incidentes uma narração, em geral, é a apresentação de incidentes que contribuem para o desenvolvimento *in toto* do narrado. Incidentes, muitas vezes discordantes e heterogêneos, são organizados de forma a constituir o conjunto da história. Uma das características que distinguem os seres humanos dos

outros seres é o que denomina de “inteligência narrativa”, que nos possibilita tanto contar, quanto entender uma história sem grandes dificuldades, independente da complexidade da trama. O ponto crucial, para Ricoeur, é que a inteligência narrativa, que usamos para contar e entender relatos ficcionais, é a mesma utilizada para organizar os fatos reais. Assim, na elaboração da vida a ficção pode se imiscuir de forma furtiva. “*Uma vida nada mais é que um fenômeno biológico, a menos que esta vida seja interpretada*. E, na interpretação, a ficção desempenha um papel mediador considerável” (RICOEUR, 2006, p.17, ênfase no original).

Ricoeur conclui com a percepção de que nossa constituição enquanto sujeitos se dá através de uma identidade narrativa, que nos confere contornos e unidade:

É evidente que nossa vida, se contida em um único vislumbre, nos aparece como o campo de uma atividade construtiva, derivada da inteligência narrativa, pela qual buscamos encontrar, e não simplesmente impor de fora, *a identidade narrativa que nos constitui*. Ênfase esta expressão *identidade narrativa* porque o que chamamos de subjetividade não é nem uma série incoerente de acontecimentos e nem uma substância imutável e inacessível ao devir. Esta é, precisamente, o tipo de identidade que somente a composição narrativa pode criar graças ao seu dinamismo. (RICOEUR, 2006, p, 21)

Assim, é através da narrativa que damos sentido aos acontecimentos, muitas vezes incoerentes e heterogêneos e criamos nossa subjetividade, ou seja, nos constituímos enquanto unidade subjetiva. A percepção de construção de subjetividade e identidade enquanto elaboração narrativa, remete às ideias do sociólogo Zygmunt Bauman (2005), que acredita que na contemporaneidade, no que ele chama de realidade líquida, percebemos que a identidade não tem a solidez de uma rocha, não é garantida para toda a vida. A identidade é algo a ser inventado, e não descoberto, seria resultado de um esforço, um objetivo. Bauman afirma que usar a alegoria de um quebra-cabeças não é adequado para as identidades no mundo contemporâneo, já

que, ao comprar um quebra-cabeças na loja você tem a certeza de que ele estará completo e formará uma imagem final, cujo modelo está impresso na caixa. Já no caso da identidade:

Sim, há um monte de pecinhas na mesa que você espera poder juntar formando um todo significativo – mas a imagem que deverá aparecer ao fim do seu trabalho não é dada antecipadamente, de modo que você não pode ter certeza de ter todas as peças necessárias para montá-la, de haver selecionado as peças certas entre as que estão sobre a mesa, de as ter colocado no lugar adequado ou de que elas realmente se encaixam para formar a figura final. (BAUMAN, 2005, p. 54)

O sociólogo conclui que no caso do quebra-cabeças existe uma tarefa direcionada para o objetivo, você já começa com a imagem final conhecida de antemão. Já na construção da identidade o trabalho total é direcionado para os meios, não se começa pela imagem final, mas por um monte de peças já obtidas ou que pareçam valer a pena ter, e então se tenta descobrir como é possível agrupá-las, reagrupá-las, para montar imagens (quantas?) agradáveis.

A deriva do sujeito contemporâneo, apesar de causar angústia e desorientação, é também fonte de possibilidade, já que o sujeito possui liberdade para definir e reajustar sua identidade. Essa característica se estende ao escrito autobiográfico. É o que percebe Sidonie Smith,

Mas o “eu” (*self*), invocado com tanta frequência pelas teorias que defendem a autoexpressão na autobiografia, não é um substantivo, uma coisa em si mesma, esperando para ser materializada através do texto. Não existe o eu autobiográfico em essência, original, coerente, antes do momento da narração de si. Nem é o eu autobiográfico expressivo, no sentido de ser a manifestação de uma interioridade que é de certa forma ontologicamente integral, sem emendas, verdadeiro. Pois o “eu” não é um repositório documental de toda a história experienciada, marchando ininterruptamente da infância até o momento contemporâneo, amplo, atual e acessível. [...] Isto é, a interioridade ou o “eu” considerado anterior à expressão

autobiográfica, ou refletidos por ela, é, na verdade, um *efeito* do narrar autobiográfico. (SMITH, 1995, p. 17-18, ênfase no original)

Smith define a autobiografia como uma narrativa performativa, isto é, uma espécie de encenação que teria como efeito o eu, e não vice-versa.

Pierre Bourdieu também reconhece a narratividade como fator de individualização do sujeito. A história de vida é uma noção do senso comum: “Falar de história de vida é pelo menos pressupor – e isso não é pouco – que a vida é uma história [...] uma vida é inseparavelmente o conjunto dos acontecimentos de uma existência individual concebida como uma história e o relato dessa história” (BOURDIEU, 2006, p. 183). No entanto, o sociólogo encontra alguns problemas na visão da vida como narrativa. Em seu ponto de vista, perceber a vida como uma história, um caminho, ou um trajeto, traz subentendida a ideia de que existe um fim, tanto no sentido de término, quanto no sentido de finalidade. Além disso, haveria a pressuposição de que a vida seria um conjunto coerente e orientado, organizado tanto de forma cronológica, quanto lógica – enquanto sucessão de eventos que levam a um desenvolvimento.

Sem dúvida, cabe supor que o relato autobiográfico se baseia sempre, ou pelo menos em parte, na preocupação de dar sentido, de tornar razoável, de extrair uma lógica ao mesmo tempo retrospectiva e prospectiva, uma consistência e uma constância, estabelecendo relações inteligíveis, como a do efeito à causa eficiente ou final, entre os estados sucessivos, assim constituídos em etapas de um desenvolvimento necessário. (BOURDIEU, 2006, p. 184)

Assim, na escrita autobiográfica, haveria a propensão do autor de tornar-se ideólogo da própria vida, selecionando, em função de uma intenção global, certos acontecimentos significativos e estabelecendo entre eles conexões para lhes dar coerência, tudo isso com a finalidade de uma “criação artificial de sentido” (p. 185).

Para ele, essa produção de história de vida como relato coerente seria, para o sujeito, conformar-se com uma ilusão retórica, de coerência e totalidade, o sociólogo vê esse fato da criação de um relato totalizante e coerente da vida através da organização semântica como uma ilusão, e mais que isso, como uma espécie de coerção social, já que a sociedade impõe aos indivíduos certa coerência:

O mundo social, que tende a identificar a normalidade com a identidade entendida como constância em si mesmo de um ser responsável, isto é, previsível ou, no mínimo, inteligível, à maneira de uma história bem construída (por oposição à história contada por um idiota)⁷, dispõe de todo tipo de instituições de totalização e de unificação do eu. A mais evidente é, obviamente, o nome próprio, que, como "designador rígido" [...] designa o mesmo objeto em qualquer universo possível. (BOURDIEU, 2006, p. 186)

Note-se que por meio de instituições impostas ao sujeito, sendo a mais importante o nome próprio, espera-se que demonstre “constância através do tempo e unidade através dos espaços sociais” (p. 186).

De forma interessante, é justamente a instituição do nome próprio que, segundo Lejeune, dá contornos definidos ao autor autobiográfico. Para ele, é no nome próprio que devem ser situados os problemas da autobiografia. “[...] o lugar concedido a este nome é capital: ele está ligado, por uma convenção social, ao compromisso de responsabilidade de uma pessoa real, ou seja, de uma pessoa cuja existência é atestada pelo registro em cartório e verificável” (LEJEUNE, 2014, p. 27). Trata-se de uma personagem peculiar, já que ao mesmo tempo que está inserida, como personagem, na escrita, também tem um registro no mundo real.

⁷ O autor se refere aos versos de Shakespeare, em *Macbeth* “É uma história contada por um idiota, uma história cheia de som e de fúria, mas desprovida de significação”. Verso, este, citado anteriormente no mesmo artigo.

Porém, mesmo que invadido pela ficção, o relato de si é uma construção necessária. Paula Sibilia percebe como somente a linguagem nos dá consistência:

Mas se o *eu* é uma ficção gramatical, um centro de gravidade narrativa, um eixo móvel e instável onde convergem todos os relatos de si, também é inegável que se trata de um tipo muito especial de ficção. Além de se desprender do magma real da própria existência, acaba provocando um forte efeito no mundo: nada menos que *eu*, um efeito-sujeito. É uma ficção necessária, portanto, já que somos feitos desses relatos: eles são a matéria que nos constitui enquanto indivíduos com um nome, uma trajetória e uma identidade. Nesse sentido, somente a linguagem nos dá consistência e relevos próprios, pessoais, singulares, e a substância que resulta desse cruzamento de narrativas se (auto)denomina *eu*. (SIBILIA, 2016, p. 57, ênfase no original)

Conforme verificamos muitos pensadores concordam que a identidade é uma construção e se configura enquanto narrativa. A vida, sem a totalidade e a coerência do que Ricoeur chamou de identidade narrativa, seria uma sucessão descontínua e aleatória de acontecimentos sem propósito ou unidade. Para Philippe Lejeune, essa construção narrativa é um trabalho, não somente do autobiógrafo, é o trabalho de construção de qualquer vida.

O fato de a identidade individual, na escrita como na vida, passar pela narrativa não significa de modo algum que ela seja uma ficção. Ao me colocar por escrito, apenas prolongo aquele trabalho de criação de “identidade narrativa” (citando Paul Ricoeur), em que consiste qualquer vida. (LEJEUNE, 2014, p. 121)

Ainda que na tentativa de contar a sua verdade sobre si, o narrador se engane, esqueça, ou deforme a história, percebemos a autobiografia como um processo de autocriação em oposição à ideia de registro de um eu pré-existente.

Paul John Eakin concorda que a escrita autobiográfica não é, senão, mais um ato integrante na formação de identidade ao longo da vida “A escrita da autobiografia é apropriadamente entendida como parte integrante de um processo de formação de

identidade ao longo da vida, no qual atos de narrativa do eu desempenham papel importante” (EAKIN, 1999, p. 101). Eakin dedica atenção especial ao exame do papel das práticas narrativas na emergência daquilo que denomina de o eu extensivo – o eu da memória e da antecipação, o eu no tempo – o primeiro a emergir na infância (p. 102). O papel do narrativo na autorrepresentação seria então uma parte integrante e fundamental da experiência da identidade dos sujeitos, que fornece uma protonarrativa, uma armadura temporal que sustenta o sentido operativo de quem somos, em um processo de emolduramento de uma realidade que passa a existir e ter contornos sólidos a partir dessa elaboração, e, partindo desse eu organizado o narrador se torna capaz de estabelecer suas relações com o mundo.

Concluimos com a percepção de que, se existe dúvida do leitor em relação à referencialidade da autobiografia, essa dúvida deve ser transferida ao próprio processo de construção subjetiva, que, não só na escrita autobiográfica, mas na vida, é indefectivelmente transpassado pela imaginação. A escrita autobiográfica configura-se como processo complementar ao da criação de identidade que, conforme percebeu Ricoeur, manifesta-se como elaboração narrativa, sendo atravessada de forma definitiva pela ficção. Assim, a personagem autobiográfica é a expressão tão autêntica quanto possível do trabalho de construção, invenção ou elaboração de identidade individual, reflexo do trabalho de uma vida interpretada, elaborada, e então, passada a limpo no papel.

4.2 REPRESENTAÇÃO DA INFÂNCIA NA NARRATIVA AUTOBIOGRÁFICA

O trabalho de criação de identidade, de elaboração do passado, intensifica-se com o tempo. De fato, torna-se cada vez mais difícil lidar com a abundância de um passado que não para de crescer. Elaborar a infância de forma narrativa é uma operação bastante delicada já que, conforme percebe Eurídice Figueiredo, “no caso dos relatos de infância, a diferença que existe entre os dois eus é ainda mais acentuada, pois o eu adulto que escreve está muito distante, não só temporalmente, mas como identidade, da criança que ele um dia foi” (FIGUEIREDO, 2013, p. 44). Uma das dificuldades para o escritor é evocar lembranças caracteristicamente fragmentárias e evanescentes. Para Bernardo Colas, “toda memória é uma ‘elaboração’ (no sentido psicanalítico) do presente sobre um conteúdo/objeto passado, e é o adulto de hoje que escreve” (COLAS, citado em FIGUEIREDO, 2013, p. 44).

O escritor e crítico Serge Doubrovsky, por exemplo, percebeu que ao tentar reconstruir sua infância só encontra uma mistura de sensações e lembranças sem ligações umas com as outras. Eurídice Figueiredo conclui que Doubrovsky percebe em suas lembranças de infância a influência do processo da psicanálise e intui que, através do processo psicanalítico, forjou algo sólido, porém falsificado, e ao invés de encontrar o menino de carne e osso que foi, acabou por encontrar o “esqueleto de seu Édipo” (DOUBROVSKY citado em FIGUEIREDO, 2013, p. 71). Assim, foi no consultório que ele conseguiu colocar ordem em sua vida psíquica, **criou** uma infância lógica, que ao ser compreendida, poderia ser narrada.

Para o filósofo chileno, Sergio Rojas, temos uma identidade justamente porque podemos recordar. “Assim, a escritura da própria história – como escritura do

passado – não é senão a produção dessa identidade, a produção de um sujeito” (ROJAS, 2015, p. 232). Ter uma história, é ter a memória dessa história, e recordá-la como “minha história”. Memória e articulação são, portanto, inseparáveis. O lugar do sujeito que lembra é sempre o presente. Rojas considera que a memória é a elaboração que cada subjetividade faz de sua própria imersão no mundo como um mundo vivido. É justamente o caráter incerto da realidade rememorada que faz com que a subjetividade se encontre com seu próprio exercício de memória antes de encontrar-se com um mundo. Mas, esse exercício não é livre de amarras:

A memória não é um recurso administrado pela autoconsciência. A memória é, aqui, essa dimensão de realidade que o sujeito pode apenas reconhecer como própria, não obstante, devido precisamente a seu *status* de realidade, não pode ser modificado ou negado à vontade, se oferece à consciência como algo alheio, ou, mais precisamente: alienado pelo tempo. O sujeito que rememora se reconhece em cenas sobre as quais (já) não pode atuar. (ROJAS, 2015, p. 237)

Essa alienação é ainda mais radical nas lembranças relacionadas à infância. O sujeito, no passado, enquanto vivia – a criança que vive a experiência – não sabe do que ou como se recordará, ignora as representações em que se transformará seu presente quando rememorado enquanto passado.

No presente da escrita, o escritor adulto, experiente, deve elaborar algo que emerge da memória. É comum nas autobiografias de infância nos depararmos com crianças demasiadamente lúcidas. Segundo Rojas, a criança é o ente que assiste ao novo, que contempla o mundo pela primeira vez. Posto que é somente uma única vez podemos ver algo pela primeira vez, o encantamento, ou o medo, o ineditismo do encontro com o mundo só existe na criança que viveu, e não mais no adulto que escreve. Em consequência, a contemplação do novo terá de ser inventada narrativamente através da ficção.

Se faz necessário elaborar essa época pretérita, recorrer a ficção para rememorar a subjetividade de uma criança que não se é mais. [...] A subjetividade opera aqui como um recurso estético que, na “recriação” cênica e narrativa do passado suspende toda a sanção ou juízo de valor que pudesse ser exercido do presente. A consciência de quem no presente narrativo da história recorda é outra, diferente daquela que foi ligada à vivência, que agora se atualiza pelo relato. [...] Recordar o passado é, nesse mesmo ato, ignorar (esquecer) o presente, ou seja, não ter em conta o desenlace desse passado. (ROJAS, 2015, p. 243)

Nas narrativas analisadas é possível ver com bastante clareza o esforço dos escritores em criar o ineditismo da visão da criança. O escritor adulto que já conhece o desenlace precisa fingir que não sabe o final da história.

O garoto Coetzee, por exemplo, se manifesta como um protagonista taciturno, cuja melancolia percorre toda a narrativa, nem um pouco otimista em relação ao agora ou ao depois. “Nada do que vive em Worcester, em casa ou na escola, o faz pensar que a infância seja mais que uma fase de engolir a seco e suportar” (COETZEE, 2010, p. 16). A incerteza do porvir é encenada na personagem infantil, que desconhece o desfecho da própria história.

Quanto a ele, provavelmente será professor. Essa será sua vida quando crescer. Parece um tipo de vida entediante, mas que mais poderia fazer? [...] Tem esperança de que, quando o dia chegar, não seja mandado para ensinar num lugar como Worcester. Mas talvez Worcester seja um purgatório por onde é preciso passar. (COETZEE, 2010, p. 33-34)

Em Angelou verificamos vários encontros inéditos de Maya com o mundo, em especial um episódio devastador, que deixa a menina totalmente desorientada: aos 8 anos de idade, a menina é vítima de estupro. Esta é uma das articulações mais profundas e marcantes da narrativa. Tudo começa de forma insuspeita quando a menina, por ter noites ruins, passa a dormir algumas vezes com a mãe e o atual

namorado. Pela manhã Maya acorda, a mãe saíra para trabalhar e ela está sozinha com Mr. Freeman. Maya sente na perna a pressão do que ela sabe ser “a coisa” dele.

Ele segurou minha mão e disse: “Sinta”. Era gosmento e molengo como a parte de dentro de uma galinha recém-morta. Ele me puxou para cima do peito com o braço esquerdo, e a mão dele estava se mexendo tão rápido e seu coração estava batendo com tanta força que tive medo de ele morrer. (ANGELOU, 2018, 94)

A surpresa da menina vem quando, após alguns instantes, Mr. Freeman fica quieto e a abraça com tanto carinho que ela chega a desejar que ele nunca a soltasse, sentimento similar ao abraço protetor de um pai. Os atos e sentimentos são confusos para a criança, que não compreende a situação em sua real proporção.

Algumas semanas depois, a menina é efetivamente estuprada, e descreve como uma “dor, uma invasão indesejada em que até os sentidos são destruídos” (ANGELOU, 2018, 94). Apesar da dor terrível a menina é convencida que se contar para alguém o que aconteceu – enquanto ela mesmo não compreende o que realmente aconteceu – Mr. Freeman jura que matará seu irmão, Bailey. Um misto de dor e culpa aterroriza a criança.

O que ele fez comigo, e que eu deixei, devia ser muito ruim se Deus já me permitia sofrer tanto. Se o sr. Freeman tinha ido embora, isso queria dizer que Bailey não corria mais perigo? E, nesse caso, se eu contasse, ele ainda me amaria? (ANGELOU, 2018, 103)

A incompreensão da criança fica patente quando após revelada toda a situação, os tios de Maya, revoltados, matam o estuprador. Aos olhos da menina um homem morrerá por culpa dela, porque ela falara algo errado e, como autopunição, para de falar ...

No relato desses acontecimentos transparece a perplexidade da criança diante do mundo adulto. Fica evidente que em nenhum momento um adulto conversou

com Maya sobre a situação, pressupondo, ou que a garota soubesse o que estava acontecendo, ou que não fosse necessário que ela soubesse. A criança é colocada em posição de não-sujeito. “Era o mesmo velho dilema. Eu sempre o vivia. Havia um exército de adultos cujos motivos e movimentos eu não conseguia entender e que não faziam esforço nenhum para entender os meus” (ANGELOU, 2018, p. 96). O encontro brutal da criança com o mundo causou uma dor martirizante, dor que não se apresenta apenas em forma física, mas a dor terrível de não compreender e sentir-se culpada de algo acima de seus limites de compreensão.

Alguns comentaristas criticam, em Angelou, as descrições demasiadamente elaboradas, incompatíveis com o vocabulário ou conhecimento de mundo de uma menina. De fato, Selwyn Cudjoe, aponta como principal falha do texto o emprego sistemático do ponto de vista de um adulto “que impõe a imaginação, a lógica e a linguagem do adulto sobre a obra e impede o leitor de participar no desabrochar da consciência na infância rumo à maturidade” (CUDJOE, 1984, p. 16).

Cudjoe prossegue afirmando que o tom da obra é uniforme e constante, o que faz com que o texto seja quase previsível em seu desenvolvimento. A descrição do reencontro da menina de oito anos com a mãe, depois do período passado com Momma Henderson, é vazada no tom predominante da narrativa misto de intimidade e neutralidade, um tom sereno próprio da Maya adulta, que não corresponde às impressões e sentimentos de uma criança.

Descrever minha mãe seria escrever sobre um furacão em seu poder perfeito.[...] A beleza da minha mãe me massacrou. Os lábios vermelhos (Momma dizia que era pecado usar batom) se abriram e exibiram dentes brancos retos, e sua cor de manteiga fresca parecia transparente de tão limpa. (ANGELOU, 2018, p. 79)

É forçoso concordar que, nesse sentido, a expressão autêntica da criança não está presente na obra. No entanto, sendo a obra uma elaboração do adulto, e, como

já abordado, existe a questão da materialidade do texto: a autora escolheu um registro e vocabulário elaborados que o afastam da fala da criança, simples e rudimentar. Porém, consideramos que a opção de Angelou de forma alguma empobrece a produção.

Da mesma maneira Coetzee faz uma escolha estética na representação de sua infância, optando por uma narração em terceira pessoa no presente. O efeito obtido será produto das escolhas da articulação. No caso de Coetzee o resultado é a ênfase de que existe um porvir desconhecido, não acessível ao próprio narrador, que conta a história sincronicamente, à medida que acontece.

Ele não conta nada para a mãe. Sua vida escolar é guardada em segredo absoluto. Ela não vai saber de nada, decide, a não ser o que estiver no boletim trimestral, que será impecável. Ele será sempre o primeiro da classe. Seu comportamento será sempre *muito bom*, e o aproveitamento, *excelente*. Enquanto o boletim dele for irretocável, ela não terá o direito de perguntar nada. É o contrato que ele estipula mentalmente. (COETZEE, 2010, p. 9)

A aura de ingenuidade da infância geralmente é evidenciada quando a criança se depara com assuntos relacionados à sexualidade, um dos grandes tabus do mundo adulto. O menino Karl Ove tem um desses encontros quando visita a casa do amigo, John, que o acusa de ter olhado para a bunda da mãe dele. O protagonista se sente ofendido pela acusação. “Por que eu teria olhado para a bunda da mãe de John? Será que havia alguma coisa a respeito das bundas que eu não tinha captado?” (KNAUSGÅRD, 2015a, p. 98). Por ainda não compreender as convenções sociais relacionadas à sexualidade e ao corpo o menino fica desconcertado com a situação.

Para que a narrativa de infância funcione, é imprescindível que o escritor seja capaz de recriar, através da ficção, o frescor do olhar infantil sobre os acontecimentos

e relacionamentos, além de esquecer deliberadamente que conhece o desenrolar da trama e o final da história.

Esse frescor do olhar infantil também permite produzir um texto onde é representada a visão infantil, tendo como grande potencialidade viabilizar a representação de mazelas sociais de forma desapaixonada, sem configurar-se como literatura panfletária. Além do excesso de sinceridade natural da infância, as crianças não possuem ainda a carga discursiva e simbólica sobre determinados assuntos. Elas enxergam certas situações, às vezes incômodas, das relações humanas, mas por não compreender totalmente o universo social adulto, sentem-se curiosas ou mesmo perplexas. A criança geralmente não percebe e não acessa o macro social, vê a realidade próxima, cotidiana. Um dos episódios retratados por John é ilustrativo. No aniversário, ao invés de festa, ganha dinheiro para levar os amigos a uma confeitaria. Lá, orgulhoso do papel de anfitrião, compra doces para os outros meninos. No entanto, sua felicidade é destruída quando avista, através da vitrine, um grupo de crianças de cor, maltrapilhas, olhando para eles. O normal seria pedir ao dono do Café que as enxotasse, mas ele é diferente, é capaz de perceber que “aconteça o que acontecer, sejam elas afugentadas ou não, é tarde demais, seu coração já está partido” (COETZEE, 2010, p. 68-69). É, de certa forma, uma criança que se depara com o mundo e se frustra e entristece com o que vê. Os encontros recorrentes com a realidade acabam, aos poucos, com a inocência da infância.

Sendo, conforme definiu Silva (2014) a diferença e a identidade o resultado de um processo de produção simbólica e discursiva, definidas por um desenvolvimento que está longe de ser simétrico, algumas identidades gozam de privilégios, legitimidade, autoridade; outras são representadas como desviantes, ilegítimas, alternativas. As crianças se deparam muito cedo com essa situação,

caracterização presente por exemplo nos próprios contos de fada que apresentam um modelo padrão que se constitui simbolicamente como tipo ideal: branco, europeu, heterossexual, fisicamente perfeito. É comum a criança buscar, de maneira consciente ou não, aproximar-se do modelo social aceito.

As pessoas não ficariam surpresas quando um dia eu acordasse do meu feio sonho negro, e meu cabelo de verdade, que era longo e louro, assumisse o lugar do capacete crespo que Momma não me deixava alisar? Meus olhos azuis-claros as hipnotizariam, [...] Porque, na verdade, eu era branca e uma fada-madrinha cruel, que sentia uma inveja compreensível de minha beleza, me transformou em uma garota Negra, grande demais, com cabelo preto crespo, pés grandes e um vão entre os dentes por onde passava um lápis número dois. (ANGELOU, 2018, p. 16-17)

O corpo negro se apresenta como forte definidor de identidade e de alteridade. É sobre o pilar da negritude, ponto central da narrativa, que a personagem-narradora conta sua história.

Coetzee também encontra problemas ao tentar se adequar às expectativas. Por ser ordeiro, limpo, uniformizado, com os sapatos lustrados e as lições feitas o menino é visto como menos masculino: ele se afastava da representação de masculinidade dura que se impunha pelos tios e pelos colegas de escola. De fato, uma situação marcante da vida escolar de John é que na escola as crianças apanhavam – fato normal e corriqueiro naquele contexto. Porém, o protagonista sente medo, horror que beira ao desespero diante da possibilidade desse contato físico extremo. Os meninos são castigados, e acontece todos os dias, os professores os fazem se abaixar e então os açoitam. Somente a ideia de ser açoitado o faz se encolher, isso o torna esquisito de certa forma, e ele tem ciência dessa situação:

Todos os professores da escola, homens e mulheres, têm uma vara de bambu que podem usar à vontade. Cada vara tem uma personalidade, um caráter conhecido pelos meninos, que falam sobre elas incansavelmente. Num espírito de profunda

sabedoria, os meninos avaliam a personalidade das varas e o tipo de dor que produzem, comparam as técnicas de braço e de pulso dos professores que as aplicam. Ninguém menciona a vergonha de ser chamado, ter de se inclinar e ser açoitado no traseiro.

Sem experiência própria, ele não pode participar dessas conversas. (COETZEE, 2010, p. 10)

O próprio fato de conseguir passar pela experiência escolar sem ser açoitado é prova de sua fragilidade, que está em oposição à masculinidade rude e robusta que é incentivada e aplaudida naquele contexto. Como resultado, ele vira um pária entre os colegas, “Para seus colegas de classe ele é um ‘neném’ e um ‘queridinho da mamãe” (p. 99).

Nessa esfera, John e Karl Ove se aproximam muito. Ambos são representantes da identidade tida como modelo hegemônico: homem, europeu, caucasiano, heterossexual. Como percebe Guaciara Lopes Louro⁸,

A identidade masculina branca heterossexual é o exemplo mais acabado da invisibilidade da norma. Ela é, por excelência, não-problemática. Para muitos, ela não é somente a identidade normal, mas é, antes de tudo, "natural". [...] Curiosamente, essa é também a identidade mais vigiada e controlada. (LOURO, 2000, p. 69)

Assim como John, o menino Karl Ove não é bem aceito no grupo dos colegas de escola. Inteligente e perspicaz, o menino se gaba de ter aprendido a ler e escrever sozinho, e chega a humilhar colegas mais velhos que leem mal. As demonstrações de inteligência acabam gerando antipatia na maioria dos colegas da escola. Em um episódio de votação para representante da sala fica evidente a antipatia que desperta.

Virei o rosto para baixo e olhei para a minha classe.

Um voto.

⁸ Doutora em educação e professora titular aposentada do programa de Pós-Graduação em educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Como aquilo era possível?

E ainda por cima era o meu próprio voto. (KNAUSGÅRD, 2015a, p. 265)

Quando os colegas da sala percebem que ele votara em si mesmo, fica patente sua exclusão

Eu achava que era alguém. Mas na verdade não era ninguém. Uma pessoa que vota em si mesma não é ninguém. O fato de que eu não usava gírias, nunca roubava nada das lojas, nunca atirava com estilingue nos passarinhos nem soprava caroços de cereja com uma zarabatana nos carros ou nas outras pessoas, nunca estava junto quando os outros trancavam o professor de educação física no depósito nem quando colocavam percevejos na cadeira dos professores substitutos ou molhavam a esponja de apagar o quadro, mas, pelo contrário, dizia que ninguém devia fazer aquelas coisas, evidentemente não ajudava a minha reputação em nada. (KNAUSGÅRD, 2015a, p. 268)

Conforme observa Louro, “A masculinidade hegemônica constrói-se não apenas em contraposição à feminilidade, mas também em oposição a outras formas de masculinidade” (LOURO, 2000, p. 69). Nesse contexto indícios de uma masculinidade que foge do padrão precisam ser exorcizados. É o caso de demonstrações de cultura e sensibilidade aguçada expressas pelos meninos. Essa pressão por uma heteronormatividade acontece não só na escola, mas também na família.

Quando eu tinha cinco anos, Wenche, a irmã mais nova de Trond, jogou uma pedra enorme bem na minha barriga. Eu comecei a chorar e fui correndo até a cerca do nosso pátio, porque o meu pai estava dentro de casa trabalhando. Eu tinha certeza que ele ia me ajudar, mas ele disse que Wenche, além de ser uma menina, era um ano mais nova do que eu, então não havia por que choramingar. Ele disse que estava com vergonha de mim, e que eu tinha que dar o troco, era o jeito. (KNAUSGÅRD, 2015a, p. 110)

Em muitos momentos Karl Ove é chamado de chorão. O choro em um menino não é bem visto, já que a sensibilidade e emotividade seriam características femininas, o que localizaria o menino em um local de homossexualidade, e, automaticamente, de alteridade.

É preciso banir dos corpos quaisquer sinais, gestos, desejos, comportamentos que possam situar o sujeito naquele lugar marcado. [...] Há que notar que, se a identidade normal é a grande referência, ela também se produz tomando o outro como limite e fronteira.” (LOURO, 2000, p. 70).

O processo de construção de identidade, fundamental para o desenvolvimento dos indivíduos, tem como principais atores os pais, ou cuidadores, que acompanham a criança durante a infância. A partir da identificação com os pais, os indivíduos se tornam aptos a assumir diferentes papéis sociais. A presença ou a ausência dos pais e sua atuação durante a infância têm importantes consequências futuras. A Maya Angelou adulta não consegue entender a motivação dos pais em mandar duas crianças pequenas para longe.

Por que eles nos mandaram embora? O que nós fizemos de tão errado? Tão errado? Por que, aos três e quatro anos, colocaram etiquetas nos nossos braços para sermos enviados de trem sozinhos de Long Beach, Califórnia, para Stamps, Arkansas. (ANGELOU, 2018, p. 71)

Sua oposição com os pais transparece tanto em um desconhecimento, quanto não reconhecimento em si das características dos progenitores.

Ele era incrivelmente lindo [...] Todo mundo conseguia ver pelo jeito como ele falava e pelo carro e pelas roupas que ele era rico e talvez tivesse um castelo na Califórnia. [...] Mas, de repente, a possibilidade de ser comparada com ele me ocorreu, e eu não queria que ninguém o visse. Talvez ele não fosse meu verdadeiro pai. (ANGELOU, 2018, p. 73-74)

O encontro com a mãe causa sensação semelhante, a menina, que se enxerga como uma menina feia e desengonçada, não encontra em si nenhum indício que possa vinculá-la aos pais, que ela considera lindos e perfeitos.

O círculo familiar, primeiro local de envolvimento do ser humano com o mundo, fornece parâmetros básicos para sua construção enquanto sujeito. Como semiórfã, abandonada por pais divorciados, Maya busca os traços do seu “eu” na convivência com a avó, verdadeiro repositório de sabedoria ancestral, elo de ligação com as raízes negras.

O menino John vive uma situação diferente, já que cresce na companhia dos pais e do irmão mais novo, em uma situação vista socialmente como normal. No entanto, para ele, não há nada de normal nessa relação.

Nunca entendeu qual era a posição do pai na casa. Na verdade, não fica claro com que direito o pai está lá. Numa casa normal, ele consegue entender, o pai é o chefe: a casa lhe pertence, a mulher e os filhos vivem sob seu comando. Mas no caso deles, assim como no das duas irmãs as de sua mãe, são a mulher e os filhos que formam o núcleo, enquanto o marido não passa de um apêndice, alguém que contribui economicamente como se fosse um inquilino. (COETZEE, 2010, p. 15)

O menino percebe quão problemática é sua relação com a mãe. Por ser perspicaz, percebe que está isolado “ele e, por trás dele, a mãe” (p. 14). A mãe se configura como presença forte e dominante na narrativa, mas os sentimentos do menino são contraditórios. Ao mesmo tempo que depende da mãe e percebe a influência materna na construção de seu caráter, ele a culpa por ser fraco e dependente e tenta inutilmente afastar-se dela. Na fazenda dos tios parece-lhe estar livre da mãe. “Pertencer à fazenda é o destino secreto dele, um destino que lhe coube ao nascer e que ele abraça com alegria. Seu outro segredo é que, por mais que lute, ainda pertence à mãe” (p. 89).

No início da adolescência a família se muda de Worcester para a Cidade do Cabo. O pai assume de vez o papel de parasita da família, agora passa as tardes bebendo e dormindo enquanto a mãe trabalha para sustentar a família. Ele percebe certo prazer na atitude da mãe, um prazer masoquista já que “É como se atraísse as calamidades com o único objetivo de mostrar ao mundo quanto pode suportar” (p. 144).

Nesse momento, já adolescente, sente tanta raiva da mãe que sente vontade de agredi-la, percebendo que “Ela quer se sacrificar pelos filhos” (p. 144). Os dois se definem um em relação ao outro, ele dependente, porém submisso, a mãe provedora, e mártir.

Ele é um bebê. A mãe o carrega com o rosto virado para a frente, segurando-o sob os braços. As pernas estão penduradas, a cabeça balança, ele está nu; mas a mãe o segura diante dela, avançando para o mundo. Ela não precisa ver aonde está indo, basta seguir. Enquanto ela caminha, diante dele tudo se transforma em pedra e se despedaça. Ele é apenas um bebê barrigudo e cabeçudo, mas tem esse poder. (COETZEE, 2010, p. 104)

Karl Ove vive uma situação que, na prática, é semelhante à de John, cresceu morando com os pais e o irmão mais velho. Outra família tradicional. A mãe é enfermeira e o pai professor, a situação financeira do garoto norueguês é confortável, embora frugal. Para o menino Karl Ove, um dos fatores predominantes em sua constituição enquanto sujeito é a relação conflituosa com o pai. O protagonista ao mesmo tempo em que está continuamente tentando agradar o pai, sofre agressões e humilhações constantes.

— Mas eu estou congelando! — eu disse.

Ele me lançou um olhar gelado.

— Você está com frio? — ele disse.

Meus olhos se encheram de lágrimas mais uma vez.

— Você não pode me imitar — eu disse.

— Ah, é? Então eu não posso imitar você?

— NÃO! — gritei.

Ele enrijeceu o corpo. Largou o machado e veio em minha direção. Pegou minha orelha e a torceu. (KNAUSGÅRD, 2015a, p. 133-134)

Na cena seguinte o garoto decide que, como vingança, não irá assistir à partida de futebol com o pai conforme haviam combinado. Porém, percebendo a intenção do garoto em se vingar, o pai vai até o quarto do menino e o arrasta de lá até a sala onde o irmão já o esperava para juntos assistirem à partida. O garoto permanece ali ressentido e calado, o pai lança algumas balas para o menino comer, o que era costumeiro nessa ocasião. O menino deixa as balas de lado, em um sinal de protesto silencioso, que novamente irrita o pai.

— Coma os seus doces AGORA! — meu pai gritou. Então me agarrou pelo braço e me apertou.

— Eu-não-quero-comer... doces — solucei.

Ele colocou a mão atrás da minha cabeça e a empurrou para a frente, até que o meu rosto quase encostasse na mesa.

— Os doces estão na sua frente — ele disse. — Você não está vendo? Você vai comer tudo. Agora.

— Está bem — eu disse, e então ele me soltou. Ficou parado ao meu lado até que eu abrisse um dos caramelos com cobertura de chocolate e colocasse na boca. (KNAUSGÅRD, 2015a, p. 135-136)

A criança se vê impotente perante a força física do adulto. A relação de conflito com o pai deixa marcas tão profundas que nos poucos episódios em o narrador fala de seu próprio momento atual, já adulto, é para tecer comentários sobre os contrastes na relação com seu pai e com seus filhos.

Estou vivo, tenho meus próprios filhos e com eles tentei alcançar uma única coisa, a saber, que não tenham medo do próprio pai.

Eles não têm. Eu sei.

Quando entro no cômodo onde estão, eles não se encolhem, não desviam o olhar, não tentam escapulir na primeira chance, não, quando olham para mim é simplesmente para registrar a minha presença com uma certa indiferença, e se existem pessoas que me deixam feliz ao olhar para mim sem me dar muita importância, essas pessoas são os meus filhos. (KNAUSGÅRD, 2015a, p. 252)

Um dos traços recorrentes na autobiografia é o sentimento de humilhação e mágoa do narrador, artista extremamente sensível, para quem as circunstâncias banais da vida tomam proporções desmedidas. A consequência natural é o refúgio no mundo interior e o interesse pelos aspectos inofensivos da vida: sonhar, imaginar mundos.

No episódio do dentista que se recusa a atender negros, Maya atribui a Momma Henderson qualidades mágicas: a avó assume proporções gigantescas, sacode o infeliz e transforma a enfermeira assistente num saco de ração para galinhas. (ANGELOU, 2018, p. 222). Em um momento de devaneio, Maya usa a ficção de forma deliberada como forma de elaborar a realidade de maneira que ela seja menos dolorosa.

Para os três, um dos refúgios mais constantes são os mundos ficcionais da literatura: os protagonistas são leitores vorazes que buscam na leitura uma forma de fugir das dores infligidas pela realidade, ou, ao menos, de amenizá-las. No entanto, há uma percepção de que a literatura nem sempre se apresenta como cartilha ideal para aprender a lidar com situações da vida real.

Seria difícil estar mais distante dos ideais que eu tinha adquirido através da leitura [...] Eu era fraco, lerdo e covarde; e não forte, rápido e corajoso. De que adiantava que eu, ao contrário dos outros, tivesse contato com aqueles ideais, que eu os conhecesse de trás pra frente, e melhor até do que alguns dos meus colegas haviam de conhecê-los ao longo da vida, quando não conseguia vivê-los? Quando eu chorava a troco de nada? Parecia injusto que eu, que tanto sabia a respeito do

heroísmo, tivesse que carregar o fardo da minha própria covardia. (KNAUSGÅRD, 2015a, p. 274)

O menino Coetzee, que também adorava ler, assume um tom que beira o cinismo ao perceber que aquilo que precisa aprender para obter boas notas na escola pode ser aprendido nos livros, sem a necessidade de comparecer às aulas. Sempre que pode ele arranja uma desculpa para não ir à escola. E, na maioria das vezes esse motivo para não ir à escola é um mal-estar repentino. A mãe se comove e deixa que ele fique em casa, o pai não acredita, pensa que é fingimento do garoto. Ele consegue ficar em casa de qualquer forma e fica bem quieto até que o pai e o irmão tenham saído. Ele pode, então, passar o dia todo lendo.

Lê em grande velocidade e com absorção total. Durante seus acessos doentios, a mãe tem de ir à biblioteca duas vezes por semana para retirar livros para ele: dois no cartão dela, outros dois no dele próprio. [...] Sabe que, se quiser ser um grande homem, deverá ler livros sérios. [...] Ele não abandonou a ideia de ser um grande homem; promete a si mesmo que logo começará leituras mais sérias; mas por enquanto só quer ler histórias (COETZEE, 2010, p. 96)

Não sabemos ao certo se as crises respiratórias do menino são verdadeiras ou fingidas, talvez até crises psicossomáticas de um garoto que odeia o ambiente escolar. Fato é que falta a um terço das aulas, e mesmo assim é o primeiro da classe. Ele encontra nos livros o esconderijo e o conhecimento de que precisa naquele momento. Faz da literatura seu mundo paralelo, um mundo para onde foge de uma vida que não acha interessante.

No fim do ano, quando conta os dias que faltou, somam quase um a cada três. No entanto, é o primeiro da classe. A conclusão que tira disso é: o que acontece nas aulas não tem importância. [...] Tudo o que os professores dizem já está escrito nos livros. (COETZEE, 2010, p. 99)

Ao final das três narrativas, os protagonistas, agora adolescentes, percebem o fim da infância.

Pedalar pelas ruas, na verdade, começa a parecer uma idiotice. Outras coisas que antes o absorviam também perderam o encanto: construir maquetes com o Pequeno Mecânico, colecionar selos. Ele não compreende mais por que perdia tempo com isso. Passa horas no banheiro, examinando-se ao espelho, e não gosta do que vê. Para de sorrir e faz uma careta. (COETZEE, 2010, p. 132)

Com o fim da infância a vida começa a impor novas responsabilidades. Maya, agora uma adolescente, começa a trabalhar, se vê como mulher. O livro se encerra com o nascimento de seu filho, sendo ela uma garota de 16 anos. Maya percebe, após todo o trajeto da infância em Stamps, até a adolescência, agora morando com a mãe em São Francisco, que sua vida nunca seria tranquila, não somente pelo fato da raça, porém, mais que isso, por sua sensibilidade e senso de responsabilidade.

Quando as aulas recomeçaram na primavera, retomei meu compromisso com a educação formal. Estava tão mais sábia e tão mais velha, tão mais independente, com conta bancária e roupas que eu mesma tinha comprado, que tinha certeza de que tinha aprendido e conquistado a fórmula mágica que me tornaria parte da vida alegre que meus contemporâneos tinham.

Mas nem de perto. Em semanas, percebi que meus colegas de escola e eu estávamos seguindo por caminhos diametralmente opostos. Eles estavam preocupados e empolgados com os próximos jogos de futebol americano, enquanto em meu passado recente eu tinha guiado um carro por uma montanha mexicana escura e estranha. Eles concentravam grande interesse em quem era digno de ser presidente do corpo estudantil, e em quando os aros de metal seriam removidos dos dentes, enquanto eu me lembrava de ter dormido por um mês em um automóvel velho e de ter trabalhado em um bonde nos horários irregulares da madrugada. (ANGELOU, 2018, p. 310-311)

As banalidades que interessavam aos colegas não tinham o menor efeito sobre a garota prematuramente amadurecida pela vivência difícil da mulher negra de

qualquer idade. Do presente da narrativa, a narradora adulta volta o olhar para a menina Marguerite, que sobreviveu a experiências difíceis, graças ao poder de sua arte.

Ah, poetas Negros conhecidos e desconhecidos, com que frequência suas dores loteadas nos seguraram? Quem vai computar as noites solitárias amenizadas por suas canções, ou as panelas vazias ressignificadas pelas suas histórias? (ANGELOU, 2018, p. 215 - 216)

Instrumento que a escritora vai utilizar para compor sua infância e produzir a narrativa da personagem que atravessa a infância e culmina em uma adolescente madura e consciente de seu papel social. Como produto dessas experiências, ela se vê como uma orgulhosa representante da maravilhosa e linda raça negra (p. 215).

Coetzee conclui a narrativa assumindo de certa forma a responsabilidade por contar sua história, e assim, imortalizá-la. “Cabe somente a ele pensar. Como guardará todos em sua cabeça, todos os livros, todas as pessoas, todas as histórias? E se ele não lembrar, quem o fará?” (COETZEE, 2010, p. 150).

Karl Ove finaliza sua narrativa com certo alívio. No entanto, percebe que a infância é de certa forma um fardo que levará para a vida.

Quando o caminhão de mudanças foi embora e nos sentamos no carro, minha mãe, meu pai e eu, para então descer o morro e deixar a ponte para trás, pensei com enorme alívio que nunca mais voltaria, e que tudo que eu via, eu via pela última vez. Que as casas e os lugares que desapareciam atrás de mim também estavam desaparecendo da minha vida para sempre. Mal sabia eu que todos os detalhes daquela paisagem e todas as pessoas que moravam por lá estariam para sempre gravadas na minha lembrança de maneira exata e precisa, como uma espécie de ouvido absoluto da memória. (KNAUSGÅRD, 2015a, p. 436)

As personagens se veem produtos, mas também prisioneiros da própria infância. Através da articulação narrativa, eles transformaram sua experiência infantil,

que certamente tem amarras na realidade, em algo mais do que apenas relato transparente do vivido. Em cada nova leitura os livros continuam comunicando e é possível encontrar novos focos de reflexão e novos temas para crítica literária.

O escritor de si lida com memória, com subjetividade e identidade, com a forma: intencionalidade, organização da narrativa, articulação através da linguagem, estilo, expectativa do leitor, proposta estética, entre outros.

A memória como reminiscência daquilo que efetivamente aconteceu é fator importante para a composição da narrativa, mas, somente ao ser somada à habilidade de artesão das palavras, que é o *métier* do escritor, ela pode ser investida de valor estético. O produto final, objeto de nosso estudo, foi uma configuração textual de sucesso, consideramos que nestes três excelentes textos, a experiência infantil é articulada, tendo como produto elaborações de linguagem para fruição estética: obras literárias.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposta inicial deste trabalho de dissertação, trabalhar com a escrita de si, pareceu-nos simples e objetiva. Havíamos lido sobre o assunto e examinado exemplos de escrita autobiográfica: autobiografias propriamente ditas e memórias, ficcionais ou não, de vultos históricos ou de pretensos autobiógrafos e memorialistas celebrizados por nossos escritores. São exemplos nosso saudoso Brás Cubas, que escreve memórias no além-túmulo, e o irrequieto Sargento de Milícias, que achincalha, na linguagem das ruas, pessoas e instituições na capital de um Brasil recém-desligado de Portugal.

As primeiras tentativas de aplicar o mecanismo do pacto autobiográfico de Philippe Lejeune para reconhecimento da autobiografia a diferentes textos demonstraram, porém, a grande diversidade de obras autorreferentes que se podem categorizar como autobiográficas. Verificamos, então, que a abordagem mais eficiente seria a comparação entre obras selecionadas. O próprio Lejeune recomenda o diálogo entre os contratos de leitura propostos por diferentes textos.

A história da autobiografia seria então, antes de tudo, a história de seu modo de leitura: história comparativa na qual poderíamos fazer dialogar os contratos de leitura propostos pelos diferentes tipos de texto (pois nada adiantaria estudar a autobiografia isoladamente, já que, assim como os signos, os contratos só têm sentido por seus jogos de oposição), e os diferentes tipos de leitura a que esses textos são realmente submetidos. Se podemos dizer que a autobiografia se define por algo que é exterior ao texto, não se trata de buscar, aquém uma inverificável semelhança com uma pessoa real, mas sim de ir além, para verificar, no texto crítico, o tipo de leitura que ela engendra, a crença que produz. (LEJEUNE, 2014, p. 55)

Em que pesem as dificuldades da categorização comparativa, foi gratificante a experiência de tentar desvendar os segredos da autobiografia. Como observa James Olney:

Escrever sobre autobiografia em um contexto de estudos literários envolve um imediato, irremediável e inconfortável paradoxo. Autobiografia é, ao mesmo tempo, o empreendimento literário mais simples e mais comum. Qualquer um que consiga escrever uma sentença, ou mesmo falar em um gravador ou se reportar a um *ghostwriter* pode fazê-lo. No entanto, visto por certa perspectiva, pode ser caracterizado como o mais desafiador dos projetos, mesmo imprudente, uma investida audaciosa em regiões, **onde mesmo os anjos temem pisar**. (OLNEY, 1980, p. 4, ênfase acrescentada)

A referência ao famoso aforismo de Alexander Pope "Pois os tolos se precipitam onde os anjos temem pisar"⁹ traduz a importância do brado de alerta de James Olney. Pope se refere à precipitação que leva os principiantes a fazer coisas que os mais experientes evitam. Para Olney, esse é o desafio do crítico que se embrenha pelo mundo da autobiografia. Por que? Porque não há regras disponíveis para o crítico: por um lado existe a percepção velada de que não existe autobiografia como gênero literário, com forma, terminologia e observância próprias. Por outro lado, surge o argumento oposto: toda escrita que aspira a inserir-se na literatura "nada mais é do que autobiografia" (OLNEY, 1980, p. 4). Estamos diante de um impasse.

Admito que me joguei nessa empreitada, sem saber ao certo com que tipo de dificuldades iria me deparar. O próprio Lejeune percebe que, ao mesmo tempo em que a autobiografia é a gata borralheira da literatura, defendê-la enquanto gênero pode ser motivo de uma guerra iminente: "Quando comecei inocentemente a estudar

⁹ A expressão "For fools rush in where angels fear to tread" foi utilizada pela primeira vez por Alexander Pope, no poema "An Essay on Criticism" de 1711.

e defender meu gênero preferido, fiquei impressionado de ver pouco a pouco que entrara em uma espécie de guerra civil” (LEJEUNE, 2014, p. 126).

Nosso primeiro passo foi delimitar o *corpus*: três narrativas autobiográficas de escritores com *backgrounds* diversos, sobre memórias de infância, articuladas por escritores renomados, que têm na literatura sua profissão e identidade. A escolha levou em consideração a localização geográfica e sócio-cultural distinta dos três escritores, mas, sobretudo, seus projetos de escrita e resultados diversos, o que possibilitaria desconstruir a imagem da autobiografia como simples relato uniforme do vivido.

Definido o *corpus*, determinamos a maneira como abordaríamos o estudo. Essa escolha levou em consideração além de temas externos à escrita, mas que sustentam a produção autobiográfica – memória e identidade – uma proposta de leitura interna dos textos, localizando-os no universo crítico literário. Essa escolha de análise se justifica pela crença de que é através da conjunção das análises formal e conteudista da obra que podemos chegar a uma interpretação coerente e completa.

Através de reflexões sobre o tema da memória, individual e coletiva, chegamos a algumas conclusões. É primordial discutir a problemática da memória individual, já que toda produção escrita, seja ficcional, seja autorreferente, envolve a memória, visto que toda criação tem como base a experiência do artista. No entanto, uma vez que as lembranças não são inteiramente acessíveis ao próprio sujeito, como poderia este vertê-las em um livro?

Assim como o autobiógrafo faz parte de uma coletividade, suas lembranças têm origem na convivência com seu grupo sociocultural. Daí o estudo cuidadoso da memória coletiva, com base em conceitos de Maurice Halbwachs e Michael Pollak. Halbwachs postula que toda memória individual é atravessada por dados coletivos.

Pollak verifica que as memórias coletivas de diversos grupos estão distribuídas de forma assimétrica quanto ao prestígio social. A partir das conclusões dos dois pensadores verificamos primeiramente que, segundo Halbwachs, toda memória individual é perpassada pelo coletivo, é possível afirmar que toda memória individual tenha traços deste mesmo coletivo, como registro de um ponto de vista sobre a memória do grupo. Isso possibilita aos membros do grupo reconhecer-se nos registros autobiográficos, como recortes individuais do emaranhado social que fomenta e alimenta tais memórias. Na esteira das reflexões de Pollak, notamos que o texto autobiográfico pode configurar-se no que se tem de chamado de contramemória, isto é, uma versão do passado que se opõe ao registro oficial.

O ato de lembrar nas narrativa do *corpus* configura-se de formas diversas. Para Maya Angelou assume a conotação de denúncia e resistência. A autobiografia de Angelou se configura como ato de contramemória contraposto à história oficial, instrumento poderoso de intervenção social. Para J. M. Coetzee, a rememoração é problematizada por suas lacunas e por sua evanescência. Verificando a distância inescapável entre o fato e sua narrativa, Coetzee produz um texto em terceira pessoa no tempo presente, e representa a infância de forma dinâmica e sincrônica à narração, como um devir incerto. Já Karl Ove Knausgård, que inicia sua narração problematizando a volatilidade da memória, apresenta-se como um narrador que busca ser tão fiel quanto possível aos fatos, da forma como os lembra.

Na sequência abordamos a questão da identidade e da subjetividade, que é intrínseca à escrita de si. Verificamos como a identidade, longe de ser algo fixo e a-cultural, é um conceito maleável, um construto social. Ao mesmo tempo em que as subjetividades são *embodied* (incorporadas), também estão *embeded* (mergulhadas) em uma cultura intersubjetiva. Foucault (2006) afirma que a história das subjetividades

ou práticas de subjetividade está atrelada ao problema da verdade. Assim, seria impossível chegar a uma análise profunda e completa de qualquer sujeito sem considerar o momento histórico e cultural de onde partem suas experiências e sua produção.

Nesse contexto, a análise da autobiografia se faz como análise de uma produção localizada, que retrata o momento histórico, e também a condição específica de um sujeito mergulhado nessa conjuntura. Na opinião de Sartre (2015), nesse sentido o escritor é, incontestavelmente, um artista engajado, sendo seu desafio e sua responsabilidade através do retrato do mundo, denunciar a realidade, expor fatos talvez incômodos da condição humana, não permitindo aos outros homens esquivar-se ou considerar-se inocentes diante do mundo alegando ignorância.

Em um terceiro momento realizamos a análise focada na forma, ressaltando características formais de mais significância em cada produção. Pensamos que a escolha dessa abordagem foi acertada, visto que, tomando como exemplo os escritos autobiográficos afro-americanos, críticos e escritores se ressentem do fato de que, como percebeu Toni Morrison, “a discussão de literatura negra em termos de crítica literária sempre acaba caindo na sociologia e quase nunca crítica da arte” (MORRISON, 1984, 386).

Os críticos literários afro-americanos enfatizam o valor das narrativas autobiográficas negras como instrumento fomentador da evolução política e social, mas destacam igualmente seu caráter de construto estético. Para isso preconizam a necessidade de uma poética da autobiografia negra concentrada no próprio texto, na significação social, histórica e ideológica das formas dessa narrativa. A autobiografia negra deve ser explorada como um ato simbólico que é tanto constativo, isto é, que se refere a algo extrínseco, como performativo, que representa algo por meio de sua própria existência como texto. (AZEVEDO, 2004, p. 131)

Acreditamos que a mesma conclusão pode ser estendida a todos os textos do *corpus*, que, mais do que registros constativos, têm valor por meio da própria existência como texto.

Por fim, após nos aprofundar em temas tão relevantes para a escrita autobiográfica – memória, identidade e forma – finalizamos o trabalho demonstrando como o entrelaçamento desses temas desemboca na criação das personagens autobiográficas infantis. São personagens peculiares, que partem de um modelo extratextual, mas que se apresentam na narrativa como seres que prendem a atenção do leitor.

A criação autobiográfica não é um trabalho de registro de um passado estático, desconectado da vida. Ao contrário, partindo de conceitos de Paul Ricoeur, Pierre Bourdieu, Sidonie Smith, entre outros, conclui-se que a escrita narrativa é uma instância complementar ao processo de criação de identidade individual que é articulada como uma narrativa. É um trabalho de todos nós, posto que, mais do que seres biológicos, somos emoldurados pela linguagem, somos, nas palavras de Lejeune (2014), *homens-narrativa*. Verifica-se que a autobiografia é um ato performático que tem como resultado a constituição de um eu. Em conclusão, nesse sentido, o eu é efeito da narrativa.

É possível considerar que obtivemos êxito na tarefa. Após analisar os três pilares da escrita de si: memória, identidade e forma, pudemos perceber como os autores, cada um à sua maneira, estavam cientes de que se debatiam com esses temas, e fizeram uso consciente da escrita, cada um com propostas e objetivos próprios.

Pudemos verificar que, longe do que pode esperar um leitor ingênuo, a escrita de si é muito mais do que mera descrição do vivido. Percebemos que mesmo que

houvesse tal intenção, a própria constituição da memória não o permitiria, já que mesmo o vivido nos escapa, pois a memória pode enganar. Além disso, um sujeito escritor implicado nos fatos, mesmo que de forma inconsciente, escolhe o que vai contar e como narrar. Temos como resultado, não a verdade do escritor de carne e osso, mas uma estrutura narrativa e uma personagem a ser analisada dentro dessa estrutura.

Se o escritor de si, quando produz uma obra autorreferente, o faz por vocação, por vontade, por vingança, por necessidade, por um impulso narcisista ou busca por imortalidade... é impossível definir. Se contar a história de um herói é torná-lo imortal, como acreditavam os gregos, podemos nos questionar: Quem é afinal o herói imortalizado? O homem de carne e osso ou a personagem – conjunto de sinais pretos numa página?

Como bem percebeu Jeanne Marie Gagnebin:

Nem a presença viva nem a fixação pela escritura conseguem assegurar a imortalidade; ambas, aliás, nem mesmo garantem a certeza da duração, apenas testemunham o esplendor e a fragilidade da existência, e do esforço de dizê-la. (GAGNEBIN, 2009, p. 11)

A memória e os fatos verificáveis em um mundo referencial quando inscritos na literatura são apenas o substrato que o escritor utiliza em sua produção. Como bem exemplificou Benjamin (1987), o escritor é o artesão, e sua matéria-prima é a vida humana. É sua tarefa trabalhar a matéria-prima da experiência, transformando-a em produto sólido, útil e único.

Afinal, depois de tantas e, até mesmo repetidas leituras, é inevitável fugir do questionamento: quem é, para mim, mais real? O escritor Coetzee, ganhador do Nobel de Literatura em 2003, que vive hoje na Austrália, mas de cuja vida pessoal nada sei. Ou o menino Coetzee, com quem vivenciei os dramas da infância.

Concluimos com a certeza de que esse estudo não esgota as possibilidades de leitura desses três autores que, através de suas narrativas inspiraram essa dissertação. Nem tem a intenção de esgotar o tema da autobiografia, pois seria impossível, de qualquer forma, exaurir o estudo de um gênero cuja produção se renova e multiplica a cada dia. Não obstante, consideramos válido o esforço de extrair o máximo possível das três obras, tornando mais rica a experiência de leitura desses autores mediante uma modesta contribuição para discussões do universo incrível que é a autobiografia.

REFERÊNCIAS

ALBERCA, M. Es peligroso asomarse (al interior). Autobiografía vs. autoficción. **Rapsoda. Revista de literatura**, n. 1, Madrid, 2009, p. 1-24.

ANGELOU, M. **Eu sei por que o pássaro canta na gaiola**. Tradução de Regiane Winarski. Bauru: Astral Cultural, 2018.

ARENDT, H. **A condição humana**. Tradução de Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

ARFUCH, L. **O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

AZEVEDO, M.M. O relato autobiográfico negro e o sentimento de negritude. In: IZARRA, L.Z. de (org.) **Literaturas estrangeiras e o Brasil: Diálogos**. São Paulo: Humanitas, 2004. p. 113-134.

BARTHES, R. **A aventura semiológica**. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. **O rumor da língua**. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BAUMAN, Z. **Identidade: Entrevista a Benedetto Vecchi**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BECKETT, S. **Proust**. Tradução de Arthur Nestrovski. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

BENJAMIN, W. **Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras Escolhidas, v. 1).

BERGSON, H. **Matéria e memória**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **Memória e Vida**. Tradução de Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BITTENCOURT, G. O ato de narrar e as teorias do ponto de vista. **Revista Cerrados**, v. 8, n. 9, Brasília, 2015. p. 107-124.

BOHLEBER, W. Recordação, trauma e memória coletiva: a luta pela recordação em psicanálise. Tradução de Edith Vera Laura Kunze. **Revista brasileira de psicanálise**, v. 41, n. 1, São Paulo, 2007, p. 154-175.

BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (Orgs.). **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: Eduem, 2019.

BORGES, J. L. Funes, o memorioso. In:_____. **Ficções**, v. 1. Vários tradutores. São Paulo: Globo, 1999, p. 53-57.

BOSI, E. **Memória e sociedade**: lembrança de velhos. São Paulo: Taq, 1979.

BOURDIEU, P. A ilusão biográfica. In: AMADO, J.; FERREIRA, M. de M. (Coord.). **Usos e abusos da história oral**. Tradução de Luiz Alberto Monjardin [et al.]. Rio de Janeiro: FGV, 2006, p. 183-191.

BRAUN DAHLET, V. Pessoa, referência e identidade na escrita de si. **Itinerários**, v. 1, n. 40, Araraquara, jan-jun. 2015, p. 15-28.

BRUSH, P. S. **The influence of social movements on articulations of race and gender in black women's autobiographies**. Disponível em https://www.jstor.org/stable/190243?seq=1#page_scan_tab_contents. Acesso em: 19 abr. 2020.

CANDIDO, A. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

_____. A personagem do romance. In: Candido A. [et. al.] **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2018, p. 51-80.

CIAMPA, A. C. Identidade. In: LANE, S.T.M., CODO, W. (Orgs.). **Psicologia social**: o homem em movimento. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 58-75.

COETZEE, J. M. **Infância**: cenas da vida na província. Tradução de Luiz Roberto Mendes Gonçalves. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

COSTA, J. F. **O vestígio e a aura**: corpo e consumismo na moral do espetáculo. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

CUDJOE, S. Maya Angelou and the Autobiographical Statement. In: EVANS, M. (Ed.) **Black Women Writers (1950-1980)**. New York: Doubleday, 1984. p. 6-24.

DE MAN, P. Autobiografia como Des-figuração. Tradução de Joca Wollf. **Sopro**: panfleto político-cultural, n. 71. 2012, p. 2-11.

EAGLETON, T. **Teoria da literatura**: uma introdução. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **Como ler literatura**. Tradução de Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM, 2019.

EAKIN, P. J. **How Our Lives Become Stories**. Ithaca and London: Cornell Un. Press, 1999.

FAEDRICH, A. O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea. **Itinerários**, v. 1, n. 40, Araraquara, jan./jun. 2015, p. 45-60.

FANON, F. *The fact of blackness*. In: BACK, L.; SOLOMOS, J. **Theories of race and racism: a reader**. Londres: Routledge, 2009, p. 257-266.

FERNANDES, A. A memória absoluta e a memória inventada. **Dedalus – Revista de Literatura Comparada**. n. 10, Lisboa: Cosmos, 2005.

FIGUEIREDO, E. **Mulheres ao espelho**: autobiografia, ficção, autoficção. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

FOUCAULT, M. **A hermenêutica do sujeito**. Tradução de Márcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FRANCO JUNIOR, A. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (Orgs.). **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: Eduem, 2019.

FRIEDMAN, N. O ponto de vista na ficção, o desenvolvimento de um conceito crítico. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. **Revista USP**, n. 53, São Paulo, 2002, p. 166-182.

GAGNEBIN, J. M. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: 34. 2009.

GOETHE, J. W. **Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister**. Tradução de Nicolino Simone Neto. São Paulo: 34, 2006.

GUMBRECHT, H. U. Entrevista: Excesso de passado. **Revista de história da biblioteca nacional**. v. 8, n. 86, Rio de Janeiro, 2012. p. 52-57.

HALL, S. **Cultura e representação**. Tradução de Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: PUC-Rio: Apicuri, 2016.

HAN, B. C. **Sociedade da transparência**. Tradução de Enio Palo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2017

_____. **Agonia do Eros**. Tradução de Enio Paulo Giachini, Petrópolis: Vozes, 2019.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2017.

KLINGER, D. Escrita de si como performance. **Revista brasileira de literatura comparada**, v. 10, n. 12, Rio de Janeiro, 2008, p. 11-30.

KNAUSGÅRD, K. **Um outro amor: minha luta 2** Tradução de Guilherme da Silva Braga. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

_____. **A ilha da infância: minha luta 3**. Tradução de Guilherme da Silva Braga. São Paulo: Companhia das Letras, 2015a.

_____. **A morte do pai: minha luta 1**. Tradução de Leonardo Pinto Silva. São Paulo: Companhia das Letras, 2015b.

LEITE, L. C. M. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 1985.

LEJEUNE, P. **O pacto autobiográfico: De Rousseau à Internet**. 2. ed., Tradução de Jovita Maria Gerheim, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LIMA, L. C. *Persona* e sujeito ficcional. In: LIMA, L. C. **Pensando nos trópicos** (Dispersa demanda II). Rio de Janeiro: Rocco, 1991, p. 40-56.

_____. **História. Ficção. Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LISPECTOR, C. **Perto do coração selvagem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LOURO, G. L. Corpo, escola e identidade. **Educação e realidade**, n. 25, Porto Alegre, 2000, p. 59-76.

LUKÁCS, G. **A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica**. 34. ed. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

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

MORRISON, T. Memory, creation, and writing. **Thought**, v. 59, n. 235, Nova York, dez. 1984, p. 385-390.

NOGOZEKY, F. A. Eu sei por que o pássaro canta na gaiola: uma aproximação com a tradição do *Bildungsroman*. **Scripta Alumni**, n. 22, Curitiba, 2019, s/p.

OLIVEIRA, N de **A oficina do escritor**: sobre ler, escrever e publicar. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

OLNEY, J. Autobiography and the Cultural Moment: A Thematic, Historical, and Bibliographical Introduction. In: _____ (Ed.) **Autobiography**. Essays Theoretical and Critical. Princeton: Princeton Un. Press, 1980.

PAIVA, M. L. de S. C. Recalque e repressão: uma discussão teórica ilustrada por um filme. **Estudos interdisciplinares em psicologia**, v. 2, n. 2, Londrina, 2011, p. 229-241.

POLLAK, M. Memória, esquecimento, silêncio. Tradução de Dora Rocha Flaksman. **Estudos históricos**, v. 2, n. 3, Rio de Janeiro, 1989, p. 3-15.

POUND, E. **ABC da literatura**. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix, 2013.

QUINTALE NETO, F. Para uma interpretação do conceito de Bildungsroman. **Pandaemonium germanicum**, v. 1, n. 9, São Paulo, 2005, p. 155-181.

REUTER, Y. **Introdução à análise do romance**. Tradução de Angela Bergamini... [et al.]. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

RICOEUR, P. La vida, um relato en busca de narrador. Traduzido para o espanhol por José Luis Pastoriza Rozas. **Ágora: Papeles de Filosofía**, v. 25, n. 2, Santiago de Compostela, 2006, p. 9-22.

_____. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução de Alain François [et al.]. Campinas: Unicamp, 2007.

_____. **Tempo e narrativa – 3**. O tempo narrado. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

ROJAS, S. Profunda superficie: memoria de lo cotidiano en la literatura chilena. **Revista chilena de literatura**, n. 89, Santiago, 2015, p. 231-256.

SARLO, B. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SARTRE, J. P. **O que é a literatura?** Tradução de Carlos Felipe Moisés. Petrópolis: Vozes, 2015.

SIBILIA, P. **O show do eu**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

SILVA, E. R. O contrato ambíguo da autoficção à luz da lógica do discurso ficcional de Searle. **IX Seminário de Pesquisa do Mestrado em Teoria Literária e I Seminário de Dissertações em Andamento**, 2017, Curitiba. *Caderno de Resumos*: versão final, 2017. v. único. p. 75-86.

SILVA, T. T. da. A produção social da identidade e da diferença. In: _____. (Org.). **Identidade e diferença**. Rio de Janeiro: Vozes, 2000, p. 73-102.

SMITH, S. Performativity, Autobiographical Practice, Resistance. In: **a/b: Auto/Biography Studies**. v. 10, Issue 1, Londres, 1995, p. 17-33.

SMITH, S.; WATSON, J. The Trouble with Autobiography: Cautionary Notes for Narrative Theorists. In: PHELAN, J.; RABINOWITZ, P. J. (Eds.) **A Companion to Narrative Theory**. Malden, MA: Blackwell. 2005. p. 356-371.

TORRANO, J. A. A. O mundo como função de musas. In: HESÍODO. **Teogonia**: a origem dos deuses. Tradução de José Antonio Alves Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2007, p. 12-96.

TULVING, E.; CRAIK, F. I. M. (Eds.). **The Oxford Handbook of Memory**. New York: Oxford University Press, 2000.

VIEIRA, W. Pacto com o diabo: *Divórcio*, de Ricardo Lísias, como manual para compreender a autoficção contemporânea. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n. 51, Brasília, 2017, p. 182-204.

WALKER, P. A. Racial Protest, Identity, Words, and Form in Maya Angelou's I Know Why the Caged Bird Sings. **College Literature**, v. 22, n. 3, Maryland, 1995, p. 91-108.

YATES, F. A. **A arte da memória**. Tradução de Flavia Bancher. Campinas: Unicamp, 2007.