

CENTRO UNIVERSITÁRIO CAMPOS DE ANDRADE UNIANDRADE

MESTRADO EM LETRAS

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: TEORIA LITERÁRIA

**AMBIGUIDADE E *PERFORMANCE* EM *COMO EU SE FIZ POR SI MESMO*
DE JAMIL SNEGE**

RALF PIRILO FAEDA

CURITIBA
2024

CENTRO UNIVERSITÁRIO CAMPOS DE ANDRADE UNIANDRADE
MESTRADO EM TEORIA LITERÁRIA

AMBIGUIDADE E *PERFORMANCE* EM *COMO EU SE FIZ POR SI MESMO*
DE JAMIL SNEGE

RALF PIRILO FAEDA

Dissertação apresentada ao Curso
de Mestrado em Letras, Área de
concentração: Teoria Literária.

Professor Orientador: Dr. Otto
Leopoldo Winck.

CURITIBA
2024

TERMO DE APROVAÇÃO**RALF PIRILO FAEDA****AMBIGUIDADE E PERFORMANCE EM COMO EU
SE FIZ POR SI MESMO DE JAMIL SNEGE**

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:

Prof. Dr. Otto Leopoldo Winck (Orientador – UNIANDRADE)

Profa. Dra. Luci Collin (UFPR)
CPF 552.598.129-72

Prof. Dr. Edson Ribeiro da Silva (UNIANDRADE)
CPF 871.194.049-20

Curitiba, 06 de março de 2024.

SUMÁRIO

<u>RESUMO.....</u>	iv
<u>ABSTRACT.....</u>	v
<u>1. O EU QUE NARRA A SI MESMO</u>	6
<u>2. JAMIL SNEGE: DADOS DE UMA VIDA</u>	14
<u>3. ESCRITAS DE SI: VESTÍGIOS DA SUBJETIVIDADE</u>	18
3.1. <u>O CUIDADO DE SI ATRAVÉS DA ESCRITA: HYPOMNÊMATA E MISSIVAS</u>	18
3.2. <u>DE CONFISSÕES A OS ENSAIOS: A INTERIORIDADE A PARTIR DO HÍBRIDO</u>	21
3.3. <u>ROUSSEAU: A VIDA NARRADA SOB O INTENTO DA VERACIDADE</u>	27
3.4. <u>BILDUNGSROMAN: A FORMAÇÃO DO INDIVÍDUO</u>	32
<u>4. VIDAS RETIDAS EM PALAVRAS</u>	37
4.1. <u>SOBRE A AUTORIA E O PACTO AUTOBIOGRÁFICO</u>	37
4.2. <u>O RELATO DE SI COMO ATO PERFORMATIVO</u>	44
4.3. <u>MEMÓRIA E IDENTIDADE NARRATIVA</u>	47
<u>5. AUTOFICÇÃO: ESCRITA SEM CASAS VAZIAS?</u>	52
5.1. <u>A INDECIDIBILIDADE E O PACTO AMBÍGUO DA AUTOFICÇÃO</u>	57
5.2. <u>IMPULSO AUTOBIOGRÁFICO E SUPEREXPOSIÇÃO: O EU COMO PROTAGONISTA</u>	59
5.3. <u>OS ESTUDOS DE AUTOFICÇÃO NO BRASIL</u>	65
<u>6. O CRONISTA E A INTIMIDADE AUTOR-LEITOR</u>	68
6.1. <u>“O EGO EXALTADO DO POETA”</u>	78
<u>7. COMO EU SE FIZ POR SI MESMO À LUZ DA AUTOFICÇÃO</u>	86
7.1. <u>REPUTAÇÕES À MERCÊ DO JOGO (AUTO)FICCIONAL</u>	87
7.2. <u>“PRECÁRIO EXERCÍCIO DE MEMÓRIA”: DA OBRA PARA A VIDA</u>	95
7.3. <u>EGOÍSMO DA ESCRITA: “A TIRANIA DO TEMPO LINEAR”</u>	101
7.4. <u>AUTOFRICÇÃO: APELOS AO LEITOR E METALINGUAGEM</u>	106
<u>8. O “EU ENTRE FÓLIOS”: CONSIDERAÇÕES FINAIS</u>	115
<u>REFERÊNCIAS</u>	122

RESUMO

A presente pesquisa busca destacar estratégias utilizadas pelo escritor curitibano Jamil Snege em seu livro *Como eu se fiz por si mesmo* (1994), com particular interesse na ambiguidade proporcionada pela leitura e na *performance* instituída pelo autor, que coloca a si mesmo como um personagem. Ao recorrer ao caminho teórico que revisita a construção da subjetividade, a pesquisa parte da escrita como cuidado de si, amparada em Foucault, e inclui as contribuições de Agostinho, Montaigne e Rousseau, bem como a análise sobre a mudança nas atribuições do papel do autor e as dificuldades de relatar a verdade sobre si mesmo através da narrativa. Após abordar Lejeune e suas considerações sobre os pactos de leitura, a pesquisa se serve da autoficção para averiguar o referido livro, buscando demonstrar vestígios de uma obra que se situa no “entre-dois”, em que a matéria é autobiográfica e a maneira é ficcional, conforme proposição de Doubrovsky (1977). Levando em conta também a atuação de Jamil Snege como cronista no intuito de evidenciar a *performance* aqui atribuída, tem lugar as considerações acerca do caráter híbrido da crônica enquanto gênero, característica de que Snege tira proveito não apenas no livro em questão como em outros momentos de sua obra. Por fim, a pesquisa apresenta características da construção autoficcional ao longo de *Como eu se fiz por si mesmo*, ressaltando o labor com a linguagem, a fragmentação, as menções a personagens reais, eventualmente famosos, e a busca de parodiar narrativas consolidadas, no intuito de promover a indecidibilidade, no leitor, quanto à natureza da história.

Palavras-chave: Jamil Snege. Autoficção. Ambiguidade. Performance.

ABSTRACT

This research seeks to highlight strategies used by Jamil Snege in his book *Como eu se fiz por si mesmo* (1994), with particular interest in the ambiguity provided by reading and in the performance instituted by the author, who places himself as a character. By resorting to the theoretical path that revisits the construction of subjectivity, the research starts from writing as self-care, supported by Foucault, and includes the contributions of Augustine, Montaigne and Rousseau, as well as the analysis of the change in the author's role attributions, and the difficulties of reporting the truth about oneself through narrative. After approaching Lejeune and his considerations about reading pacts, the research uses autofiction to investigate the aforementioned book, seeking to demonstrate traces of a work that is located in the "between-two", in which the material is autobiographical and the manner is fictional, as proposed by Doubrovsky (1977). Also taking into account Jamil Snege's performance as chronicler in order to highlight the performance attributed here to the author, considerations are made about the hybrid character of the chronicle as a genre, a characteristic that Snege takes advantage of not only in the book in question but also in others moments of his work. Finally, the research presents characteristics of the autofictional construction throughout *Como eu se fiz por si mesmo*, highlighting the work with language, fragmentation, mentions of real characters, possibly famous, and the search to parody consolidated narratives, with the aim of to promote *undecidability* in the reader regarding the nature of the story.

Key words: Jamil Snege. Autofiction. Ambiguity. Performance.

1. O EU QUE NARRA A SI MESMO

Antes que esta pesquisa adentre o costumeiro e lógico exercício do embasamento teórico, ao elencar conceitos das escritas de si, do *Bildungsroman*, do pacto autobiográfico, da identidade narrativa, da autoficção e outros conceitos afins, necessários para delimitar o estudo a que me propus – sinto-me impelido a lançar mão de uma justificativa de outra ordem para o intento que ora se inicia: o arrebatamento proporcionado pela literatura é que me trouxe a este tema.

Certa vez me caiu às mãos um exemplar de *Como eu se fiz por si mesmo*, livro de Jamil Snege, publicado em 1994, e fui imediatamente retido pelo texto envolvente, ágil e inventivo do escritor curitibano. É preciso acrescentar que essa leitura ocorreu mais de vinte anos após a publicação do livro, mais de uma década após a morte do autor. Jamil Snege era um total desconhecido para mim naquele momento, e mesmo sua atuação destacada como cronista de longa data em um dos maiores jornais da cidade não havia chegado ao meu conhecimento. Para além da fruição do texto e do magnetismo dele decorrente, um traço ficou bastante evidente em mim nos meses que se seguiram: a vida de Jamil Snege, o personagem, confundia-se com a biografia do Jamil Snege, o escritor, em boa parte graças à construção do livro referido.

Na ficha catalográfica da obra não consta definição de gênero literário. A definição *romance autobiográfico* para designá-lo consta em uma ou duas dissertações sobre o autor, mas nenhuma delas se debruça diretamente sobre os meandros da classificação da obra, preferindo abordar a inventividade do texto de Snege, sua atuação como cronista ou sua trajetória de escritor que escolheu atuar em dissonância ao sistema editorial. No texto de orelha de *Como eu se fiz por si mesmo*, assinada por Fábio Campana – além de amigo de Snege, era diretor e sócio na editora que publicou alguns dos livros do Turco, a Travessa dos Editores –, há uma definição pouco esclarecedora:

“pretensa autobiografia”. O jornalista e professor José Carlos Fernandes, um dos primeiros estudiosos da obra de Jamil, definiu o livro como “prosa semi-autobiográfica”, (FERNANDES, 2003, p. 5) sem, no entanto, se aprofundar na análise dessa definição. Na última entrevista que concedeu, já no ano em que morreria, Jamil Snege disse que *Como eu se fiz por si mesmo*, embora pensado como um romance,

não possui a estrutura tradicional de um romance. Mas ao mesmo tempo não é uma coleção de textos aleatórios, pois todos eles – sejam contos, crônicas, etc. – obedecem a um propósito de captar tempos e nuances da memória. (...) Eu o escrevi de maneira contínua, intercalando o tempo presente, o ato de escrever um livro de memórias à matéria residual das recordações do vivido. Ao mesmo tempo, faço em certos capítulos uma paródia dos diversos modos de narrar – seja estilisticamente ou através dos vários usos da linguagem. (SNEGE, 2003, p. 175-176)

A longa resposta de Jamil dá margem a (pelo menos) duas interpretações: seu livro seria um romance que foge à estrutura tradicional de um romance; ou seria um livro de memórias, cujas partes buscam captar as recordações do vivido sem descuidar da linguagem literária. A meu ver, a análise do escritor atua no sentido de reforçar a ambiguidade encontrada no livro, especialmente por reforçar a tentativa de parodiar narrativas e esmerar-se no uso da linguagem. Conforme veremos ao longo desta pesquisa, uma das características da autoficção é justamente conceder ao escritor a possibilidade de partir da obra para a vida.

De uma perspectiva pessoal, *Como eu se fiz por si mesmo* se apresentou a mim como um romance, posto que desconhecia detalhes da biografia do autor. Tal sensação se reforça ao observar a linguagem rica e meticulosa, por vezes lírica, e a estrutura não linear com que o narrador conta passagens nada lisonjeiras de sua vida. Aos meus olhos de leitor, não se tratava, naquela primeira leitura, de uma autobiografia convencional, nem mesmo de um romance de formação, conforme o próprio afirma, não sem ironia, em dado momento da narrativa. No entanto, a quantidade de personagens reais, datas e referências a nomes de ruas espalhados pela história; a aparente intenção de sinceridade sugerida logo no início da narrativa; a preocupação com a verossimilhança; e a confirmação de que

coincidiavam os nomes de autor, narrador e personagem atuavam no sentido de demarcar o cunho autobiográfico da obra.

Essas reflexões todas, por óbvio, vieram de maneira subliminar, durante e após a leitura, período no qual tais limites não importavam ou se misturavam ao texto. Uma pergunta capciosa, feita por Philippe Lejeune décadas antes, define com clareza minha impressão: o protagonista declarado desse romance pode ser também o narrador da história e o autor que a engendrou e, ainda assim, firmar um pacto sólido com a *verdade* da narrativa? *Verdade*, é bom dizer, aqui se entende como a intenção de ser fiel aos fatos, o compromisso em transpor, da maneira mais fidedigna possível, a realidade da biografia do autor para dentro do texto. Tal tarefa, como vim a descobrir ao longo da pesquisa, não apenas resulta inviável pela própria natureza da escrita, como também não parece ter sido intento do autor. Qual o pacto de leitura proposto por Jamil ao leitor? *Como eu se fiz por si mesmo* parece operar deliberadamente no interstício entre o biográfico e o ficcional – o biográfico, no caso, também é uma reconstrução ficcional, mas que remete a um referencial, ao *real*.

O contato com outros livros de Jamil Snege reforçou em mim a percepção de sua potência criativa, ora em textos experimentais, ora parodiando formatos tradicionais, sempre preocupado com a linguagem e a estética. A manipulação de elementos autobiográficos daquele primeiro e pungente contato com o autor, porém, seguia a despertar a minha atenção – talvez como rescaldo da percepção de um romance em que o escritor ousa dar forma à própria história através de fragmentos que reforçam não uma identidade coesa, senão uma alteridade que (des)caracteriza o sujeito narrado ao longo de uma vida. Em suma, ao constatar que no restante de sua obra Snege se concentra no texto e na estrutura, o interesse em analisar a abordagem empregada em *Como eu se fiz por si mesmo* se reforçou.

Ao longo da pesquisa, decidi analisar também a reunião de crônicas *Como tornar-se invisível em Curitiba*, livro publicado em 2000 e que colabora para a compreensão da temática aqui averiguada. Neste livro, Jamil Snege explora com sabedoria os limites do gênero fronteiro por natureza, e estabelece uma ponte entre a realidade e a fantasia. Para realizar um

contraponto, utilizei o excelente trabalho de Camila Gino Almeida, uma das primeiras pesquisadoras da obra de Snege, que batiza Jamil de “cronista da cidade” no título de sua dissertação (2006) e faz um interessante apanhado de suas crônicas publicadas em jornal. *Como tornar-se invisível em Curitiba*, afinal, é composta por textos publicados primeiramente na coluna Caderno G, do jornal *Gazeta do Povo*, mas Jamil escolheu migrá-los para o livro ignorando a sequência e subtraindo datas de publicação, bem como alterando alguns dos títulos. Ao fazê-lo, o escritor promove unidade a crônicas tematicamente diversas publicadas ao longo de vários anos. O que interessa aqui, tendo em conta a direção apontada pela pesquisa, é verificar que Snege parece investir na construção de uma imagem de si, um personagem que emula a personalidade do autor com contornos superlativos e que, de resto, muito se assemelha à voz narrativa utilizada em *Como eu se fiz por si mesmo*. Conforme veremos, o estilo de escrita de Jamil nestes dois livros passa pela provocação continuada ao leitor e pela constante chacota da própria imagem – o que dará indícios do ato performativo que o escritor encena.

Daí que algumas das crônicas que Jamil Snege escreveu para a *Gazeta do Povo* durante o período em que foi colunista do jornal também entraram nesta pesquisa. Tal decisão se justifica por conta dos constantes diálogos entre os textos do autor – que costumavam migrar do jornal para o livro, do conto para o romance, do romance para a crônica. Foi nesse momento, já próximo do fim da pesquisa, que decidi também inserir trechos de contos do livro *O jardim, a tempestade* (1989), e elaborar uma rápida análise da novela *Tempo sujo* (1968), sempre no intuito de reforçar as marcas de ambiguidade e *performance*, mote que guia este trabalho. As leituras de *Senhor* (1989), *Viver é prejudicial à saúde* (1998), e *Verões da grande leitoa branca* (2000) não proveram excertos para esta pesquisa, embora muito tenham contribuído para a formação do panorama da obra do autor.

Em todo caso, foi a partir de *Como eu se fiz por si mesmo* que, capturado pela prosa célere e cuidadosa de Snege, iniciei minha abordagem e, ao começar a pesquisa, me deparei com uma considerável bibliografia sobre a autoficção – ou autoficções, em consonância com estudos recentes –, aqui entendida como a modalidade cuja *matéria* é autobiográfica e cuja *maneira* é

ficcional, conforme definiu Doubrovsky, sempre hesitante se o termo que cunhou em 1977, na quarta capa de seu romance, *Fills*, designava um gênero literário. *Como eu se fiz por si mesmo*, de Jamil Snege, pode ser encarado como um livro que repousa sob a égide da autoficção? Ao longo da pesquisa que ora exponho, compreendi que a hibridez que experimentei enquanto leitor, longe de significar uma percepção isolada ou constatação inadvertida, resulta de um processo criativo de ficcionalização de si que, em última instância, coaduna-se à literatura contemporânea, condição discutida no decorrer deste trabalho.

Para entender as bases que constituem a autoficção foi necessário retornar à formação das escritas de si. Como o próprio Jamil Snege (personagem ou autor?) reflete nas páginas derradeiras de *Como eu se fiz por si mesmo*, de onde provém a necessidade de escrever sobre si mesmo? É possível rastrear este impulso? Para isso, os estudos de Michel Foucault me serviram de base, especialmente suas considerações acerca da escrita como ato de cuidado. De que maneira os registros sobre si evoluem de fatídicas anotações cotidianas com o intuito de servir de mero suporte da memória, até a contemporaneidade, em que assumem função de testemunho, *performance* e, deliberadamente, sugerem ambiguidade ao leitor?

Acompanhar o percurso das escritas de si ao longo da história permite perceber a construção da subjetividade e a paulatina formação de aparatos que possibilitam contar a história de um indivíduo, a partir do impulso inaugural representado por Agostinho de Hipona ainda no século IV quando do registro de sua trajetória, em que se vale de reflexão minuciosa e da análise retrospectiva em *As Confissões*.

Em seguida, rastreiam-se os modos de escrita autobiográfica a partir do conjunto de opiniões emitidas por um indivíduo, conforme fez Michel de Montaigne em seu célebre *Os ensaios* (1580); ou pela estilização das memórias através da escrita, ato verificado em Jean-Jacques Rousseau em *Confissões* (1782); ou ainda, ao identificar a tentativa de construir uma expressão, pela via da literatura, que espelhasse a busca pela identidade na via do aprimoramento de si, com o *Bildungsroman*, o romance de formação,

respondendo à demanda da recém-nascida classe burguesa alemã e europeia no século XVIII.

Tal jornada, ao alcançar nossos dias, vasculhará também a encenação inescapável que reside no *eu* que busca narrar a própria história. Com efeito, para além da impossibilidade de conceder unidade ao sujeito, Judith Butler acrescenta que a narrativa autobiográfica é um ato performativo, e não narrativo (ou não *apenas* narrativo), posto que aquele que se propõe a relatar a si mesmo está, na verdade, “elaborando-se e posicionando-se em relação a uma audiência real ou imaginária”. (BUTLER, 2017, p. 89) É também por esta via que a pesquisa se conecta aos estudos ligados à superexposição do “eu” na contemporaneidade, característica que se detecta ao longo das páginas de *Como eu se fiz por si mesmo*, onde o autor cria mitos sobre si mesmo – para usar o jargão proposto por Diana Klinger (2007) – e opera uma construção de si no personagem. A investigação sobre o “impulso autoficcional” (FAEDRICH, 2022) se dirige ao conceito de “espetacularização cotidiana”, de Paula Sibilia (2016), uma superexposição deliberada do eu – outra valência que conecta a referida obra de Snege à autoficção, conforme busco demonstrar.

Em seguida, chega-se às elaborações promovidas pelos percursos da autobiografia e autoficção, nos anos 1970, partindo, primeiro, de Philippe Lejeune e suas investigações sobre os pactos de leitura, depois, de Serge Doubrovsky e a noção de autoficção como uma resposta às lacunas deixadas por Lejeune. Será destacada a “guinada subjetiva”, no termo de Beatriz Sarlo em *Tempo Passado* (2007), a mudança epistemológica que redireciona o foco das ciências humanas para a experiência pessoal e, com isso, reanima a figura do autor, obliterada por parte da crítica daquele período. Para além disso, a presente pesquisa segue até as mais recentes discussões acerca do conceito, guiada pelo percurso teórico rastreado por Anna Faedrich.

Tal expediente inclui a análise dos já referidos livros de Jamil Snege, no intuito de destacar suas nuances ambíguas e a construção de um ato performático, de modo a conclamá-lo à esfera da autoficção, essa modalidade que representa um salto qualitativo em relação ao romance autobiográfico (ALBERCA, 2007). O texto literário está em plano destacado em relação à

biografia do autor, normalmente servindo ao propósito de ficcionalização. Jamil Snege, por sinal, coloca-se como representante justamente nesta seara, pela beleza de sua prosa e criatividade de sua estrutura narrativa.

Para evitar imprecisões, há que se separar a definição de autoficção de termos que muitas vezes se confundem a ela, como a autobiografia, por exemplo, proponente de outro tipo de acordo tácito com o leitor – dado que o autor propõe a si mesmo e ao receptor um pacto de veracidade, desinteressado em gerar a ambiguidade referencial. Em outro termo, é preciso ressaltar o que é específico da autoficção (o pacto ambíguo proposto ao leitor) para que se torne possível obter vestígios do caráter autoficcional de *Como eu se fiz por si mesmo*.

Questões que entrecruzam o mote principal da pesquisa, interferindo em seu entendimento por questões conceituais, também serão abordadas em seu tempo. Destaco a trajetória da figura do autor na história literária, que passa de proprietário a figurante em relação ao texto (e chega mesmo a ter sua morte decretada, para pensadores como Barthes), para finalmente renascer nas últimas décadas do século XX, em parte devido à imbricação promovida pelos textos autoficcionais, que o alinham no mesmo plano de narrador e personagem, e promovem, pela via da fragmentação da estrutura e do uso inventivo da linguagem, um espaço novamente privilegiado ao autor, agora “sujeito ressuscitado” (SARLO, 2007, p. 30).

Outra aproximação incontestável ao tema central diz respeito à definição de identidade narrativa, contribuição importante à noção de autoficção por permitir a conceituação teórica do sujeito que narra. Ao juntar a ideia de mimese aristotélica às reflexões de Agostinho acerca da distensão do tempo, Paul Ricoeur propõe a hermenêutica do si, em seu livro *O si mesmo como um outro* (1991), apontando que o indivíduo é autônomo e fragmentado, e que sua identidade é unificada pela narrativa – que, por sua vez, se reapropria da memória e a reconfigura pela via da obra literária.

Na sequência, tem lugar a análise de pesquisas contemporâneas, além da própria autoficção, cujo modelo inicialmente proposto por Doubrovsky abre-se a constantes atualizações na busca por uma unidade conceitual. A análise

da pesquisa sobre autoficção no Brasil também se justifica, inclusive para situar o lugar de Jamil Snege nesta seara, certamente um pioneiro quanto a esta modalidade de criação literária, se consideramos que a publicação data de 1994 e a escrita, segundo depoimento do autor, foi finalizada em 1980¹ – o momento histórico em que Lejeune e Doubrovsky travavam diálogos acerca das “casas vazias”, as lacunas do texto literário cujo pacto de leitura não se assenta apenas na verdade e/ou apenas na ficção. Grandes pesquisadores do tema, como Evando Nascimento e Silviano Santiago relatam ter adentrado nos estudos autoficcionais em momento posterior à publicação do livro de Snege, o que só reforça a originalidade da proposta do escritor curitibano.

Antes, porém, de dar lugar ao percurso teórico, e de entrar na obra de Jamil Snege para ilustrar os conceitos, começa-se pela genealogia das escritas de si, desde o cuidado de si, dos gregos, passando pelas reflexões acerca da noção de interioridade, até chegar ao modelo fornecido pelas célebres confissões de Rousseau, que primavam pela premissa irrevogável da sinceridade – ou pelo princípio de veracidade. Destaca-se também a conexão entre o filósofo suíço e o escritor curitibano, visto que Jamil Snege o retratou em *As Confissões de Jean-Jacques Rousseau* (1982), um texto composto para o teatro, único na obra de Snege, publicado exatos dois séculos após o livro autobiográfico de Rousseau, em que a trajetória do célebre autor franco-suíço é narrada sob perspectiva bipartida. O respeito à cronologia e aos dados biográficos fazem da peça uma espécie de homenagem ao filósofo e educador, mas é possível destacar pontos de aproximação entre a noção do *homem bom que é corrompido pela sociedade* e o argumento que delineia *Como eu se fiz por si mesmo*, uma obra em que o protagonista é des-construído pela convivência social no decorrer da narrativa.

¹ A entrevista em que Jamil Snege afirma ter terminado a escrita de *Como eu se fiz por si mesmo* em 1980 foi publicada em outubro de 2002, na Revista Cult (São Paulo, ano VI, n. 62, p. 13) sob o título: “À espera do mar redondo”. O período narrado no livro corrobora a informação, tanto por conta de uma campanha publicitária de sucesso elaborada por Jamil, que foi premiada em 1978, quanto pela própria idade referida pelo personagem nos capítulos derradeiros, quando estaria com quarenta anos (Snege nasceu em 1939).

2. JAMIL SNEGE: DADOS DE UMA VIDA

No dia 10 de julho de 1939, em Curitiba, Paraná, nasce Jamil Antônio Snege, cuja família é composta de maneira muito similar a de tantos descendentes de imigrantes da capital paranaense: por parte de mãe, descende de italianos; por parte de pai, de sírios. Daí provém o “Turco”, apelido pelo qual o chamavam amigos e pessoas próximas². Snege teve uma infância humilde e, a julgar pelo relato de *Como eu se fiz por si mesmo*, teve de trabalhar desde criança.

É fato que trabalhou como ajudante em uma pequena fábrica de corte de papel do pai, e que, sob sua influência, aos dezoito anos entrou para o Exército em Curitiba – mesmo período em que começou a colaborar com certa assiduidade em colunas sociais de jornais da cidade. Tem formação de paraquedista, curso que realizou no curto período em que foi transferido para o Rio de Janeiro. Ali seguiu colaborando em jornais e chegou a ser estagiário no jornal *Tribuna da Imprensa*, do lendário Carlos Lacerda.

Anos mais tarde, já em Curitiba, Jamil Snege formou-se em Sociologia e Política pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná. Sua habilidade com o texto o guiou para o caminho de redator, e logo seria publicitário, atividade com a qual seguiu até o fim da vida. Dirigiu campanhas de políticos do estado do Paraná (algumas vitoriosas), e estreitou relações com Jaime Lerner, prefeito de Curitiba e governador do Estado do Paraná, e Roberto Requião, de espectro político oposto ao de Lerner.

Vale ressaltar seu papel no marketing político de ao menos dois curiosos personagens da política local: primeiro, do então desconhecido Tony Garcia, candidato ao senado pelo estado do Paraná nas eleições de 1990, e que, sob o comando de Jamil, levou ao ar peças de marketing performáticas e nada ortodoxas para a época (o candidato chegou a utilizar luvas de boxes e a empunhar crucifixos para caçar vampiros, em curtos vídeos para a televisão);

² A informação a respeito do apelido consta em um texto de apresentação da entrevista concedida por Snege à Ricardo Sabbag, intitulada “À espera do mar redondo”. Revista Cult. Ano VI. n. 62, outubro de 2002, p. 9.

segundo, da também desconhecida Rosemeri Kredens, que em 1994 participou da disputa pelo governo do Paraná e, embora não tenha vencido a contenda, tornou-se uma espécie de celebridade midiática daquele ano, aparecendo em veículos de grande alcance como a *Revista Veja*, do Grupo Abril e o semanário *Fantástico*, da Rede Globo, que destacaram as inserções da candidata – dentre outras caracterizações, Rosemeri apareceu descascando batatas, vestida de noiva e com um olho roxo, sempre com um discurso que pretendia denunciar o machismo.

Na esfera privada, Jamil alcançou êxito e momentos de destaque ao criar campanhas de forte apelo popular. Recebeu prêmios individuais e coletivos, com destaque para o prestigiado Profissionais do Ano, da Rede Globo de Televisão, prêmio que o Turco recebeu nas edições de 1978 e 1987. Em 1982, tornou-se dono da agência Beta Propaganda, que por mais de uma década cuidou de grandes contas do mercado publicitário paranaense.

A partir de 1997 passou a publicar quinzenalmente crônicas no caderno cultural do jornal *Gazeta do Povo*, o Caderno G, coluna que manteve pelos seis anos seguintes. Foi acometido por um câncer no pulmão que o matou em 16 de maio de 2003, quando contava 63 anos. Em suas crônicas derradeiras, Snege não mediu palavras sobre seu estado de saúde, compartilhando com os leitores sua condição, evitando a dramatização e optando pelo sarcasmo ou pelo humor, mas jamais perdendo a oportunidade de *ficcionalizar* a si mesmo. Um olhar para as 125 crônicas publicadas por Jamil no período em que foi cronista da *Gazeta do Povo* revela um escritor comprometido a levar textos de qualidade literária para o espaço, mas que seguia atento à seção de cartas e disposto a ridicularizar os hábitos e costumes dos curitibanos em textos mais objetivos.

Quanto à literatura, seus livros foram publicados por pequenas editoras, em edições quase sempre financiadas por ele mesmo. Está lá em *As Confissões de Jean-Jacques Rousseau*, de 1982: edição própria; ou em *Como eu se fiz por si mesmo*, onde se lê: capa: do autor – endereço e telefone do autor etc. Tais escolhas se refletiram na baixa distribuição e circulação de seus livros à época de lançamento, e decorre disso que até hoje a maioria de suas

publicações são encontradas em sebos aleatórios país afora, não raro a preços salgados.

Cabe destacar, em ordem cronológica, seus onze livros: sua estreia literária se deu com a novela *Tempo sujo* (1968), um livro urgente, pois tem a ditadura militar como pano de fundo e é lançado em plena vigência do repressivo AI-5; *A mulher aranha* (1972), um apanhado de contos com perspectiva intimista, seria seguido por *Ficção onívora* (1978), outra reunião de contos, dessa vez mais voltados à fugir ao formato convencional do gênero; a peça de teatro *As confissões de Jean-Jacques Rousseau* (1982) e o ensaio *Para uma sociologia das práticas simbólicas* (1985) dão testemunho da habilidade do autor para lidar com diversos gêneros e abordagens criativas, percepção que se estende com a publicação do quase artesanal *Senhor* (1989), um longo poema em verso livre, dividido em vinte e dois cantos, cuja distribuição ficou na casa dos cinquenta mil exemplares.

O inclassificável *O jardim, a tempestade* (1989) reúne narrativas curtas que evocam a estética de minicontos, ainda que não rejeitem a classificação de poemas em prosa; para muitos, trata-se do mais experimental dos livros de Snege. Sua segunda edição, lançada em 2004, conta com a inserção do conto *Minha mãe se veste para morrer*, o que só agrega ao resultado final. *Como eu se fiz por si mesmo* (1994), obra analisada neste trabalho, põe Jamil como personagem de si, mas também olha para uma multidão de pessoas reais que o autor faz questão de registrar nominalmente na narrativa; pela minha contagem, feita de maneira informal e que fica como curiosidade, há a menção direta a 197 pessoas (nome e sobrenome) nas páginas desse livro.

Sua publicação seguinte, a novela *Viver é prejudicial à saúde* (1998) é, do ponto de vista da estrutura narrativa, a mais convencional de sua carreira literária. Há relações discerníveis entre o protagonista e Jamil Snege, mas não a ponto de identificar-se como autobiográfica. Aqui, Snege faz uma concessão também no que tange à linguagem, tornando-a mais acessível, por assim dizer, e dá destaque ao enredo, desenvolvendo seu protagonista em uma jornada de aceitação que é rara na obra do escritor, costumeiramente vestido em uma máscara insatisfeita e indignada. Já a coletânea de contos *Os verões da*

grande leitoa branca traz catorze contos inéditos e republica sete anteriores, inclusive crônicas que haviam aparecido nas páginas da *Gazeta do Povo*, e retoma o experimentalismo do escritor; por fim, *Como tornar-se invisível em Curitiba* (2000), que também será analisado ao longo desta pesquisa – é um apanhado de vinte e cinco crônicas do versátil autor, que passeou com propriedade pelos diferentes gêneros literários.

3. ESCRITAS DE SI: VESTÍGIOS DA SUBJETIVIDADE

Embora se faça necessário distinguir, já de início, as motivações e considerações teóricas identificadas nos modos de escritas de si desde o autocuidado dos gregos até a autobiografia na modernidade – e ressaltar a diferença conceitual entre essas e a autoficção – é possível evocar a genealogia desse tipo de expressão como forma de constituir as etapas de construção da subjetividade.

Se as primeiras anotações de registro eram utilizadas pelos gregos como suporte à memória, e as cartas implicavam introspecção naquele que as escrevia, torna-se cabível elencar tais hábitos como importantes vestígios do “impulso de falar de si mesmo”, (FAEDRICH, 2022, p. 89) essa necessidade atávica do sujeito contemporâneo de construir-se narrativamente. Por extensão, entre *Confissões*, de Agostinho, que datam do fim do século IV, e *Confissões* (1782), de Rousseau, a busca pela definição da verdade sobre si mesmo se reflete na superexposição contemporânea, pois, ao se colocar como guardião e narrador da própria trajetória de vida, aquele que escreve promove, em menor ou maior grau, uma forma de “espetacularização cotidiana” de si, um “ego apaixonado por sua personalidade” (SIBILIA, 2016, p. 79).

Resgato essa genealogia a seguir, recorrendo aos estudos realizados por Michel Foucault.

3.1. O CUIDADO DE SI ATRAVÉS DA ESCRITA: *HYPOMNÊMATA* E *MISSIVAS*

A relação entre subjetividade e verdade está na base das reflexões acerca das escritas de si. É preciso remontar ao período clássico, aos gregos, quando um conjunto de práticas (*askesis*), que incluía o hábito de escrever diariamente em um caderno, era entendida como dever fundamental de cada cidadão letrado. Para isso, utilizavam-se dos *hypomnêmata*, tabuletas cuja

função original era servir de livro de registros ou suportes de memória, mas que se converteram, paulatinamente, em um tipo de guia de conduta, livros da vida, na expressão de Foucault. Nesse momento da história, não se tratava, ainda, de uma narrativa de si mesmo, de um diário como hoje conhecemos, mas o *hypomnêma* representou um importante passo para a subjetivação do discurso, em suma, para a constituição de si.

Foucault ressalta que o hábito da escrita pertencia a uma noção maior de cuidado de si que, de uma visão filosófica, denotava os cuidados com a alma, por assim dizer, além de uma forma de busca pelo registro da verdade. O filósofo francês se põe a analisar “as práticas através das quais os indivíduos foram levados a voltar a atenção para si mesmos, a decifrar-se, a reconhecer-se e a assumir-se como sujeitos de desejo” (FOUCAULT, 2006, p. 195) e, ao fazê-lo, realiza uma espécie de genealogia do cuidado de si.

é preciso reter sempre na memória, que (...) o conjunto de práticas nas quais vai manifestar-se o cuidado de si enraíza-se, de fato, em práticas muito antigas, maneiras de fazer, tipos e modalidades de experiência que constituíram o seu suporte histórico, e isto bem antes de Platão, bem antes de Sócrates”. (FOUCAULT, 2006, p. 58-59)

Destaco aqui algumas impressões a respeito do que Foucault denominou de fórmula de “ocupar-se consigo mesmo”. O cuidado de si instituiu-se como uma maneira de preparação para a vida, conforme observado por Platão (428 a.C. – 348 d.C.), e seria especialmente necessário quando o jovem faz a transição para a fase adulta, por exemplo; já para Epicuro (341 a.C. – 270 a.C.), seria um conjunto de práticas indelévels em relação à alma, hábitos que deveriam acompanhar a vida inteira. Sêneca (4. a.C. – 65 d.C.) entendia tais práticas como essenciais para manter-se equilibrado, e imputava a elas a capacidade de afastar-se de vícios e curar-se dos males. Por fim, Epiteto (55 d.C. – 135 d.C.) via no cuidado de si um bálsamo para as fragilidades da alma jovem, que carecia ainda de correções e disciplinamento; e um guia da alma adulta, que necessitava de conselhos e reflexões para melhor entender a si mesma.

Deste preâmbulo, a consideração que mais interessa ao mote deste trabalho é a importância do registro, o preenchimento continuado do

hypomnêma, o cultivo da escrita como uma maneira de reter a coisa dita, constituir um corpo, restituir, ainda que de maneira fragmentada, o passado. Enquanto forma de cuidar de si, portanto, escrever aparece como uma maneira racional de organizar o acontecido:

A escrita dos *hypomnêmata* se opõe a essa dispersão fixando os elementos adquiridos e constituindo de qualquer forma com eles “o passado”, em direção ao qual sempre é possível retornar e se afastar (...) é comum à moral dos estoicos e à dos epicuristas: a recusa de uma atitude de pensamento voltada para o futuro (que, devido a sua incerteza, suscita a inquietude e a agitação da alma) e o valor positivo atribuído à posse de um passado, do qual se pode gozar soberanamente e sem perturbação. A contribuição dos *hypomnêmata* é um dos meios pelos quais a alma é afastada da preocupação com o futuro, para desviá-la na direção da reflexão sobre o passado. (FOUCAULT, 2004, p. 150)

As tábulas asseguram certa solidez ao tempo decorrido, de modo a garantir que uma citação, reflexão ou aprendizado tornem-se acessíveis a qualquer tempo. O elo seguinte da genealogia aqui proposta é a correspondência. Embora, por definição, toda missiva seja destinada a outrem, sua estrutura não isenta quem escreve de constituir-se. Sêneca resume o exercício: ao se escrever, se lê o que se escreve, do mesmo modo que, ao dizer alguma coisa, se ouve o que se diz. A correspondência surge como forma de oferecer aconselhamento ou condolências a um destinatário, e possui uma forma mais elaborada de manifestar-se para si mesmo, já que aquele que escreve se torna presente para aquele que recebe, como destaca Foucault, dado que o ato de escrever uma correspondência é “se mostrar, se expor, fazer aparecer seu próprio rosto perto do outro”. E mais:

O trabalho que a carta opera no destinatário, mas que também é efetuado naquele que escreve pela própria carta que ele envia, implica portanto uma “introspecção”; mas é preciso compreendê-la menos como um deciframento de si por si do que como uma abertura que se dá ao outro sobre si mesmo. (FOUCAULT, 2004, p. 156-157)

Logo a relação epistolar promoveria narrativas do si, na medida em que o relato a um outro passa a incluir impressões sobre o próprio estado de saúde, a disposição física, pensamentos obsessivos ou a mera rotina de exercícios, entre outras reflexões centradas no si – aí reunidos os males do corpo e os da alma. As notícias sobre o estado de saúde são parte indissolúvel das

correspondências e, como tal, demandam daquele que escreve a observação e a análise de si. As missivas também passam a incorporar meros relatos do cotidiano, naquilo que Sêneca diria ser “a revisão do dia”, o exame de consciência. Foucault destaca a expressão “inspetor de si mesmo”, que curiosamente se instaura a partir de uma prática direcionada ao outro. Diferentemente dos *hypomnêmata*, portanto, as missivas deixam de ser um exercício de adestramento da memória pela escrita para se tornarem uma forma incipiente de constituição do si, não raro dedicando acurado exame aos sentidos e às sensações – ou, por outras palavras, inspeção do corpo e da alma:

No caso da anotação monástica das experiências espirituais, tratar-se-á de desalojar do interior da alma os movimentos mais escondidos de forma a poder deles se libertar. No caso do relato epistolar de si mesmo, trata-se de fazer coincidir o olhar do outro e aquele que se lança sobre si mesmo ao comparar suas ações cotidianas com as regras de uma técnica de vida. (FOUCAULT, 2004, p. 162)

O hábito de esmiuçar a si mesmo carrega, no período em questão, a intenção de comparar-se a um ideal, como aponta Foucault. Daí o uso da expressão exame de consciência, aqui posto no sentido de policiamento, de adestramento, sempre tendo adiante um guia de conduta no qual se espelhar. Dizendo de outro modo, escrever cumpria a função de aparar cotidianamente as arestas que separavam o sujeito do modo de vida considerado ideal. Ainda que o indivíduo pontuasse suas fraquezas interiores através da escrita, tais observações não eram inter-relacionais, ou seja, o ato de escrever não formava algo que se poderia considerar como *identidade*.

3.2. DE CONFISSÕES A OS ENSAIOS: A INTERIORIDADE A PARTIR DO HÍBRIDO

A noção de interioridade torna-se identificável a partir dos apontamentos de Agostinho de Hipona (354 d.C. – 430 d.C.), em suas célebres *Confissões*, redigidas na última década do século IV. Tem-se aqui uma obra pioneira que

delineia uma narrativa autobiográfica em meio a sua abordagem filosófica. Ressalte-se que Foucault já havia apontado que o cristianismo absorvera a tradição filosófica grega que pregava a prática voluntária de exercícios para a transformação do sujeito pelo hábito. O pensamento cristão agrega as premissas do modelo estabelecido anteriormente, no qual há relação causal entre a meditação sobre si e o conseqüente ato da escrita, que por sua vez levará à releitura e à nova meditação, em um processo cíclico que funcionaria como continuado treino para a vida real:

Seja qual for o ciclo de exercício em que tome lugar, a escrita constitui uma etapa essencial no processo para o qual tende toda a *askesis*: a saber, a elaboração dos discursos recebidos e reconhecidos como verdadeiros em princípios racionais de ação. Como elemento do treino de si, a escrita tem, para utilizar uma expressão que se encontra em Plutarco, uma função *etopoiética*: é um operador da transformação da verdade em *ethos*. (FOUCAULT, 1992, p. 130)

Tal parece ser o método aplicado por Agostinho ao escrever *Confissões*. Entre o ato confessional e a minuciosa análise de suas implicações, ele insere sua história pessoal de conversão como fonte para exemplificar a conduta ideal preconizada nos dogmas cristãos. Retrospectivo, o filósofo elenca períodos de sua vida, adotando a sinceridade do relato, ainda que com intuito de invocar a súplica divina:

Tenho vergonha, Senhor, de ter de somar à vida terrena que vivo aquela idade que não recordo ter vivido, na qual acredito pelo testemunho de outros, por vê-lo assim em outras crianças, embora essa conjectura mereça toda a fé. As trevas em que está envolto meu esquecimento a seu respeito assemelham-se à vida que vivi no ventre de minha mãe. Assim, se fui concebido em iniquidade, e se em pecado me alimentou minha mãe, onde, suplico-te, meu Deus, onde, Senhor, eu, teu servo, onde e quando fui inocente? (AGOSTINHO, Livro I, capítulo VII)

Por aqueles anos, quando comecei a ensinar em minha cidade natal, conheci um amigo, a quem amei em demasia por ser meu companheiro de estudos, de minha idade, e por estarmos ambos na flor da juventude. Juntos fomos criados quando crianças, juntos íamos à escola, juntos havíamos brincado. (AGOSTINHO, Livro IV, capítulo IX)

Instavam solicitamente comigo para que me casasse. Já havia feito o pedido, já havia recebido uma promessa, ajudado sobretudo por minha mãe, que nutria a esperança que eu, uma vez casado, seria regenerado nas águas salutaras do batismo. (...) e pediu-se a mão de uma jovem, à que ainda faltavam dois anos para ser núbil (em todo o Império Romano era a idade de

12 anos), mas, como ela agradava, era preciso esperar. (AGOSTINHO, Livro VI, capítulo XIII)

Quando arrancaram do meu lado, por ser impedimento ao meu matrimônio, aquela com quem partilhava o leito, meu coração, ao qual ela estava unida, ficou ferido e sangrando. Ela, por sua vez, voltando para a África, fez-te voto, Senhor, de jamais conhecer outro homem, deixando comigo o filho natural que dela tivera. Mas eu, desgraçado, fui incapaz de imitar aquela mulher. Estava impaciente pelo prazo de dois anos que deveria transcorrer até receber por esposa aquela que pedira em casamento – e porque eu não era amante do matrimônio, mas escravo da sensualidade – procurei pois outra mulher, não como esposa, mas para alimentar e manter íntegra ou agravada a doença da minha alma, sob a tutela do meu hábito, até que contraísse matrimônio (AGOSTINHO, Livro VI, capítulo XV)

Os trechos destacados parecem servir ao propósito de demonstrar o viés autobiográfico da obra. Note-se o misto entre a menção a dados históricos e a evocação objetiva de pessoas de seu entorno. De fato, identifica-se uma incipiente estrutura narrativa que visa a organizar cronologicamente as vicissitudes do autor-personagem que, ao expor suas fragilidades a Deus, revela sua intimidade ao leitor.

Nas *Confissões*, há uma peculiaridade que consiste na formação axiológica da trama, em que o autor (Agostinho) é o próprio personagem da ação; em reciprocidade, existe um diálogo interno com Deus que também é personagem da ação. O autor/personagem abre uma estrutura dialógica (...) e coloca-se à margem de si para vivenciar a si mesmo em um outro plano, para poder avaliar seus valores e julgamentos em busca do todo (...) sob o prisma do olhar do outro e de si. Desse modo, ele transgride a si mesmo para lhe dar um novo sentido: deve tornar-se outro em relação a si mesmo, ou seja, olhar para si mesmo com os olhos do outro. (MORAES, 2014, p. 228-229)

Em *Confissões*, constata-se o primeiro rasto do que Paul Ricoeur viria a teorizar como a identidade narrativa, pedra basilar para o campo da autoficção. Agostinho une os fragmentos de sua vida através do relato súplice e, ao estilizá-lo, confere unidade à sua trajetória. Sua contribuição para a seara da escrita de si, no entanto, vai além. Na segunda parte do livro, mais dedicada à meditação filosófica, Agostinho reflete acerca do tempo e propõe a ideia de “distensão da alma”, que será depois retomada por Paul Ricoeur, conforme analisado no subcapítulo “Memória e Identidade narrativa”, mais adiante.

Por ora, destaco em *Confissões* a aporia clássica de Agostinho sobre a impossibilidade de compreensão do tempo pela via da consciência, sempre restrita entre a distensão e a intenção, entre o passado e o futuro. Vive-se no presente – mas a consciência só pode perceber o que se passou e se projetar ao que virá. Destaco dois trechos, presentes no Livro XI:

Que é, pois, o tempo? Se ninguém me pergunta, eu sei; mas se quiser explicar a quem indaga, já não sei. Contudo, afirmo com certeza e sei que, se nada passasse, não haveria tempo passado; que se não houvesse os acontecimentos, não haveria tempo futuro; e que se nada existisse agora, não haveria tempo presente. (AGOSTINHO, Livro XI, capítulo XIV)

Por esse motivo é que o tempo me pareceu não ser nada mais que uma extensão. Mas extensão de que? Não saberia dizê-lo ao certo; seria de admirar que não fosse extensão da própria alma. portanto, dize-me , meu Deus, que é o que meço quando digo um tanto vagamente: “Este tempo é mais longo do que aquele” – ou mais exatamente: “Este tempo é o dobro daquele? – Meço o tempo, eu o sei; mas não o futuro, que ainda não existe, nem o presente, porque não tem duração, nem o passado, porque não existe mais. Que meço eu então? Acaso o tempo que passa, e não o tempo passado, como disse acima? (AGOSTINHO, Livro XI, capítulo XXVI)

A obra magna de Agostinho de Hipona perdura na história também pelo hibridismo que emana ao misturar filosofia e penitência, narrativa e biografia. Esse modelo, por assim dizer, de observar com afincado a própria experiência e transcrevê-la para o papel, seria expandido apenas muitos séculos depois por Michel de Montaigne (1533 – 1592). Sua obra, *Os ensaios*, publicada em 1580, demarca o início desse gênero de escrita caracterizado pela opinião crítica, no qual sobejam impressões pessoais e reflexões acerca de diversos temas. O filósofo francês resgata a noção de subjetividade clássica e a insere no pensamento da incipiente modernidade, em uma espécie de empirismo dedicado aos fatos e fenômenos, dilapidados por recorrente monólogo interior.

O ensaio é classificado como pertencente ao gênero da prosa, e segundo Moisés e Friedrich (1968), por diversas características em comum, deita suas raízes em outras formas literárias provenientes da Antiguidade e do período Medieval, tais como os diálogos de Platão, as cartas de Cícero e de Sêneca, os escritos de Plutarco, (...) ou ainda os Solilóquios e as *Confissões* (397-398) de Agostinho, de onde, segundo eles, é muito provável que Montaigne tenha semeado o germe ensaístico. (ANTUNES, 2018, p. 64)

Ora, Montaigne constitui seu pensamento filosófico de modo a compor um relato autobiográfico e aberto a todos os aspectos do humano (FRIEDRICH, 1968, p. 358) ao concluir que “cada homem porta em si a forma inteira da condição humana”. Neste ponto, diferencia-se de Agostinho, para quem o fim máximo de toda reflexão era a salvação perante Deus. Montaigne escreve para constituir a subjetividade e desenvolve uma escrita voltada para si mesmo. Em suma, para Montaigne não resta nada mais nobre a fazer do que assumir e evidenciar o engenho humano, e o lema clássico “conhece-te a ti mesmo” oferece resposta também sobre o caráter múltiplo da humanidade, já que o todo não se dá a conhecer, a não ser pela experiência individual na perene inconstância do ser.

O modo de trabalhar de Montaigne, aparentemente tão volúvel, não dirigido por plano nenhum, que segue elasticamente as mudanças do seu ser, é, no fundo, um método rigorosamente experimental, o único que se adequa a tal objeto [investigar a si mesmo]. (AUERBACH, 1971, p. 255).

O referido método identificado na produção escrita de Montaigne recebe de Auerbach o nome de “auto-ensaios”, em um neologismo que representa bem a fórmula de aplicar a investigação sobre si, de realizar ensaios consigo mesmo. A importância da obra do filósofo francês para o pensamento ocidental pode ser medida pelo destaque que Harold Bloom concede a *Os ensaios* em seu compêndio *O Cânone Ocidental* (2001), igualando-o ao *Alcorão* e à *Bíblia* em uma categoria de escritura, além de destacar o caráter original do livro de Montaigne. (BLOOM, 2001, p. 147) Por mais arbitrária que seja qualquer lista de obras canônicas, tal distinção serve, quando menos, como símbolo da grandiosa influência alcançada pelo filósofo, que inclui nomes como os de Blaise Pascal e Machado de Assis:

Entre os ensaístas e escritores das mais diversas tendências, cuja dívida com *Os Ensaios* e seu autor é conhecida, Coutinho (1959, p. 80) cita Francis Bacon, Daniel Defoe, Voltaire, André Gide, entre vários outros. Houve quem classificasse Montaigne entre os poetas da filosofia – foi o caso de Montesquieu. Stendhal consultou *Os Ensaios* para escrever o tratado *Do Amor*, Shakespeare os consultou para escrever uma passagem de *A Tempestade*. (CAMPOS, 2013, p. 2)

De fato, *Os ensaios* resiste a categorizações, a exemplo de *Confissões* de Agostinho. Montaigne poeta ou filósofo, biógrafo de si ou primeiro cronista? Essa última alcunha, aliás, sugere uma interessante relação entre o método aplicado em *Os ensaios* e aquele que Walter Benjamin identifica, séculos depois, nos *flâneurs* de Paris, metrópole da modernidade – e aqui é preciso descontar as óbvias diferenças sociais entre as duas épocas e dar enfoque ao hábito da observação e do escrutínio ao detalhe.

Os cronistas do fim do século XIX e do século XX preservaram tal essência. Jamil Snege, já às portas do século XXI, publicou com regularidade suas crônicas em jornais e livros, rendendo-se ao formato convencional, utilizando-as de maneira particularmente autobiográfica quando descobriu o câncer que o levaria à morte. Não raro, compartilhou suas decepções com os leitores, ainda que as revestindo de gracejos e ironias. Mesmo algumas crônicas do livro *Como tornar-se invisível em Curitiba* partilham dessa mescla de dados biográficos com verve ficcional, ao fundir persona e cidadão Jamil Snege, em uma ambiguidade deliberada que deixa incerta a percepção de uma linha de separação entre vida e obra.

Quanto ao teor autobiográfico de *Os ensaios* – tornando à toada genealógica da escrita de si que ora se faz – destaco trechos de “Sobre os canibais”, em que o filósofo relata seu encontro com três nativos tupinambás (brasileiros), em Rouen:

A linguagem deles, de resto, é uma linguagem doce e de som agradável, parecendo as terminações gregas. Três dentre eles, (...) estiveram em Rouen na época em que o finado rei Carlos IX lá estava. (...) alguém lhes pediu sua opinião e quis saber o que tinham achado de mais admirável. (...) achavam muito estranho que tantos homens grandes usando barba, fortes e armados, que estavam em volta do rei (...), se sujeitassem a obedecer a uma criança (...) Falei com um deles por muito tempo, mas eu tinha um intérprete que me seguia tão mal (...) quando perguntei se fora da guerra toda a sua autoridade estava extinta, disse que lhe restava o fato de que, quando visitava as aldeias que dependiam dele, abriam-lhe picadas através das moitas de seus bosques por onde pudesse passar bem confortavelmente. Tudo isso não é tão mau assim: mas ora! eles não usam calças. (MONTAIGNE, 2010, p. 155-157)

Destacando o tom franco, trago as palavras com que Montaigne abre seus ensaios em um aviso ao leitor:

Aqui está um livro de boa-fé, Leitor. Ele te adverte, desde o início, que não me propus outro fim além do doméstico e privado. Nele não tive nenhuma consideração por servir-te nem por minha glória: minhas forças não são capazes de tal desígnio. (...) Quero que me vejam aqui em meu modo simples, natural e corrente, sem pose nem artifício: pois é a mim que retrato. Meus defeitos, minhas imperfeições e minha forma natural de ser hão de se ler ao vivo, tanto quanto a decência pública me permitiu. (...) Assim, Leitor, sou eu mesmo a matéria de meu livro: não é razão para que empregues teu vagar em assunto tão frívolo e vão. (MONTAIGNE, 2010, p. 37)

A escrita de si delinea-se, a partir de Montaigne, como uma busca pela autenticidade. Por certo, tal intento exige a confissão das falhas e dos defeitos, ainda que vistos sob um viés estilizado pela “decência pública”. O hábito de referir-se a si mesmo (aparentemente) sem vaidade e com certo desdém, conforme visto já em Agostinho, se mantém aqui, como uma tendência.

3.3. ROUSSEAU: A VIDA NARRADA SOB O INTENTO DA VERACIDADE

A mesma busca por uma alegada franqueza será observada em outra célebre obra, publicada quase dois séculos depois de Montaigne. Neste ponto, porém, trago Jamil Snege ao cerne da análise, aproveitando seu vínculo com o próximo autor, Jean-Jacques Rousseau (1712-1778).

Em uma edição publicada em 1982 (edição do autor), com pouco alarde, Snege dedica-se ao teatro e compõe a peça *As confissões de Jean-Jacques Rousseau*. Já de início, o atormentado pensador transformado em personagem snegeano afirma querer mostrar a todos “um homem na sua mais profunda verdade”. Continua dizendo: “E eu serei este homem. Doa a quem doer. Quero mostrar o que fui, o que fiz, o que senti” (SNEGE, 1982, p. 11). O texto, que parte do original, sai da boca de um Rousseau que, na versão de Snege, deve ser encenado por dois atores, um deles jovem (Jean-Jacques) e o outro, adulto/velho (Rousseau). A escolha se justifica no decorrer da narrativa, contrapondo a percepção do protagonista em diferentes estágios da vida.

Há certa linearidade no enredo, ainda que idas e vindas incidam sobre a linha temporal, especialmente no segundo ato. O escritor curitibano, que nessa época já tinha terminado de escrever *Como eu se fiz por si mesmo* (embora só viesse a publicá-lo uma década mais tarde), ao escolher ficcionalizar Rousseau, em uma espécie de prólogo da obra de 1982, escreveu que estava fascinado “pelas nuances de sua personalidade” e que “enquanto supunha escrever sobre Rousseau, na verdade eu estava sendo escrito por ele” (SNEGE, 1982, p. 5).

A questão que se apresenta ao analisar a obra original de Rousseau inaugura o debate sobre a (im)possibilidade de escrever com fidelidade a vida inteira de um sujeito. Note-se que tal dilema, iniciado no século XVIII, se estenderá pelos dois séculos seguintes, em consonância com o avanço da própria literatura. Rousseau parece acreditar não apenas em ser capaz de realizar tal tarefa – relatar sua vida ao papel – como também crê ser possível contar a *verdade* no processo, como um guardião da história de si mesmo. Sua deliberada intenção é o que entrega à obra o status de autobiografia, ainda que a linguagem apurada e as tintas dramáticas da narrativa permitam batizá-la de romance – romance autobiográfico.

No segundo ato da peça de Jamil Senege, o escritor insere uma *Voz* que, em certas ocasiões, dialoga com Rousseau velho – uma voz desprovida de emoção, que tanto serve para reforçar a autoridade do Estado quanto para demarcar os devaneios que acometiam o filósofo. Em certo momento, lê-se:

ROUSSEAU – Prego uma volta à dignidade!

VOZ – Então chamas de dignidade o que reservas para o teu Emílio? Escreveste um enorme volume para mostrar como se bem educa um jovem, para no fim transformá-lo em carpinteiro?

ROUSSEAU – Sim. (...) Assim como o poderia ter transformado em ministro. O que importa é que o transformo, antes de tudo, num cidadão. Defendo que não devemos educar nossos filhos para o nosso orgulho, mas para o mundo a que pertencem. Chega de gênios! Precisamos de homens!

VOZ – Muito bonito, Jean-Jacques. Pena que o parlamento de França não pense assim a respeito de teus livros... (SNEGE, 1982, p. 73)

É possível inferir que os motivos que levaram Rousseau a contar, ele próprio, sua trajetória não foram de ordem divina, como em Agostinho, nem por impulsos humanistas, como em Montaigne. Antes elogiado pela publicação de,

entre outros, *Emílio, ou Da educação* (1762), Rousseau passa a ser vilipendiado publicamente, torna-se enfermo e manifesta delírios de perseguição, o que só contribui para o círculo vicioso que o transformaria em *persona non grata* na França. Acuada, decide, então, escrever sua história, e chega a mostrar os manuscritos a algumas pessoas, mas suas *Confissões* acabam publicadas apenas após a sua morte.

No prefácio à edição de *Confissões* de 1948, Wilson Lousada, notável pesquisador de Rousseau e tradutor da obra em questão, traz alguns interessantes apontamentos, batizando o livro de “o romance de sua própria vida”, referindo-se ao filósofo genebrino. Destaco aqui trechos acerca do caráter híbrido de *Confissões*:

O que diz respeito à vida do escritor, objetivamente falando, já está fixado nas páginas das *Confissões*. (...) Os acontecimentos dessa fase, que ele nos conta às vezes como se fossem terríveis pecados, não são absolutamente de molde para nos impressionar tanto quanto ele pretende. (...) Rousseau sempre viveu mais pela imaginação do que pela realidade, antes mesmo que seu equilíbrio psíquico ficasse abalado (...) conduzido por uma imaginação romanesca (...) dotado de exagerada sensibilidade e de uma vaidade que transparece em cada linha (...) Rousseau fez de sua vida um verdadeiro romance, um romance onde ele, (...) deforma às vezes a realidade subjetiva. (ROUSSEAU, 1948, p. 7-8)

Lousada ainda destaca que este é o único livro do filósofo que cruzou verdadeiramente os séculos, já que Rousseau, curiosamente, foi esquecido como romancista, enquanto teve em *Confissões* seu mais autêntico trabalho, legando “o primeiro germe do romance oitocentista” e assim oferecendo uma “obra-prima do gênero autobiográfico”. De fato, ambas as formas se misturam de maneira mais ou menos harmônica na narrativa. Rousseau alterna instantes de descrições minuciosas e dados biográficos com longos trechos dramáticos, nos quais coloca a si mesmo como um terceiro, abusando de superlativos e adjetivações. No trecho a seguir, destaco um momento em que a vida pregressa não é exatamente lembrada – mas reimaginada pela flexão ao futuro do pretérito, em uma espécie de exercício de imaginar um destino provável, caso suas escolhas (ou oportunidades) pudessem ter sido outras:

Atingi assim o meu décimo-sexto ano inquieto, descontente de tudo e comigo mesmo (...) Antes de entregar-me à fatalidade do meu destino, permitam-me volver os olhos sobre aquele que me esperava naturalmente, se eu caísse

nas mãos de um patrão melhor. (...) Teria sido bom cristão, bom cidadão, bom pai de família, bom amigo, bom operário, homem honrado em tudo. Teria amado minha situação, tê-la-ia honrado talvez; e, depois de uma vida obscura e simples, mas igual e doce, eu teria morrido no meio dos meus. (...) Em vez disso... que quadro descreverei? Ah! Não antecipemos as misérias da vida; com esse triste assunto ocuparei demais os meus leitores. (ROUSSEAU, 1948, p. 36-37)

Note-se que a obra, embora assumidamente biográfica desde o início, pende para o ficcional de maneira muito mais perceptível do que nos exemplos analisados anteriormente – Montaigne e Agostinho. Ao fundir sua biografia com a verve criativa, Rousseau preenche as lacunas da memória de maneira a estilizar sua narrativa e dar carta branca à imaginação, tornando *Confissões* uma narrativa híbrida. Vale comparar o trecho “romanesco” acima com uma passagem de *Como eu se fiz por si mesmo*, de Jamil Snege – que será melhor avaliado em capítulo próprio, mas fica aqui antecipado a fim de ressaltar a semelhança na maneira de registrar versões hipotéticas sobre o passado:

Eu estava com dezesseis anos, logo faria o serviço militar, como já estava lá dentro lá continuaria, seria promovido a cabo, depois a terceiro-sargento, segundo, primeiro, me casaria, um dos oficiais seria meu padrinho, eu na prancheta projetando um depósito de munição e a notícia de que nasceria meu primeiro filho, eu no hospital, eu novamente na prancheta tratado com consideração pelo oficiais, minha mulher engordando exageradamente, eu promovido a sub-tenente, meu primeiro filho completando dezesseis anos, eu arrumando um emprego para ele, eu pagando montepio, eu me reformando no posto de 1º tenente ou capitão, eu tirando uma fotografia com as ambicionadas estrelas no ombro, eu indo para casa, eu casando uma filha – “casou-se a filha do capitão!” –, minha mulher jamais emagrecendo, só eu e ela em casa usando e abusando da assistência médica vitalícia, da pensão vitalícia, da infelicidade vitalícia, do tédio vitalício, da morte vitalícia... (SNEGE, 1994, p. 42-43)

À maneira percebida em *Confissões*, o narrador-personagem de *Como eu se fiz por si mesmo* olha retrospectivamente sua vida e, desprezando a vida que de fato ocorrera, cede à tentação de sugerir cenários possíveis. Não são os jovens Rousseau/Snege de dezesseis anos que imaginam futuros diferentes para si – mas suas versões mais velhas, cujas vidas encontram-se em outro estágio, falando a partir de um outro tempo presente, e que sugerem ao leitor destinos diferentes do que de fato tiveram.

Também cabe mencionar os vícios e fracassos da própria biografia, característica presente em ambas as obras – e que, de resto, como veremos,

com frequência surge em obras autoficcionais. Ainda que no texto sejam identificáveis a vaidade e o orgulho dos personagens, cuja medida serve de base para o enredo, há a tendência em insistir na autodepreciação e no desdém a respeito da história que se conta. Cabem aqui as reflexões sobre a escrita de si como *performance* conforme proposto pela pesquisadora Diana Klinger: “é toda atividade feita por um indivíduo ou grupo na presença de e para outro indivíduo ou grupo” (KLINGER, 2008, p. 19). O autor narra suas ações acentuando a carga dramática. Note-se, primeiro, em Rousseau, um discurso que traz a si mesmo para o holofote:

Tomo uma resolução de que jamais houve exemplo e que não terá imitador. Quero mostrar aos meus semelhantes um homem em toda a verdade de sua natureza, e esse homem serei eu. (...) Mesmo que não tenha *maior* mérito, pelo menos sou diferente. (...) Direi resolutamente: eis o que fiz, o que pensei, o que fui. Falei com a mesma franqueza do bem e do mal. Não calei nada que fosse ruim e nada acrescentei de bom; e se, por acaso, apliquei algum floreado sem interesse não foi senão para preencher alguma lacuna devida à minha falta de memória. (...) Mostrei-me como fui: desprezível e vil quando assim aconteceu; bom, generoso e humilde quando assim me senti. (ROUSSEAU, 1948, p. 13)

Agora, em Snege:

(...) o objeto deste precário exercício de memória. Também não estou interessado em revirar minha vida pelo avesso. Sou um cidadão absolutamente sem importância. O que busco não sei. Óbvio: se soubesse o que iria escrever, simplesmente não estaria escrevendo. Talvez algumas cápsulas de inconsciência, vazios que procuro preencher para tornar o grande vazio um pouco mais coerente. (SNEGE, 1994, p. 127)

Seu pai teme ter escrito umas cento e poucas páginas de besteiras – se você pudesse ver seu pai neste momento, escrevendo, veria um sujeito de saco cheio, cansado, com vontade de largar tudo e ir para a praia (...) vale a pena? Há qualquer coisa digna de ser transcrita da vida para o papel? No fundo, seu pai acha que não. (SNEGE, 1994, p. 264-265)

Importante notar o último dos excertos acima, em que o narrador Jamil Snege escreve ao filho Daniel e confessa a insatisfação com os rumos do livro. A ser aceito como fato, pode ajudar a entender o motivo pelo qual o texto, finalizado em 1980, só viria a ser publicado em 1994. Fábio Campana, que veio a escrever o texto de orelha de *Como eu se fiz por si mesmo*, declarou em entrevista concedida a Luiz Rebinski que a “narrativa foi escrita uma década

antes” e que ele próprio, Campana, “vivia insistindo para que a publicássemos, o Jamil relutou muito, mas em 1994 o convenci”³.

Sobre o caráter performático, Diana Klinger afirma ainda que o texto autoficcional “implica uma dramatização de si que supõe, da mesma maneira que ocorre no palco teatral, um sujeito duplo, ao mesmo tempo real e fictício, pessoa (ator) e personagem”, e que tal ação “supõe a construção simultânea de ambos, autor e narrador” (KLINGER, 2008, p. 25). As considerações dessa autora no campo da autoficção serão de suma importância mais adiante, quando a separação conceitual entre romance autobiográfico e autoficção tiver lugar neste trabalho.

3.4. *BILDUNGSROMAN*: A FORMAÇÃO DO INDIVÍDUO

Outra importante contribuição de *Confissões* diz respeito ao pioneirismo com que trata a formação pública do indivíduo que, neste sentido, poderia ser educado para a vida na civilização. Wilma Maas destaca a obra de Rousseau como uma “autobiografia intelectual”:

Considerando os diferentes estágios da personalidade infantil e juvenil, Rousseau diferencia o indivíduo não-adulto do adulto, preconizando ao primeiro um programa educativo capaz de formá-lo de acordo com suas habilidades e tendências naturais, pela intervenção de um receptor. (MAAS, 2000, p. 67)

Para a pesquisadora, é justamente no final do século XVIII que a natureza humana é entendida como passível de aprimoramento, noção para a qual Rousseau produziu significativa contribuição, visto que sua obra *Emílio, ou Da educação* irradiava-se por toda a Europa, um verdadeiro divisor de águas

³ Cândido, 14 de janeiro de 2020. Edição 41. Memória literária. Uma farsa sobre a província. Disponível em <https://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Pagina/Memoria-literaria-1>. Acessado em 25 de setembro de 2023.

na história da educação moderna, e que *Confissões* instaura bases para uma tradição romanesca voltada para a formação.

Em suas *Confissões*, Rousseau utilizou procedimentos de investigação interior e de auto-exposição ao público que congregam, pela primeira vez, o desejo do indivíduo burguês de se ver refletido na obra de arte, ao lado da necessidade de expressão individual. Utilizando a narrativa em primeira pessoa, trechos de correspondência pessoal e o caráter memorialístico e confessional da autobiografia, as *Confissões* prenunciam, no plano estético, o fenômeno essencialmente burguês do *Bildungsroman*. (...) estão presentes ainda questões relativas à profissão e à sobrevivência de Jean-Jacques em Paris, aos arranjos domésticos a que um homem de sua condição social tinha que se submeter, bem como as intrigas familiares com os parentes de Thérèse, a mulher com quem Rousseau vive e tem seus cinco filhos. Essas questões miúdas (...) conferem à obra um caráter único no que se refere à constituição do mundo burguês, ao mesmo tempo refletindo e ajudando a estabelecer o moderno comportamento do indivíduo na sociedade. (...) contribuem para que as *Confissões* possam ser compreendidas também como um testemunho histórico da entrada em cena do indivíduo moderno, aquele que realizou a passagem do mérito do nascimento para o mérito individual adquirido. (MAAS, 2000, p. 66-67)

Traduzido como “romance de formação”, o *Bildungsroman* tem suas premissas e origens bem fundamentadas. Trata-se de um gênero surgido na Alemanha, e que tem em *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (1795), de Goethe, um marco inaugural. O termo foi cunhado em 1810 por Karl Morgenstern e, como gênero, espalhou-se por diversos países europeus.

Importante fazer a distinção de que *Confissões*, ela própria, não se configura como uma obra pertencente ao *Bildungsroman* – que pressupõe a preocupação direta com a formação da personalidade. Rousseau passou para a história, também, pela distinção que fez entre a formação pública (a do cidadão) e a formação privada (a do homem). Wilma Maas entende que os conceitos básicos do romance de formação estão presentes como que de viés em *Confissões* e recorre a Jürgen Jacobs para destacar as características basilares do gênero: o protagonista deve adquirir consciência mais ou menos explícita acerca de sua jornada de autodescobrimento; deve conter a avaliação errada (no início) a respeito de sua trajetória; também são comuns o abandono da casa paterna, e a atuação de mentores etc. O *Bildungsroman*, portanto, é caracterizado por “obras em cujo centro esteja a história de vida de um protagonista jovem, história essa que conduz, por meio de uma sucessão de

enganos e decepções, a um equilíbrio com o mundo” (MAAS, 2000, p. 62). Nesse sentido, tais características formam uma espécie de culto ao aprendizado, de maneira a instruir também o leitor sobre a importância da boa formação.

Ora, o conceito do *Bildungsroman* é indissociável da burguesia, que neste período histórico sobrepõe-se economicamente à aristocracia. Ato contínuo, o ímpeto da classe ascendente busca uma formação que a distinga. A estrutura narrativa calcada na linearidade, a forte ligação às circunstâncias históricas, bem como a forma de cunho realista – são características que dão ao gênero um apelo trivial a princípio, e que o elevam ao cânone quando Goethe o assimila, no fim do século XVIII.

Bem à sua maneira, Jamil Snege ousa emprestar uma definição para o *Bildungsroman* em uma das páginas de *Como eu se fiz por si mesmo*. Ao jurar que seu relato jamais fará quaisquer menções à própria vida amorosa, ele escreve que seu livro

é tão somente um currículo profissional. Seco, insípido às vezes, mas quase sempre voltado para a edificação do caráter do leitor. Um *Bildungsroman*, como diziam os alemães. Não acreditam? Pois acompanhem os próximos episódios desta vida exemplar. (SNEGE, 1994, p. 121)

Embora o recurso se espalhe ao longo do livro de Snege (e em toda sua obra), há mais do que ironia no trecho acima. Sob certa ótica, o escritor promove em *Como eu se fiz por si mesmo* uma desconstrução do romance de formação clássico. Snege passa ao largo de sua formação, não expõe suas referências literárias nem se vangloria pelos prêmios e conquistas de sua vida profissional. Poder-se-ia aplicar a *Como eu se fiz por si mesmo* uma classificação de *anti-Bildungsroman*, ou seja, uma obra que emula o formato convencional do romance de formação, mas que em essência baseia-se na negação do aprendizado (KOCIATKIEWICZ, 2008, p. 12). No livro de Snege há trechos que, bem ao estilo *rousseauiano*, retratam precisamente a recusa do autor-personagem em aceitar fórmulas que lhe garantam respeitabilidade e ascensão social, o homem (natureza) ao invés do cidadão (sociedade):

A carreira é um destino amestrado, decaído, dis-suadido, sem fervor (...) A carreira é submissa, social, enfia você numa canaleta margeada por direitos e deveres e põe a ambição no lugar do desejo. (SNEGE, 1994, p. 42)

Você já teve dezoito anos, cara? (...) Do ponto de vista natural, tudo perfeito. Você é um animal onívoro, sexuado, desloca-se em bandos. O ecossistema suporta o impacto da espécie. Mas a sociedade, não. Não existe código ou norma social capaz de absorver sem prejuízos essa exuberância. Por isso os amortecedores. Toda uma pedagogia anti-choque foi criada para processar a matéria bruta em drágeas de comportamento social positivo. O sistema é entrópico, claro, e daí sua eficiência. Você entra fervendo de um lado e sai morninho do outro. (SNEGE, 1994, p. 62)

Bípede e às vezes bêbado vou bisando os dias. Agarro-me naufragante ao que passa. Mulheres, amigos – tenho pudor de voltar à mesa de meu pai, onde uma irmã de quinze e um irmão de oito anos reclamam-me com olhos ronronantes e curiosos. Prefiro as brenhas. A noite. Sou um animal de fundo. As lavandas matutinas enchem-me de horror. Pessoas sadias, que dormiram bem, que saem à rua com um sorriso meio idiota – essas me repelem. Prefiro os pálidos. Os cabides de roupas mal passadas. Os que nasceram em desavença. (SNEGE, 1994, p. 98-99)

O êxtase ou a queda? Ambos. Menos a felicidade. Esta entedia. É pobre e engorda. Embota. Escapar da felicidade talvez seja o supremo dan na arte de viver. Tenho tentado não ser feliz e às vezes consigo. Paz de espírito, serenidade, dinheiro no banco, amor – isso mata qualquer um. (SNEGE, 1994, p. 195)

A tendência parodística do romance de formação clássico parece vir desde a abertura da narrativa, emprestando a ela seu tom de desenvolvimento às avessas, conforme o comparativo a seguir, primeiro em Goethe, na abertura de *Memória: poesia e verdade*, autobiografia do escritor alemão:

No dia 28 de agosto de 1749, ao bater meio-dia, vim ao mundo em Frankfurt sobre o Meno. A constelação era feliz: o Sol encontrava-se no signo de Virgem e em seu ponto culminante para esse dia; Júpiter e Vênus contemplavam-no favoravelmente e Mercúrio sem hostilidade; Saturno e Marte mantinham-se indiferentes. Só a Lua, cheia na ocasião, exercia tanto mais o poder de seu reflexo que a sua hora planetária havia começado ao mesmo tempo. Opunha-se, por isso, ao meu nascimento, que não se consumou senão depois de transcorrida aquela hora. Esses aspectos favoráveis, que os astrólogos nunca se cansariam de assinalar mais tarde, bem poderiam ter sido a causa de minha conservação, já que, por imperícia da parteira, vim ao mundo como morto e foram precisos grandes esforços para me trazer à vida. (GOETHE, 1986, p.19)

Agora, em Snege:

Nasci antes os pés, enforcado pelo cordão umbilical. Uma santa tesoura, manejada por minha avó, libertou o quase defuntinho. Roxo foi minha cor inaugural. Uma noite gelada de julho acolheu meu primeiro e desesperado vagido. De lá para cá, tenho convivido sem problemas com tesouras e geadas. Mas, certas noites, ainda ouço aquele meu grito – notadamente no inverno. (SNEGE, 1994, p. 7)

Invertido desde o nascimento, o Snege-personagem dilui paulatinamente sua natureza transgressora vida afora. Até o sombrio fim da narrativa, que se insinua autobiográfica (e cuja escrita foi finalizada, sempre é bom lembrar, quando o escritor tinha quarenta e um anos, e publicada quando contava 55), o ímpeto e a exuberância juvenis serão sepultados, já que “passamos da adolescência à decadência com a maior brevidade” (SNEGE, 1994, p. 241-242). Despontam a questão econômica e a estabilidade financeira, tão caras ao primordial romance de formação burguês, e que em Snege se assemelham a uma castração, a um cárcere, e o personagem as relata em franco tom de remorso:

Hoje posso me dar ao luxo de cobrar acima da tabela, o pessoal paga, freelance caro é igual prostituta de luxo, o cliente gosta de pagar. Mas o dinheiro nunca me interessou profundamente. Meu ideal de vida é um dia poder viver com um salário-mínimo. (SNEGE, 1994, p. 245)

Recusar o rótulo. Jogar no lixo a etiqueta que se apressam a colar na sua testa. Não deixar que sua performance ganhe a fixidez das coisas mortas. Se você faz coisas de médico, e alguém insiste em ver apenas o médico em você, construa imediatamente uma casa. Se você faz versos, aprenda a manejar um arado. E se encherem suas mãos de sementes, atire-as para o alto e sobre uma flauta. (SNEGE, 1994,, p. 267)

Notam-se ecos do humanismo *rousseauuniano*, o sentimento à frente do intelecto, o desprezo ao artificialismo da civilização. Assim como Emílio, a quem Rousseau formou com zelo para transformar em carpinteiro ou ministro – pois estava interessado em criar homens ao invés de gênios, Jamil expõe fraquezas e não esconde o pessimismo ao contar sua história.

4. VIDAS RETIDAS EM PALAVRAS

A partir da metade do século XIX, torna-se mais evidente a dificuldade de relacionar a ideia de veridicidade com o fazer literário que se conclama autobiográfico. Em seus estudos, Lejeune investiga os vestígios de formação da palavra autobiografia, e conclui que ela foi importada ao francês desde a Alemanha já no século XIX (LEJEUNE, 2008). A acepção do termo era aplicada, primeiramente, à trajetória da vida de um indivíduo escrita por ele próprio, bastando que se identificasse a intenção, manifesta ou recôndita, de contar essa história.

A esta pesquisa interessa destacar que, tomada isoladamente, a noção de autobiografia que emerge dos estudos de Lejeune pouco ou nada guarda das escritas de si, dos gregos – no sentido de cura, autocuidado ou mesmo recurso para se alcançar uma elevação moral. Para ele, a autobiografia é a “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2014, p. 16). Destacando-se em relação a outras formas de escritas de si, a autobiografia se consolidou enquanto formato, especialmente a partir do século XIX, passando a gozar de certo prestígio.

4.1. SOBRE A AUTORIA E O PACTO AUTOBIOGRÁFICO

Para acompanhar a transição da autobiografia, em que o autor se proclama detentor da verdade sobre si (à maneira de Rousseau), para a autoficção, que se caracteriza por borrar deliberadamente os contornos entre o real e o ficcional, torna-se necessário analisar um conceito central: a questão da autoria. Se, como vimos, na Antiguidade não é possível detectar ainda noção de indivíduo, dado que, naquele período, a completude do ser seria alcançada ao obedecer a um ideal preestabelecido (ou seja, a individualidade

se submetia ao coletivo), a Modernidade representa uma transformação social no sentido de destacar a singularidade de cada ser. Não apenas no âmbito das escritas de si, mas para as artes em geral, isso se reflete na impossibilidade do anonimato e na conseqüente ascensão da figura do autor.

Uma personagem moderna, produzida sem dúvida por nossa sociedade na medida em que, ao sair da Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio do indivíduo ou, como se diz mais nobremente, da 'pessoa humana'. Então, é lógico que, em matéria de literatura, seja o positivismo, resumo e ponto de chegada da ideologia capitalista, que tenha concedido maior importância à 'pessoa' do autor. (BARTHES, 1988, p.66)

A etiqueta representada pela autoria confere valor ao livro, que também tem sua acepção alterada, pois é visto como um objeto produzido pelo escritor, que o tem como sua propriedade. Noções como direitos autorais e plágio derivam desse momento histórico que alia o capitalismo industrial ao apreço burguês pela propriedade, o que faz da figura do autor a unidade mais sólida por trás de uma ideia – seja ela literária, filosófica ou científica, conforme lembra Foucault:

A noção de autor constitui o momento forte de individualização na história das ideias, dos conhecimentos, das literaturas, na história da filosofia também, e nas ciências. Mesmo hoje, quando se faz a história de um conceito, de um gênero literário ou de um tipo de filosofia, creio que tais unidades continuam a ser consideradas como recortes relativamente fracos, secundários e sobrepostos em relação à unidade primeira, sólida e fundamental, que é a do autor e da obra. (FOUCAULT, 1992, p. 33)

Cabe destacar que no romantismo consolida-se a ideia acerca do autor e da criação artística, processo não mais conduzido apenas por domínio técnico ou apuro. Tal ideia fazia crer que o autor romântico, intuitivo e inacessível em sua inspiração, carregava em si uma espécie de força inata que independia da própria cultura, quase como um oráculo decodificando o livro, o que relegava a segundo plano o trabalho que o ato de escrever, por natureza, demanda. No romantismo nasce e emerge a figura do gênio que, não raro, age sob o halo de musas, e autores do período podem despertar interesse do público não apenas para a obra como para os processos que o inspiraram a concebê-la. Decorre dessa noção, ainda hoje aceita em muitos círculos, de que

o processo criativo seria basicamente motivado pela espontaneidade, a musa que se entrega inteira na materialização da obra pelo gênio-autor.

Paulatinamente vai se construir o conceito de que o valor da obra está fora dela, objetiva e formalmente – é a subjetividade do autor que a qualifica, e ele o faz, não raro, munido de plena e irrevogável sinceridade. Ora, o gênio romântico não se limita ou inspira pelos contornos da tradição e, portanto, é esperado que a obra se produza como rescaldo de uma personalidade *sui generis*, dotada de emoção e sensibilidade acima do comum. Mesmo que imperfeita sob a ótica clássica, a criação do gênio tende a ser valorizada em sua singularidade, visto que traz à tona a essência de exaltação do potencial criativo.

Ao se referir ao romantismo alemão, Rosenfeld destaca essa emancipação “anárquica e excessiva” do indivíduo, representada na figura do sujeito criador, o autor-gênio que se eleva em relação à obra, e cuja subjetividade é valorizada como nunca antes na história das artes. A figura do gênio, em certo sentido, assume ares de “mensageiro divino”, espírito livre, força da natureza, ao captar sinais e decodificá-los através de sua arte:

O gênio é bardo e vidente, porta-voz de esferas mais altas; mensageiro divino, herói colossal, mediador do infinito no “medium” da finitude. Não imita a divindade e a natureza; é, antes, criador como Deus e a natureza. Ligado às fontes puras do povo e da nação, despreza os cânones eruditos que são muletas para os inválidos. Obedecendo à inspiração subjetiva e ao impulso expressivo, produz obras originais, talvez imperfeitas no que se refere à forma exterior, mas dotada de unidade íntima, de “forma interna” e de força característica, como tais bem mais importantes do que o ideal da beleza. (ROSENFELD, 1991, p. 14)

O primado do autor se estenderá até meados do século XX, quando o texto literário ganha preeminência nas análises críticas, guiados pelos estudos do formalismo russo e do *new criticism* nos Estados Unidos da América. Também os teóricos estruturalistas e pós-estruturalistas trataram com veemência a questão da autoria ao desmitificar sua relevância sobre a obra e apontar para a apropriação dos discursos como se fossem propriedades. É possível concluir, a partir de artigos seminais como *A morte do autor*, de

Barthes e *O que é um autor*, de Foucault que o autor representa uma figura histórica, não uma existência em si.

Apesar do império do Autor ser ainda muito poderoso (a nova crítica muitas vezes não fez mais do que consolidá-lo), é sabido que há muito certos escritores vêm tentando abalá-lo. Na França, Mallarmé, sem dúvida o primeiro, viu e previu em toda a sua amplitude a necessidade de colocar a própria linguagem no lugar daquele que era até então considerado seu proprietário; para ele, como para nós, é a linguagem que fala, não o autor (BARTHES, 1988, p. 66)

Essa síntese acerca da ascensão e queda da figura do autor serve para contextualizar o panorama de onde Philippe Lejeune parte quando, no início dos anos 1970, dedica-se a realizar suas pesquisas no campo da autobiografia francesa. Na contramão da corrente vigente, Lejeune crê no autor uno e com controle sobre a obra, além de ter a capacidade de representar-se nela de maneira verídica. Frequentemente, parece tatear em busca de uma teoria, ao aprimorar conceitos e reconhecer a insuficiência da própria linguagem que utiliza em suas primeiras publicações. Esse refinamento, admitido pelo próprio, décadas mais tarde, como um “pecado de juventude” (LEJEUNE, 2013, p. 539), lapida uma pesquisa que observa a relação intrínseca entre autor e leitor em textos autobiográficos, relação oposta àquela verificada em obras abertamente ficcionais, romanescas, por exemplo. Para desenvolver tal teoria, era preciso rever a questão do autor, frequentemente diminuída pela crítica de então. Para Lejeune,

um autor não é uma pessoa. É uma pessoa que escreve e publica. Inscrito, a um só tempo, no texto e no extratexto, ele é a linha de contato entre eles. O autor se define como sendo simultaneamente uma pessoa real socialmente responsável e o produtor de um discurso. Para o leitor, que não conhece a pessoa real, embora creia em sua existência, o autor se define como a pessoa capaz de produzir aquele discurso e vai imaginá-lo, então, a partir do que ele produz. (LEJEUNE, 2008, p. 23)

Sua contribuição essencial e duradoura é a formulação do pacto autobiográfico. O autor que recorre ao gênero autobiográfico acredita na verdade do que está a narrar, e firma com o leitor um contrato de leitura claramente identificável, no qual se compromete com a veracidade da narrativa. O teórico estabeleceu diferenças bem demarcadas entre o gênero romanescos (invenção e não-identidade) e autobiográfico (veracidade e

identidade) e observou a intencionalidade do autor como guia para a recepção, em uma concepção de contratos de leitura pactuados entre leitor e autor. Tal concepção era impensável anos antes, quando a corrente estruturalista pregava a soberania do texto, relegando a autoria a um plano secundário. O contrato de leitura de que fala Lejeune parte da identidade onomástica entre o autor, o narrador e o protagonista da história.

Para Lejeune, cada leitor decodifica o texto de base autobiográfica, quer sejam confissões ou testemunhos, memórias ou diários, autobiografias clássicas ou relatos – de maneira a buscar nas entrelinhas a veracidade do indivíduo, em um pacto que se firma de modo distinto ao do romance, em que a imprecisão em relação à realidade é perceptível. De modo oposto ao pacto romanesco, a autobiografia oferece este contrato de leitura verídico que engaja o leitor na sensação de real, de verdadeiro, inclusive quanto ao âmbito legal, como se ao autor fossem aplicadas consequências jurídicas caso cometa falso testemunho.

Dito de outro modo, o leitor assume, ao deparar com uma obra autobiográfica, que aquele conteúdo carrega um discurso verídico, sob o qual o autor se responsabiliza. Em certo sentido, porém, Lejeune não se distancia da premissa clássica das escritas de si, aquela que se desenvolve como uma forma de autocuidado, em um modelo cartesiano que pouco se conecta com a fragmentação característica do sujeito pós-moderno.

Os momentos históricos em que se inserem as práticas da escrita de si como olhar interno corresponderiam a etapas da constituição de um sujeito que pensa e que se observa como um eu. A autobiografia, conforme observada por Lejeune, corresponde, de fato, a uma possibilidade de olhar interno que faz da memória um recurso seguro de estabelecimento do verdadeiro sujeito, como autor. A crença na verdade do rememorado também havia passado, na época em que Lejeune formula as bases para o conceito de pacto autobiográfico, por uma reformulação que torna a memória falível, baseada em escolhas até mesmo inconscientes e não na objetividade. (SILVA, 2020, p. 349)

Lejeune não enxerga ainda, neste momento, a ambiguidade que caracteriza a autoficção, pois ignora que uma obra ficcional poderia comportar o nome do personagem idêntico ao do autor e narrador – a já citada identidade

onomástica. De todo modo, o pioneirismo dos estudos de Lejeune estabelece bases para as discussões a respeito do entrecruzamento entre ficção e realidade em textos de cunho autobiográfico. Se os pós-estruturalistas haviam decretado a morte do autor, voltados que estavam para o texto, Lejeune personifica, com seu pacto de leitura, a “guinada subjetiva”, observada por Beatriz Sarlo (2007), e promove “a restauração da primazia desses sujeitos expulsos durante anos anteriores” (SARLO, 2007, p. 30). A experiência individual (re)acessada através da memória, que é ao mesmo tempo preservada e reorganizada de maneira a ser entendida por aquele que escreve.

Como na ficção em primeira pessoa, tudo o que uma “autobiografia” consegue mostrar é a estrutura especular em que alguém, que se diz chamar eu, toma-se como objeto. Isso quer dizer que esse eu textual põe em cena um eu ausente, e cobre seu rosto com essa máscara. (SARLO, 2007, p. 31)

Nota-se a semelhança entre o pacto autobiográfico de Lejeune e a guinada subjetiva de Sarlo, uma “escrita de si que observa o sujeito” e em que “o olhar interno assumiu a primeira pessoa como forma de aproximação do testemunho” (SILVA, 2020, p. 350), dispondo-se a narrar, com fidelidade, a si mesmo como um objeto. Daí a separação firmemente demarcada entre a natureza dos pactos romanesco e autobiográfico.

Dos desdobramentos proporcionados pela teoria de Lejeune, a mais fecunda, para esta pesquisa, consiste na proposição de Serge Doubrovsky para preencher as “casas cegas”. Duas casas ficaram vazias quando Lejeune organizou seu quadro de estudos para demarcar as distâncias entre autobiografia e romance – lacunas que darão margem para que Doubrovsky, ao tentar preencher essas lacunas, cunhe o termo autoficção. Sobre isso, Lejeune comenta, anos mais tarde:

Em cada casa inscrevi o efeito produzido. Há duas casas “cegas” que correspondem a casos “excluídos por definição”. Cego estava eu. Primeiro porque salta aos olhos que o quadro está malfeito. Para cada eixo, propus uma alternativa (romanesco/autobiográfico para o pacto; diferente/semelhante para o nome). Pensei na possibilidade de *nem um nem outro*, mas esqueci a possibilidade de *um e outro ao mesmo tempo!* Aceitei a indeterminação, mas recusei a ambiguidade... (LEJEUNE, 2014, p. 68)

Ao listar os pactos romanesco, autobiográfico e indeterminado, ele cruza dois critérios: relação nome da personagem/nome do autor; e natureza do pacto proposto pelo autor. Lejeune considera que, se em determinada obra o nome do autor é diferente do nome da personagem, ela não se caracteriza autobiografia, propondo, portanto, um pacto romanesco, ficcional.

Nos últimos dez anos, da “mentira verdadeira” à “autoficção”, o romance autobiográfico literário aproximou-se da autobiografia a ponto de tornar mais indecisa do que nunca a fronteira entre esses dois campos. Essa indecisão é estimulante para a reflexão teórica: em que condições o nome próprio do autor pode ser percebido por um leitor como “fictício” ou ambíguo? Como se articulam, nesses textos, o uso referencial da linguagem, no qual as categorias de verdade (que se opõe à mentira) e realidade (que se opõe à ficção) permanecem pertinentes, e a prática da escrita literária, na qual essas categorias se esvanecem? (LEJEUNE, 2014, p. 69).

As casas vazias de seu quadro de estudos representariam obras em que se firmariam: 1) o pacto autobiográfico em obra na qual divergem o nome do autor e o nome do narrador-personagem; e 2) o pacto romanesco em obra na qual coincidam os nomes de autor, narrador e personagem. Vale ressaltar que Lejeune não afirmou que tais casas não pudessem ser observadas na literatura, inclusive ressaltando os “efeitos interessantes” que desse exercício resultariam:

O herói de um romance declarado como tal poderia ter o mesmo nome que o autor? Nada impediria que a coisa existisse e seria talvez uma contradição interna da qual se poderia obter efeitos interessantes. Mas, na prática, nenhum exemplo me vem à mente. (LEJEUNE, 2014, p. 31)

Lejeune fez da autocrítica e da constante reflexão da própria pesquisa uma importante virtude. Coube a Doubrovsky, porém, preencher a lacuna deixada e abrir caminho para a expansão dos pactos de leitura, além de cunhar o termo e o conceito da autoficção, permitindo identificar sua utilização, inclusive, em obras anteriores que pareciam inclassificáveis. Na qualidade de escritor (importante lembrar que Doubrovsky se dedicou a realizar uma prática da autoficção, e não um exercício crítico ou teórico), testou a assimilação do caráter ambíguo da obra que mistura a ficção e o real com a intenção de confundir tais limites, de modo a gerar no leitor a dúvida sobre sua natureza,

em alguns momentos, ancorada na vida; em outros, voltada para o texto, sem que o leitor consiga ter clareza da distinção entre tais momentos.

A análise da concepção teórica de Doubrovsky será retomada no capítulo “Autoficção: escrita sem casas vazias”.

4.2. O RELATO DE SI COMO ATO PERFORMATIVO

Se organizar a vida de maneira cronológica pela via da narrativa é uma ilusão retórica, conforme Pierre Bourdieu (1996), o romance do século XX absorve a fragmentação do sujeito. Não cabendo mais defender qualquer relato como capaz de comportar a completude do indivíduo, como se pressupunham os relatos biográficos, a partir de então as narrativas que se propõem a restituir o passado não se furtam a recorrer à ficção para preencher as lacunas inevitáveis da rememoração. Se no tópico seguinte será abordada a postulação de Paul Ricoeur de que o exercício de conhecer a si mesmo é, em suma, uma interpretação (que encontra na narrativa uma “mediação privilegiada” (RICOEUR, 1991)), é interessante acrescentar, neste ponto da pesquisa, as considerações acerca da impossibilidade do *eu* de organizar um relato fiel sobre si mesmo. Judith Butler, em *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*, publicado originalmente em 2005, irá adentrar o campo da ética e retomar considerações de Foucault sobre como a formação do sujeito é antecedida (e sujeita) por normas e práticas já estabelecidas e sedimentadas, operando a priori na constituição de si – os “modos de subjetivação” de que fala o filósofo em *O uso dos prazeres* (2009, p. 37). Se neste segundo volume de *História da sexualidade* Foucault passa em revista as formações pré-modernas da subjetividade, detendo-se no modo com que o si mesmo coloca-se como objeto de reflexão, o que cabe ao intento desta pesquisa são os desdobramentos acerca do termo que comumente vem sendo utilizado quando se trata do exercício narrativo autobiográfico desde Rousseau: a *verdade*.

Não ignorando que a *verdade*, em Foucault, é escrutinada ao ponto de formar uma genealogia, para a presente argumentação trago precisamente o

ponto em que o filósofo a relaciona às sociedades ocidentais e ao conceito incipiente de interioridade. Com efeito, para Foucault, este processo histórico que estabelece a *verdade* como um preceito moral resulta em uma pressão que impele constantemente o sujeito a descobrir a essência de si e a obedecer certas condutas. Mais do que isso, se estabelece a necessidade de manifestar tal *verdade* através de um discurso de aprovação:

A obrigação de confessar agora está presente em tantos pontos diferentes, tão profundamente arraigada em nós, que não a percebemos mais como o efeito de um poder que nos constrange; pelo contrário, parece-nos que a verdade, apresentada em nossa natureza mais secreta, “exige” apenas revelar-se; que, se não o fizer, é porque é contida à força, porque a violência de um poder pesa sobre ela e, finalmente, só se poderá articular à custa de uma espécie de liberação. (FOUCAULT, 1978, p. 60)

Daí resultam os atos de verdade – difícil não rememorar as já citadas primeiras linhas de *As Confissões*: “quero mostrar aos meus semelhantes um homem em toda a verdade de sua natureza, e esse homem serei eu”. Entretanto, não será pela via do discurso, não haverá narrativa estruturada que comporte tal intento. Judith Butler retoma a análise neste ponto de *Relatar a si mesmo*, acrescentando que essa *verdade* (que a filósofa chamará de *referente*) representa “uma ameaça constante à autoridade narrativa, mesmo quando funciona como condição paradoxal para uma narrativa que ofereça uma sequência provisória e fictícia àquilo que necessariamente escapa dessa construção” (BUTLER, 2017, p. 53).

Desse modo, embora o sujeito esteja frequentemente desafiado a comprovar a *verdade* de si, ao fazê-lo pela via da narrativa estará, ao contrário, distanciando-se do que se propõe, visto que obedece a um estatuto normativo prévio que atua contra a singularidade que pretende obter, aqui denominado “estrutura de interpelação”. Na sequência, Butler postula que:

Isto quer dizer que minha narrativa começa *in media res*, quando já aconteceram várias coisas que me fazem possível na linguagem e fazem possível minha história na linguagem. Eu sempre recupero, reconstruo e encarrego-me de ficcionalizar e fabular origens que não posso conhecer. Na construção da história, crio-me em novas formas, instituindo um “eu” narrativo que se sobrepõe ao “eu” cuja vida passada procuro contar. (BUTLER, 2017, p. 55)

A conclusão irá apontar o relato de si necessariamente como um ato maculado pela fábula, pois a “irrecuperabilidade de um referente original não destrói a narrativa; ela a produz numa direção ficcional” (BUTLER, 2017, p 52). A perspectiva adotada por Butler é especialmente interessante para o mote desta pesquisa no momento em que a filósofa propõe que este “eu” – impossibilitado de narrar a si mesmo de maneira fiel aos fatos –, ao recorrer à estrutura narrativa, estará operando uma *performance*:

Eu também enceno o si-mesmo que tento descrever; o “eu” narrativo reconstitui-se a cada momento que é evocado na própria narrativa. Paradoxalmente, essa evocação é um ato performativo e não narrativo, mesmo quando funciona como ponto de apoio para a narrativa. (BUTLER, 2017, p. 89)

A noção de um “eu” que se remete ao outro, performático, implica o abandono da passividade. Para além de se conectar às considerações sobre identidade narrativa, que virão a seguir, aqui se tem uma relação também com a literatura como forma de aplacar a angústia existencial, por assim dizer, comumente descrita como razão para a escrita. Ora, o próprio Jamil Snege, nos capítulos derradeiros de *Como eu se fiz por si mesmo*, tenta entender os meandros desse impulso atávico que o obrigava a seguir escrevendo, não obstante a insatisfação com o resultado. Ressaltarei essa questão no subcapítulo “Autofricção: apelos ao leitor e metalinguagem”.

Outra interessante reflexão que provém da análise de Butler – que, ressalte-se, está constantemente amparada e dirigida aos estudos de Ética – é precisamente a nuance da responsabilidade do discurso ao relatar a si mesmo. Retomando o raciocínio sobre o “eu” que renega a passividade, Butler dará destaque para a noção desse sujeito que permanecesse acossado por uma alteridade que o interpela, o persegue e dele demanda resposta, o que leva a filósofa a considerar que a “responsabilidade não surge com o ‘eu’, mas com o ‘eu mesmo’ acusativo: quem finalmente assume o sofrimento dos outros senão aquele que diz: eu mesmo” (BUTLER, 2017, p. 120).

Nessa exposição continuada, o sujeito que se entrega à busca da *verdade* esbarra em “níveis não narráveis da existência”, mas, não obstante, está a exercer uma reinvidicação ética, visto que

Nenhum “eu” pertence a si mesmo. Desde o início, ele passa a existir por uma interpelação que não posso recordar nem recuperar, e quando ajo, ajo em um mundo cuja estrutura (...) não é criação minha – o que não equivale a dizer que não exista criação ou ação minha no mundo. Certamente existe. Significa apenas que o “eu”, seu sofrer e agir, dizer e conhecer, acontece em um crisol de relações sociais (...) sendo algumas irrecuperáveis e outras responsáveis por invadir, condicionar e limitar nossa inteligibilidade do presente. (p. 167)

Se ao sujeito é negada uma percepção que o dote da plena inteligibilidade de sua própria história, contar tal história dependerá de outros recursos e estratégias. Ainda que a *verdade*, conforme aqui analisada, esteja fora do seu domínio, não significa que não possa ser bordejada pelo sujeito que narra e, assim, operar a tessitura de seus fragmentos pela via da ficção.

4.3. MEMÓRIA E IDENTIDADE NARRATIVA

Deve-se recorrer ao filósofo francês Paul Ricoeur para compreender a definição de identidade narrativa, conceito fundamental na medida em que unifica a fragmentação, senão do indivíduo contemporâneo, ao menos da vida que o sujeito constrói para si. Ricoeur inaugura sua investigação da questão identitária em seu livro *Tempo e Narrativa*, cujo primeiro volume foi publicado em 1983, e busca responder ao questionamento: haveria uma estrutura da experiência capaz de integrar as duas classes narrativas, a saber, a histórica e a de ficção? Para o filósofo, a necessidade de criar narrativas decorre daquilo que Agostinho postulou como aporia: o indivíduo busca a autocompreensão, através da qual busca organizar sua relação com o tempo, tendência que, em Agostinho, aparece como obsessão existencial.

Como então podem existir esses dois tempos, o passado e o futuro, se o passado já não existe e se o futuro ainda não chegou? Quanto ao presente, se continuasse sempre presente e não passasse ao pretérito, não seria tempo, mas eternidade. Portanto, se o presente, para ser tempo, deve tornar-se passado, como podemos afirmar que existe, se sua razão de ser é aquela pela qual deixará de existir? Por isso, o que nos permite afirmar que o tempo existe é a sua tendência para não existir. (AGOSTINHO, Confissões, Livro XI, Capítulo XIV)

Para responder à hipótese levantada, Ricoeur recorre a Aristóteles (384 a.C. – 322 d.C.), mais precisamente ao entendimento de mimese para o filósofo grego, que a desenvolve como a “imitação da ação”. Seu pensamento consiste no avanço da concepção da representação artística como mera reprodução da realidade. Aristóteles se iguala a Platão no que tange à essência da arte ser a imitação, porém assume posição oposta quanto à qualidade da mimese: enquanto Platão a vê como a arte de conceber fantasmas da realidade, em Aristóteles ela é uma expressão capaz de representar a natureza (VALE & NASCIMENTO, 2019, p. 38).

Retenhamos de Platão o sentido metafórico dado à mimese, em ligação com o conceito de participação, em virtude do qual as coisas imitam as ideias, e as obras de arte imitam as coisas. Enquanto a mimese platônica afasta a obra de arte dois graus do modelo ideal que é seu fundamento último, a mimese de Aristóteles tem só um espaço de desenvolvimento: o fazer humano, as artes da composição (RICOEUR, 1994, p. 60)

Ricoeur retoma o entendimento aristotélico da arte mimética como atividade cognitiva que possibilita a apreensão dos eventos humanos, considerando-a uma forma de conhecimento, a humanização do tempo, por assim dizer. Em Aristóteles a mimese se apresenta com uma natureza fundante do ser. A costura entre a teoria do tempo de Agostinho e a mimese aristotélica, promovida por Ricoeur, propõe a noção de hermenêutica do si ou identidade narrativa.

existe entre a atividade de narrar uma história e o caráter temporal da existência humana uma correlação que certamente não é acidental, mas apresenta uma forma de necessidade transcultural. Ou, em outras palavras: que o tempo torna-se humano na medida em que é articulado de um modo narrativo, e que a narrativa atinge seu pleno significado quando se torna uma condição de existência temporal. (RICOEUR, 1994, p. 85)

Tal conceito de identidade narrativa será desenvolvido no livro *O si mesmo como um outro*, publicado originalmente em 1990, em que Ricoeur associa as duas formas narrativas citadas como um mecanismo para a constituição do si, apresentando a proposição da identidade dividida em dois modos de percepção: a mesmidade (idem) e a ipseidade (ipse). De maneira resumida, tem-se que o traço idem detém a característica da permanência no tempo, o ser que é constante, idêntico e imutável através do tempo ou, por

assim dizer, sempre o mesmo. O traço ipse representa a identidade demarcada pela alteridade, portanto, flexível, pessoal e reflexiva. Da dialética entre ambas resulta o modo de constituir o indivíduo no tempo, a identidade narrativa, que Ricoeur postula como a “mediação privilegiada”.

A compreensão de si é uma interpretação; a interpretação de si, por sua vez, encontra na narrativa, entre outros signos e símbolos, uma mediação privilegiada; esse último empréstimo à história tanto quanto à ficção, fazendo da história de uma vida uma história fictícia. (RICOEUR, 1991, 140)

É graças a essa mediação proporcionada pela narrativa que o sujeito consegue organizar fragmentos da trajetória, enxergando a si mesmo como uma personagem. Essa característica demarca no indivíduo a tendência a enxergar a si mesmo projetado no futuro, e também a habilidade de organizar as memórias do que decorreu – que, para Ricoeur, sofre influência da ficção:

Em uma linguagem simples, o futuro vai se tornando presente ao passo que vamos realizando nossos sonhos, nossas conquistas. Com relação ao passado, ele é relatado pela memória que conta os acontecimentos vivenciados, os quais, à medida que passaram pelos nossos sentidos, ficaram gravados na alma como uma espécie de vestígio. Portanto, temos nos tempos futuros e passados o próprio presente evidenciado pela capacidade de relatar. (CASTRO, 2016, p. 222)

Ao organizar a identidade através da narrativa, é válido destacar o entendimento da mimese como “agenciamento dos fatos” (CASTRO, 2016, p. 225), um elemento organizador do conjunto de ações de uma vida. Esse agenciamento se dá pelo primeiro estágio da mimese, pela criação ficcional e seu caráter agregador; ao reunir tais fatos na narrativa, constitui-se o segundo estágio criativo, a configuração, que empresta unidade às ações fragmentadas, agora aptas a serem compreendidas de maneira coesa; por fim, o terceiro estágio da mimese, sob a ótica de Ricoeur, se dá na refiguração – representado pelo receptor da obra, no caso da literatura, a figura do leitor (CASTRO, 2016, p. 229).

A forma de identidade da ipseidade tem seu cerne na estrutura temporal de uma narrativa. É no contar quem exerceu determinada ação que temos a identidade de um si mesmo, portanto, configurando tais ações num transcurso de uma vida, teremos ao término da reflexão a expressão de que um sujeito (soi-même) possui uma identidade narrativa. (CASTRO, 2016, p. 231)

Configurada pela narrativa, a identidade é constituída pelo que tem de imutável (*idem*) e de reflexivo (*ipse*) ou, por outro termo, a construção da identidade narrativa se dá pela inclusão do outro no si mesmo, já que a mesmidade tem como contrapartida fundamental o outro (CASTRO, 2016, p. 239). A capacidade de enxergar a si mesmo como um duplo ficcional é que possibilita que o vivido seja contado, que a experiência se torne passível de compreensão.

Destaca-se, após esta análise, o título da obra de Jamil Snege, *Como eu se fiz por si mesmo*, em que o autor instaura a ambiguidade já no primeiro contato com o leitor. Entre a ironia de ter construído a si mesmo sem a ajuda alheia (em um livro que, recorde-se, é permeado do começo ao fim de nomes de parceiros, colegas, chefes, mestres, pupilos etc.) e a consciência de que a existência do “eu” depende de um olhar externo a ele, o autor, sob certa ótica, insere a fragmentação do indivíduo como um ponto de partida ao seu leitor (noção que será destacada também em trechos da obra, sobretudo nos capítulos finais, em que as conjecturas sobre o ato de escrever são exploradas por Snege):

a construção da sentença que intitula o romance autobiográfico (*Como eu se fiz por si mesmo*) é, de partida, um traço revelador de certos aspectos da visão do autor sobre sua trajetória. O uso simultâneo e não-convencional da 1ª e da 3ª pessoa, além de subverter a norma gramatical, procura situar a reconstrução da experiência na instabilidade entre o individual e o coletivo, entre o “eu” e o “outro”. Em outras palavras, o título sugere a ideia de que a história de vida de um sujeito particular a ser contada está assentada numa dimensão social, na interação entre sujeitos. O “eu” transforma-se em “ele”; o “ele” está pressuposto no “eu”, naquilo que sou e que pretendo reconstruir ficcionalmente. (MACHINSKI, 2005, p. 98)

Pela tessitura da intriga, Jamil Snege organiza suas memórias e as lustra pela via da linguagem. O capítulo “Autoficção: escrita sem casas vazias?”, apresentará as considerações sobre a característica das narrativas autoficcionais de trilharem o caminho da obra para a vida – em detrimento do fazer autobiográfico, que costumeiramente privilegia o caminho da vida para a obra, especialmente quando trata de celebridades.

Tal discernimento é importante para evidenciar, no livro de Snege, o primeiro plano irrevogável do texto literário. A “aventura da linguagem” e o

prazer estético da leitura darão o norte, tendo nas memórias sua matéria central para delinear “o gosto íntimo da existência, e não sua impossível história” (DOUBROVSKY, 2014, p. 123). É a subjetividade posta no centro da análise, com o autor colocado em posição, se não de destaque, ao menos de igualdade em relação ao texto em si.

5. AUTOFICÇÃO: ESCRITA SEM CASAS VAZIAS?

Para preencher a lacuna deixada pela divisão proposta por Philippe Lejeune ao contrapor a escrita autobiográfica à escrita ficcional, Serge Doubrovsky se propõe a ajustar o projeto literário em que estava trabalhando, de maneira a enquadrá-lo na “casa vazia” representada pela identidade onomástica assumida em uma obra que se declara ficcional:

Serge Doubrovsky leu *Le Pacte Autobiographique* quando escrevia *Le monstre*, que se tornou *Fils*. E percebeu que sua própria prática narrativa se inscrevia numa casa vazia da teoria dos gêneros que Philippe Lejeune buscava estabelecer para distinguir a autobiografia do romance autobiográfico. (GASPARINI apud NORONHA, 2014, p. 185)

É na quarta capa de *Fils* que Doubrovsky utiliza pela primeira vez o termo autoficção, em 1977. A obra, cujo paratexto define como romance, se propõe a ficcionalizar eventos e fatos estritamente reais, gerando ambiguidade. A contradição provocada por Doubrovsky em *Fills* representa justamente a característica basilar do que se entende como autoficção. Se até hoje não há consenso acerca de algumas premissas que deliberam sobre o tema (autoficção é um novo gênero ou uma modalidade? uma variante do romance ou um gênero bastardo? encontra-se também na poesia?), há que destacar que a ambivalência está sempre colada ao termo.

Ora, o autor associa ficção e realidade na mesma obra, opondo e associando ambas, e de maneira tal que suas definições isoladas se mantêm, formando, no entanto, um texto em que a hibridez impera ao evocar simultaneamente os pactos romanesco e autobiográfico. Em certo sentido, Doubrovsky insere experimentação, criatividade, talento – em suma, a verve – à escrita autobiográfica que, conforme Lejeune, historicamente consistia em um gênero que se opunha à arte na medida em que buscava a verdade.

A autobiografia, então, precisava “ser inventada” como forma artística. A autoficção vai surgir, portanto, como “resposta” a essa necessidade. Na verdade, para muitos críticos literários, a autoficção representa não um novo gênero, mas uma espécie de renovação do gênero autobiográfico, uma atualização visando a inseri-lo definitivamente no campo da arte e da literatura. (PERROT, 2019, p. 27)

Cabe destacar que, à exemplo de Lejeune e suas frequentes revisões à teoria original, também Doubrovsky, ao longo dos anos, passará em revista suas definições acerca do conceito por trás do neologismo que criou, não raro se contradizendo ou abrindo mão de premissas. Se a definição inicial agrega a noção de que uma obra de autoficção é aquela em que o conteúdo é autobiográfico e a forma é ficcional, em outros momentos o teórico fará a análise, por exemplo, de que o romance não se opõe à autobiografia, ou mesmo que sua história autoficcional nunca aconteceu na realidade objetiva, senão como discurso, segundo o percurso resgatado por Anna Faedrich (2022, p. 69-71).

A evolução da pesquisa autoficcional é, ao fim e ao cabo, coerente com a pós-modernidade, ou modernidade tardia, na nomenclatura de Stuart Hall, entendida como a época em que o sujeito assume “diferentes identidades em diferentes momentos” (HALL, 2006, p. 13), não mais representado pela razão de um “eu” coeso. A identidade, para Hall, trata-se de uma “celebração móvel”, em contínua transformação, a depender do círculo social em que o indivíduo esteja.

Em *Como eu se fiz por si mesmo*, já próximo do fim da narrativa, Jamil questiona: “onde ficou minha primeira pessoa do singular?” (SNEGE, 1994, p. 273). A fragmentação do indivíduo pós-moderno resulta na crise das representações artísticas e um retorno às subjetividades, questões que abolem (ou, ao menos, destronam) a linearidade das estruturas narrativas, evocando a “guinada subjetiva”:

A narração inscreve a experiência numa temporalidade que não é a de seu acontecer (ameaçado desde seu próprio começo pela passagem do tempo e pelo irrepitível), mas a de sua lembrança. A narração também funda uma temporalidade, que a cada repetição e a cada variante torna a se atualizar. (SARLO, 2007, p. 25)

Não por acaso, Doubrovsky irá afirmar, em uma de suas constantes atualizações sobre o tema, que a “autoficção é finalmente a forma contemporânea da autobiografia” (2011, p. 25). Para além do caráter radical da afirmação, que presume o que é uma tendência como sendo algo inescapável (autobiografias tradicionais seguem sendo lançadas e procuradas pelo público),

cabe verificar o caminho teórico que subjaz à autoficção, integrado ao próprio espírito de nosso tempo, este no qual as certezas se perdem, os microrrelatos são valorizados e há o descentramento do sujeito – recorrendo às palavras de Leonor Arfuch (2010, p. 17).

Décadas depois de *Fills*, Doubrovsky diz:

A narração não é uma cópia, ela é recriação de uma existência através das palavras, reinvenção da linguagem pelo Eu do discurso e seus Eus sucessivos. Por isso, é o modo ou o modelo de narração que molda a “nossa” vida. A autobiografia clássica (...) é a biografia de uma pessoa. Ela será, portanto, cronológica e lógica, e se esforçará, apesar das inevitáveis lacunas da memória, para seguir o curso de uma vida (...). Pessoalmente, favoreci a uma outra abordagem; meu modo ou modelo narrativo passou da HISTÓRIA para o ROMANCE. A própria concepção do sujeito mudou. De unidade através da narrativa, ele se tornou quebrado, dividido, fragmentado, em caso extremo, incoerente. (DOUBROVSKY, 2011, p. 22)

Daí, talvez, que Anna Faedrich, em seus estudos sobre o percurso teórico da autoficção, a certa altura opta por defini-la pelo que autoficção não é, ou seja, por exclusão. Tal processo tem a vantagem de firmar bases sobre um assunto que, de resto, está sempre envolto em indefinições ou contradições teóricas. Ainda que de forma resumida, cabe ressaltar aqui as reflexões produzidas por Faedrich, no intuito de produzir o arcabouço necessário para analisar *Como eu se fiz por si mesmo* sob a ótica das teorias autoficcionais.

Para a autora, autoficção não é relato retrospectivo, na medida em que fala sempre do tempo presente ou, nas palavras de Doubrovsky, o Eu que o narrador/autor era no presente em diversos períodos da vida; por consequência, autoficção não é autobiografia. Como demonstrado, escrever sobre si de fato é uma das mais antigas práticas do ser social, mas a aproximação entre o passado e o presente, quase fundidos um ao outro, é o que diferencia a autoficção dos demais relatos autobiográficos, cujo recorte temporal tende a ser bem delimitado no tempo decorrido.

A próxima negação que atua de maneira a afirmar a ambiguidade autoficcional é refutar linhas cronológicas ou recapitulações da biografia do autor. A autoficção é fragmentada por natureza, o que se revela no recorte das memórias. A obra é apresentada como um romance, mesmo que haja

coincidência entre o nome do autor, narrador e personagem. Em *Como eu se fiz por si mesmo*, o texto de orelha, assinado por Fábio Campana, utiliza primeiro o termo “memórias” e, mais adiante, “pretensa autobiografia” para se referir ao texto.

Por fim, ainda lança mão da definição “memória sem concessões”, terminando por reforçar a ambiguidade construída por Snege no texto. A narrativa, fragmentada e não cronológica, revela uma grande quantidade de dados e informações reais (os biografemas, na definição barthesiana), com especial destaque para nomes próprios e datas e, no entanto, o pacto proposto não crava a veracidade da narrativa, gerando no leitor constante incerteza sobre a natureza do texto.

Em meio a tantas negativas, é possível afirmar que a autoficção situa-se no “entre-dois” de que falou Doubrovsky (1988), um movimento pendular constante de afastamento e aproximação dos polos opostos representados pelo romance e pela autobiografia, um entre-lugar entre os dois gêneros. Ao que parece, essa é a contribuição decisiva de Doubrovsky ao campo literário: a autoficção dá espaço a essa descentralização do sujeito, acatando e reconhecendo a dualidade e o transitório que compõem o indivíduo pós-moderno.

Com isso, o debate sobre a identidade, incitado pela ambivalência da construção autoficcional, demarca a inclusão das possibilidades de registros múltiplos representados pela memória – fonte ambígua cujo acesso demanda a referência e a ficção, o acontecido e o inventado – em um jogo que, quando assumido dentro do texto literário, oferece ao leitor o incômodo da confirmação do que é verídico ou não.

A ficção não apenas conserva vestígio do mundo prático, do fundo do qual ela se destaca, mas reorienta o olhar para os traços da experiência que inventa, isto é, ao mesmo tempo descobre e cria. (RICOEUR, 1995, p. 129-130)

Pode-se argumentar que tal debate não é novo, tendo em conta as históricas discussões acerca dos limites entre a realidade e a imaginação na literatura, mas cabe apontar como novidade, no terreno da autoficção, a consciência do leitor, que reconhece o sujeito do texto e assimila de antemão

que o pacto da obra se dá pelo tempo presente, em uma narração simultânea, mesmo quando o autor parece rememorar. As memórias fragmentadas se organizam por meio das experiências pessoais do personagem/narrador, elaboradas esteticamente de modo a destacar o texto, a linguagem. Recursos como esse promovem uma separação do autor, que não se coloca como proprietário da história que narra, armando sua proposta para ser concluída na identificação possível do leitor.

Cada escritor de hoje deve encontrar, ou antes, inventar sua própria escrita dessa nova percepção de si que é a nossa. De todo modo, reinventamos nossa vida quando a rememoramos. Os clássicos o faziam à sua maneira, em seu estilo. Os tempos mudaram. Não se escreve mais romances da mesma forma que nos séculos XVIII ou XIX. Há, entretanto, uma continuidade nessa descontinuidade, pois, autobiografia ou autoficção, a narrativa de si é sempre modelagem, roteirização romanesca da própria vida. (DOUBROVSKY, 2014, p.123-124)

Sob esse viés, nota-se a coerência da autoficção com a contemporaneidade, coerência sempre passível de ser reafirmada diante de tantos reducionismos e interpretações incompletas que recaem sobre o conceito. O conceito de autoficção delineia tentativas de compreensão da vida pós-moderna na medida em que valoriza suas possibilidades de elaborar, simultaneamente, história e ficção. Por fim, cabe destacar que, não obstante seja um termo cunhado por Doubrovsky nos anos 1970, as características da autoficção estão contidas em obras escritas anteriormente, e que não foram definidas como autoficcionais simplesmente porque não havia uma nomeação apropriada.

A obra *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, cujos sete volumes foram publicados entre 1913 e 1927, muito antes de haver quaisquer debates acerca da autoficção, produz no leitor a sensação de ambiguidade e imprecisão acerca dos fatos pretensamente biográficos do autor-personagem, motivo pelo qual alguns consideram o livro de Proust o primeiro exemplo de autoficção, conforme observa Faedrich (2009, p. 26) Os sete volumes que compõem o portentoso livro são guiados pela passagem do tempo, e o leitor é conduzido pelas memórias de Marcel, o narrador-personagem, que evoca a infância e a relação com os pais.

na autoficção esses limites entre ficção e realidade se embaralham bastante, sobretudo porque frequentemente o nome do autor, do narrador e do personagem coincidem. Por mais paradoxal que seja, esse excesso de referencialidade é que gera o questionamento dos limites. [...] Creio que isso tem ocorrido desde a antiguidade, mas, no século XX, a narrativa que prenunciou o recurso foi sem dúvida *Em busca do tempo perdido*, cujo narrador-personagem Marcel coincide em inúmeros aspectos com o autor Marcel Proust. [...] Muitos dos episódios de *Em Busca*, narrados em primeira pessoa, parecem colados à vivência autoral, mas também há tanta fantasia que é impossível estabelecer um pacto autobiográfico totalmente confiável com os leitores dos mais diversos lugares. (NASCIMENTO, 2014, p. 32)

Fatos históricos se entrelaçam à narrativa, à maneira de um ensaio, e cumprem o ofício de inserir a história em um contexto real: o constante fluxo de consciência – cujo estopim é a clássica cena em que o personagem abocanha um prosaico doce (madeleine) e, ao sentir seu sabor, é transportado ao passado, o qual reconstituirá. Ainda que a cronologia dos acontecimentos seja respeitada, a duração das fases da vida é registrada de maneira completamente desigual na narrativa. Isso ocorre porque as memórias evocadas refletem a experiência pessoal de Marcel e, como tal, recebem mais ou menos destaque.

5.1. A INDECIDIBILIDADE E O PACTO AMBÍGUO DA AUTOFICÇÃO

Sendo uma noção que teve repercussão primeiro na França a partir dos anos 1980, país que ainda hoje congrega a maior parte dos estudos sobre o tema (FAEDRICH, 2022, p. 177), a autoficção é, com frequência, tratada com certo desdém por parte da crítica francesa. Desde o termo em si, frequentemente questionado, até os conceitos próprios da autoficção, não raro tratados de forma genérica, como se toda escrita de tons autobiográficos virasse, automaticamente, autoficção. Ainda que tais críticas se posicionem de maneira retórica – elencando também tais ou quais critérios da autoficção como sendo aceitáveis ou mesmo justos. Cabe destacar exemplos, até para situar o atual estágio dos debates da autoficção, modalidade que cresce a olhos vistos, em publicações e teoria, não apenas na França.

Os termos utilizados por Claude Burgelin, por exemplo, na introdução de *Autofiction(s)* vão de “gênero bastardo, que cheira a mistura e compromisso”, até “escrita egolátrica sem outra ambição senão o narcisismo” (BURGELIN, 2010, p. 5-7); Burgelin dirá que a autoficção é um “gênero sem superego” (e é importante destacar a ironia em ver o crítico definir a autoficção como *gênero*, ousadia que nem mesmo Doubrovsky teve). Entretanto, o crítico mudará consideravelmente o tom ao fim do capítulo introdutório, quando registra que “a autoficção alarga o campo da exploração de si, trabalha-o e o fertiliza de outra maneira sem, entretanto, abandonar realmente os vestígios e os rastros dos fatos” (BURGELIN, 2010, p. 15).

Apesar do juízo de parte da crítica literária francesa (e brasileira) e da falta de consenso sobre os conceitos de autoficção, tem-se a impressão, pesquisando os debates atuais, que a autoficção se coloca como uma importante engrenagem no processo que impulsiona o romance, pelo menos desde o último quarto do século XX. Agora, no século XXI, as narrativas autoficcionais se reafirmam, fortalecidas pelo interesse em conteúdos autobiográficos que, embora exista desde muito tempo, se realça na modernidade tardia.

Tal realce traz consigo um engodo: nos casos em que o romance contemporâneo incorpora indícios de autobiografia, a despeito de sua ficcionalidade, parte da crítica tende a considerá-lo, sem mais delongas, como sendo autoficção desde que a narrativa sugira a inspiração nos fatos biográficos do autor. Esse erro nega à autoficção parte do que a torna tão relevante. Daí que a autoficção, para muitos, seria uma versão atualizada do romance autobiográfico, gênero que nunca gozou de bons olhos da crítica, também considerado um filho bastardo. O mercado editorial, atento aos sinais, em uma época de redes sociais e exposição do ego, parece ter entendido que o escritor se tornou uma figura midiática, que não teme aparecer, exposto, não apenas nas páginas dos seus livros, a um leitor que demanda mais verdade, mais exposição. Cabe não esquecer o caráter deliberadamente ambíguo da obra autoficcional, que precisa ser realçado em qualquer análise que se pretenda comprometida com o tema.

Essa narrativa de interstício entre ficção e realidade autobiográfica provoca a dúvida no leitor. Não basta que o autor rompa com o pacto autobiográfico – é preciso que ele não assimile completamente o pacto ficcional. É da mistura entre ambos que resulta a ambiguidade necessária para caracterizar a autoficção. Ressalte-se que não interessa esmiuçar quais seriam os eventos que correspondem à verdade, e quais seriam aqueles mitigados pela ficção. A indecidibilidade fica presumida, inerente à condição mesma da obra. Manuel Alberca sintetiza com precisão a sensação provocada por essa experiência ao batizá-la de “pacto ambíguo” (2007). Cabe registrar que para o teórico há três divisões possíveis dentro dos “romances do eu” (se pensarmos em um contexto no qual há a autobiografia, de um lado, e o romance, do outro), a saber: 1) a autoficção, que se coloca equidistante de ambos; 2) a autobiografia ficcional, que se coloca próxima ao romance; e 3) o romance autobiográfico, que está próximo à autobiografia convencional.

Alberca também postula que a *performance* está ligada aos autores de autoficção, posto que observa, em nosso tempo, que “o auge do subjetivo e pessoal significa a irrupção do privado no público” e, para além disso, que “construir uma personalidade única e extraordinária tornou-se sinônimo de viver intensamente e dar sentido à existência” (ALBERCA, 2007, p. 20-22). Anna Faedrich acrescenta, ao tratar da teoria do pesquisador espanhol, que “a meta do artista contemporâneo é fazer de sua vida uma obra de arte, convertendo-se em herói associado a exemplos de rebeldia e insatisfação” (FAEDRICH, 2022, p. 85). Mais do que em qualquer período histórico, as últimas décadas do século XX e as primeiras do século XXI representam o cenário ideal para que as narrativas subjetivas floresçam.

5.2. IMPULSO AUTOBIOGRÁFICO E SUPEREXPOSIÇÃO: O EU COMO PROTAGONISTA

Parece haver uma inata aproximação entre a autoficção e prática romanesca baseada na introspecção, em que é dada ao leitor a possibilidade

de conhecer a subjetividade de uma personagem ou, para usar expressão mais eloquente, explorar “o estado de alma do protagonista do relato (...) com uma linguagem que pretende mostrar o movimento ininterrupto da consciência” (MELLO, 2009, p. 10). De fato, o fluxo de consciência, conforme manejado por Marcel Proust no *Em busca do tempo perdido*, dá vazão à prática de autoexposição característica das escritas de si. A introspecção guia o olhar de quem escreve para dentro de si e, com frequência, se dá no plano escrito da seguinte forma:

Quem narra é quem age, isso é, o eu que narra (sujeito) é o eu que age (objeto), independentemente da identidade entre autor e narrador. Assim acontece na literatura confessional dos testemunhos, diários, confissões etc. O mergulho introspectivo pode ser feito por meio das experiências vividas e narradas pelo próprio autor, em que se destacam as autobiografias e autoficções, ou pode ser feito por meio da subjetividade fictícia, como é o caso dos romances. (FAEDRICH, 2022, p. 100)

O exame de consciência – identificável em *Como eu se fiz por si mesmo*, conforme veremos –, alcançado pela via da introspecção, possibilita ao personagem explorar suas vicissitudes e, não raro, posto que se trata de uma tarefa intrincada, resvalar na impossibilidade de atribuir sentido à existência. O impulso autobiográfico parece eclodir precisamente dessa “miserável condição” do escritor, conforme Camus. (2008, p. 137) Embora em tudo diferente dos registros primevos das escritas de si, em que *hypomnemâta* e missivas eram utilizados como utensílios de memória e guia para o alcance de condutas consideradas elevadas, as escritas contemporâneas centradas no eu guardam ao menos essa relação: o desejo atávico de conhecer a si mesmo.

Para Paula Sibilia, o impulso à escrita se equipara ao exibicionismo e à superexposição contemporâneos. Ao fim e ao cabo, o introspectivo autor que busca se reconstruir no texto literário e a autoexposição pública em rituais confessionais da internet ou diante das câmeras dos *reality shows* guardam semelhanças bem demarcadas:

Essa tendência aponta para a autoconstrução como personagens reais porém ao mesmo tempo ficcionalizados, frutos da competência midiática que cada um adquiriu em contato com a linguagem altamente codificada dos meios de comunicação, que leva a administrar as diversas táticas audiovisuais e

interativas para gerenciar a própria exposição aos olhares alheios. (SIBILIA, 2016, p. 83)

Sibilia relaciona a exposição da intimidade com o espetáculo, e alerta para o primado da imagem sobre as palavras e para tentativa de transformar a vida em um relato. A perda autoconsentida da privacidade faz parte de uma tendência maior de “espetacularização cotidiana”, que atende a uma ânsia na qual “tudo é permeado por essa lógica” (SIBILIA, 2016, p. 78-79).

O caso do escritor Ricardo Lísias no livro *Divórcio* (2013) merece destaque nesta discussão, até pela repercussão obtida. A análise que resumo a seguir consta da pesquisa de Anna Faedrich (2022). Na narrativa, o personagem Ricardo Lísias encontra um diário de sua esposa e, ao lê-lo, descobre uma traição. Inicia-se o processo de separação, marcado por ressentimento e agressividade, no que Faedrich caracteriza como um “romance-vingança”. Ao longo da obra, trechos do referido diário são exibidos de forma intercalada a outros vestígios da realidade, tais como e-mails trocados com o advogado da esposa e fotos antigas de Lísias.

Ainda que Lísias, pessoa física, afirme que se trata de uma obra ficcional (ele é veemente quanto à descrença ao termo autoficção), e que *Divórcio* se pretenda um romance que dispensa o pacto ambíguo, vale reforçar que o livro apresenta identidade onomástica (autor, narrador e personagem possuem o mesmo nome). Para além dessa constatação, o autor omite o nome da ex-mulher, por exemplo, o que pode se caracterizar uma reserva quanto a possíveis implicações jurídicas. No mais, a ambiguidade é reforçada em outros dados que possuem lastro na realidade, os biografemas, a exemplo da menção a suas obras anteriores e mesmo a sua profissão e cidade de residência. Por fim, há dois trechos que afirmam o exato oposto:

O diário que reproduzo aqui é sem nenhuma diferença o mesmo que xeroquei antes de sair de casa. Aliás, não há uma palavra de ficção neste romance. (LÍSIAS, 2013, p. 172)

Divórcio é um livro de ficção em todos os seus trechos. Agradeço às três pessoas que foram fundamentais no processo de recuperação que ele recria, mas que não aparecem na trama. (LÍSIAS, 2013, p. 189-190)

A construção ambígua de Ricardo Lísias parece exceder os limites da narrativa, tornando-se midiática. Em diversas entrevistas, o escritor concede respostas que negam a exposição de informações de cunho íntimo de sua ex-mulher, e paralelos com a biografia. Não é o mote desta pesquisa adentrar nos desdobramentos da publicação e esmiuçar entrevistas do escritor Ricardo Lísias na busca por vestígios dessa literatura performática do autor (feito que Anna Faedrich, diga-se, realizou com afinco). Para os fins desta pesquisa, cabe registrar brevemente os dilemas éticos da escrita autoficcional. Doubrovsky, cuja carreira literária foi construída abertamente dentro das bordas da autoficção, sabedor das questões jurídicas implicadas nas publicações de textos que se referem a terceiros, optou por cercar sua ficção de alguns cuidados, dentre os quais, “trocar os nomes das pessoas envolvidas”:

Em *Um amour de soi* (1982), ele descreve detalhadamente sua relação extraconjugal com “Rachel” (pseudônimo criado pelo autor). Porque Rachel seria facilmente identificada em seu meio profissional, Doubrovsky se aconselhou com um advogado, que lhe sugeriu mudar os detalhes do relato, para não correr o risco de ser processado ou ter a circulação de seu livro proibida. (FAEDRICH, 2022, p.121)

Parece ser o caso de Ricardo Lísias na escrita de *Divórcio*, no qual o autor expõe situações sem se implicar legalmente. Deste caso, porém, o que se deve destacar aqui é o caráter performativo do autor, a maneira como utiliza-se da exposição de sua vida cotidiana como matéria para a ficção, ainda que se resguarde de certas questões. Destaca-se novamente a definição atribuída à *performance* por Diana Klinger: a “dramatização de si”, em que há um “sujeito duplo, ao mesmo tempo real e fictício” (2008, p. 25). É essa condição performática que dará origem aos mitos a respeito daquele que escreve, análise que terá lugar no subcapítulo “Autofricção: apelos ao leitor e metalinguagem”.

Por ora, cabe ressaltar uma ressalva inserida por Jamil Snege em *Como eu se fiz por si mesmo*. Ora, se o autor não se abstém de mencionar o nome do discreto Dalton Trevisan, que se esconde da imprensa há décadas; e refere-se a colegas escritores e publicitários com desdém ou ironia em certos momentos – casos de Cristovão Tezza e Fábio Campana, por exemplo – o mesmo não ocorre com sua vida familiar. Pouco menciona a mãe, dedica um capítulo ao

filho, Daniel, ainda bebê, mas o faz de maneira circunstancial, quase como um bode expiatório para mergulhar na própria subjetividade. A exceção é a figura paterna, conforme veremos adiante, cuja importância será crucial para a guinada na narrativa. Afora isso, Snege passa de soslaio pela família e pelas relações amorosas:

(...) a questão é que me casei. O primeiro reflexivo negativo foi a onda de protestos e detrações em que me vi envolvido. Minhas antigas amiguinhas não podiam admitir que um cara que escrevera “Tempo Sujo”, defensor da liberdade e da rebeldia contra o sistema (assim me supunham) pudesse trair tão miseravelmente suas convicções. Um delito imperdoável casar de padre e papel assinado justamente quando, após um árduo processo libertário, as mulheres conquistavam o direito de sentar na tarraqueta sem dar satisfações a ninguém. (p. 157-158)

De fato, a obra até aborda algumas considerações do personagem a respeito do sexo, tratado como algo trivial (“o sexo sempre me pareceu algo simples como escolher um presunto ou um queijo: é sentir-se atraído, cheirar, provar e comer”. – p. 158), mas não adentra episódios da relação conjugal ou do divórcio. Justifica-se, dentro da narrativa, da seguinte maneira:

Falei em Carlos Heitor Cony? Pois tenho uma grande dívida para com ele, mais particularmente com um conto seu – “Memórias de um caçador de rolinhas” –, responsável por um episódio muito curioso que aconteceu comigo. Deixo de narrá-lo porque jurei omitir qualquer referência à minha vida amorosa neste livro. É tão somente um currículo profissional. (p. 121)

Sob o escudo do romance de formação, que Jamil subverte, *Como eu se fiz por si mesmo* passa ao largo de comprometer as pessoas do círculo mais próximo ao escritor. A autoficção, ao mesmo tempo em que permite grande liberdade na criação ficcional baseada em dados biográficos, amalgamando-os de maneira indiscernível, também é capaz de comprometer o indivíduo que escreve, em sua vida real, caso a recepção da obra tenha repercussão, como no já citado caso de Ricardo Lísias. Essa reflexão, aliás, traz a essa pesquisa a importante pergunta de Jacques Lecarme, teórico da autoficção: “por que defender tanto a existência de um gênero, cuja comprovação não é garantida, uma vez que o termo que o designa não é reivindicado pelos autores que o praticam?” (LECARME, 2014, 102). Apesar do questionamento, ressalte-se que

Lecarme é dos primeiros teóricos a entender a autoficção como “um novo (e mau) gênero” (FAEDRICH, 2022, p. 139).

Retoma-se a análise sobre o impulso autobiográfico em si, pois não parece haver distinção entre as motivações iniciais do autor da autobiografia, que se compromete com a verdade, e o da autoficção, que escolhe a ambiguidade na narrativa. Ou, para elucidar, o estopim da escrita parece ser o mesmo (o impulso de falar de si), porém o direcionamento desta vontade primordial caminha em vetores opostos, pois a escrita autoficcional demanda a incerteza entre o real e o ficcional.

Depois, revisei o argumento e verifiquei impertinentes as distinções que fiz entre o impulso autobiográfico e o impulso autoficcional, pois o impulso propriamente dito é um só, é o *impulso de falar de si mesmo*, comum às práticas autobiográficas e autofissionais, às narrativas referenciais e ficcionais. O resultado do impulso é que é diferente (FAEDRICH, p. 89)

Se o impulso é o mesmo, a obra que deles resulta é diferente. Conforme já ressaltado, as diferenças entre narrativas que se colocam como verídicas e aquelas que se instalam pela ambivalência podem ser, dentre outras, a fragmentação do relato, a ousadia estética e a imprecisão deliberadamente incutida. Tais definições não excluem, porém, a liberdade da criação narrativa. A autoficção pode ser explorada em textos de estrutura linear e convencional, e não necessariamente precisa obedecer a certo formato. Entretanto, outra característica pode ser separada quando se pensa na distinção das autoficções. Pela dubiedade característica, a escrita autoficcional cede ao autor mais ferramentas, recursos narrativos, por assim dizer, se comparada às narrativas de cunho biográfico, em geral mais interessadas na trajetória e na fidelidade ao referencial do que no trato com a linguagem literária.

De tal forma, entre a introspeção e a superexposição: a presença constante e inabalável do “eu”, investigado em minúcias ou exposto com franqueza.

5.3. OS ESTUDOS DE AUTOFICÇÃO NO BRASIL

Como destaca a pesquisadora Ana Maria Lisboa de Mello no prefácio de *Teorias da autoficção* (2022), livro em que Anna Faedrich reúne diversos estudos e apontamentos realizados ao longo dos últimos anos, a autoficção se afirma com um conceito que suscita discussões. Essencial para esta pesquisa, o livro em questão agrega aos teóricos clássicos da autoficção, como Doubrovsky e Alberca, as reflexões de estudiosos pioneiros do tema no Brasil, tais como Silviano Santiago e Evando Nascimento. Faedrich, ela própria um nome que se coloca em destaque no assunto, também traz ao livro o imprescindível exercício de analisar obras literárias brasileiras contemporâneas sob a ótica da autoficção, o que muito contribui para manter relevantes as referidas discussões.

Evando Nascimento, escritor e crítico literário, ressalta que a autoficção “se vincula pragmaticamente ao leitor, constituindo efeito de estranhamento”, e afirma que teve o primeiro contato com o termo em 1997. Para ele

Autoficção é, pois, um termo que veio para pôr em evidência que todo discurso, mesmo o mais neutro e anônimo, guarda as marcas do sujeito que o enunciou, marcas estas ambigualmente verdadeiras e fictícias; mas também, em contrapartida, alguns textos levam essa hibridização ao extremo, ao fazerem dos fatos documentais a matéria mesma da ficção, ou seja, ao se utilizarem da capa ficcional do real como matéria romanesca. (NASCIMENTO, 2010, p. 69)

Nascimento ainda acrescenta que, na escrita contemporânea, o “único pacto possível é com a incerteza, jamais com a verdade factual e terminante” (p. 67). A partir do contato inicial com a autoficção, que se deu ao assistir a uma palestra da professora e escritora Régine Robin, Nascimento desenvolveu um projeto literário de cunho autoficcional. Algo similar ocorre com Silviano Santiago, escritor que sempre observou, em sua produção ficcional, a interseção dos dados autobiográficos com a escrita, ciente da dificuldade de classificar suas obras sem, no entanto, ousar cunhar um termo que a caracterizasse. Declarando-se “alegremente surpreso” ao saber que Doubrovsky havia criado o neologismo, Santiago refere-se à própria experiência nos seguintes termos:

Não escrevi *minha* autobiografia. Uma pergunta se impõe: Então, como tenho valido do discurso autobiográfico nos escritos? Para respondê-la, passemos ao terceiro movimento, o da *contaminação*. Ao reconhecer e adotar o discurso autobiográfico como força motora da criação, coube-me levá-lo a se deixar contaminar pelo conhecimento direto “atento, concentrado e imaginativo” do discurso *ficcional* da tradição ocidental, de Miguel de Cervantes a James Joyce, para ficar com extremos. (...) Em suma, passei a usar como minha a categoria posterior e alheia de *autoficção*. (SANTIAGO, 2008, p. 174-175)

Santiago assume o caráter híbrido de sua escrita, coisa que, ressalte-se, não é frequente entre escritores e escritoras contemporâneos. Quer seja pelas implicações jurídicas envolvidas, quer seja por desconhecimento/desinteresse sobre os debates atuais sobre o tema, é fato que raros são os que abraçam a etiqueta autoficcional. Há um levantamento realizado por Anna Faedrich, *Recepção do termo autoficção no Brasil: entrevistas com autores e críticos literários*, nos quais a pesquisadora interpela dezesseis autoras e autores. Fica a recomendação de leitura, que consta do apêndice da publicação (2022, p. 237- 279).

Cabe destacar, dentre os teóricos brasileiros da autoficção, os estudos do professor Edson R. da Silva, cujos esclarecimentos conceituais delinearam parte considerável desta pesquisa. A conclusão de que “a autoficção não pode ser definida como gênero literário” libera sua aplicação a vários gêneros, tais como o conto, a novela, a crônica, a poesia etc. Assim entendida – enquanto modalidade – o caráter inovador da autoficção “diz respeito a outra natureza: ser autobiografia, não mais como gênero textual, mas como escrita-de-si, texto que trata do próprio eu do autor” (SILVA, 2021, p. 11).

Em estudo anterior, Silva já havia observado que a oscilação do texto autoficcional precisa ser captada pelo leitor na forma de pacto de leitura, de modo que aquele que escreve a obra, aos olhos deste leitor, não se apresentará nem como real e nem como invenção, mas se mantenha indeterminado durante a leitura.

A autoficção é uma modalidade literária que depende do reconhecimento desse pacto pelo leitor que ela ambiciona. Demais estratégias formais, como a coincidência de nomes, criam as inúmeras categorias a partir das quais a autoficção vem sendo focalizada. São estratégias que já não podem ser vistas como elementos essenciais. (SILVA, 2019, p. 311)

Essa percepção da autoficção norteia a abordagem sobre o livro *Como eu se fiz por si mesmo*, de modo a destacar o jogo proposto por Jamil Snege, no intuito de propor a reflexão acerca de como sua obra se apresenta ao leitor. Somam-se a ela, além dos apontamentos já elencados ao longo deste capítulo, os estudos de Diana Klinger, já mencionada quando tratamos de “*performance* e dramatização de si”, e que retornará ao centro da pesquisa quando, no capítulo seguinte, nos detivermos sobre a “máquina de mitos sobre o escritor”.

Por fim, listo a contribuição dos trabalhos de: 1 – Eurídice Figueiredo, que agrega a noção de “extimidade”, do francês *extimité* (originalmente utilizada pelo psicanalista Serge Tisseron, em 2001), e que aproximaria alguns textos autoficcionais da exposição à maneira dos *reality shows*, “quando o que, em princípio, deveria ficar reservado ao domínio do privado é exposto pelo sujeito”; (FIGUEIREDO, 2013, p. 68) e 2 – Luciene Azevedo, cujo interessante trabalho *Blogs: escrita de si na rede dos textos* (2007) estabelece comparação dos escritores contemporâneos que publicam em blogs aos cronistas tradicionais e destaca que “assim como a escrita ‘simples rés-do-chão’ da crônica (CANDIDO, 1992, p.13), os posts diários dos blogueiros estão atentos para o mais banal cotidiano, exercitam uma dicção loquaz e coloquial, embalada por um ritmo quase de conversação” (AZEVEDO, 2007, p. 51). A perspectiva é especialmente interessante ao constatar que muitos escritores utilizem *blogs* para depurar o estilo, além de funcionar como vitrine e fonte para futuras obras.

6. O CRONISTA E A INTIMIDADE AUTOR-LEITOR

Para os fins desta pesquisa, o estudo da crônica se faz necessário por conta de seu caráter híbrido e pela fluidez que representa enquanto texto que funciona tanto de maneira independente quanto como parte de um todo. Essa característica – que Portella (1974, p. 53) definiu como “desestrutura” – permite à crônica se adaptar a diferentes formatos – ainda que não seja possível e nem necessário generalizar. No caso de Jamil Snege, cronista profissional, por assim dizer, suas crônicas são especialmente interessantes ao mote desta pesquisa por comporem um painel do personagem criado em *Como eu se fiz por si mesmo*, e reforçado pelo escritor nas páginas de sua coluna na *Gazeta do Povo*.

É válido ressaltar que, até conquistar onipresença nas páginas dos jornais nas últimas décadas do século XIX, a crônica foi aprimorada por grandes escritores, e atravessou o século XX em um formato que ainda preservava seu hibridismo entre a literatura e o jornalismo. Tal condição, expressa não apenas no uso de uma linguagem normalmente mais enxuta e objetiva como também na temática geralmente vinculada ao cotidiano, parece ser a responsável por tornar esse gênero uma espécie de pária entre a crítica literária brasileira do século XX.

Resumo a seguir o estudo de Afrânio Coutinho (1997), que entende a crônica como um gênero ensaístico, e divide o modelo em cinco subgêneros, a saber: 1 - crônica narrativa (que se aproxima do conto); 2 - crônica metafísica (reflexões de cunho filosófico/existencial); 3 - crônica poema-em-prosa (de conteúdo lírico); 4 - crônica-comentário (que mistura assuntos diversos); e 5 - crônica-informação (que divulga e noticia, se aproximando mais do sentido etimológico do termo). Já Massaud Moisés (1997), por sua vez, a divide entre “crônica-conto” e “crônica-poema”.

É imprescindível ressaltar, para o bom seguimento da presente pesquisa, tais distinções. A crônica-informação (ou crônica-comentário) sempre obteve espaço nos jornais e revistas brasileiros, que contavam e contam com

cronistas de esportes ou de política, de gastronomia ou de saúde, para ficar apenas nestes exemplos. Em tais crônicas, os cronistas costumam abrir mão do intenso labor com a linguagem e parecem prescindir da intenção de posteridade, servem à velocidade de publicação, para usar uma expressão que, em se tratando de produção de conteúdo, só se intensifica.

Ironicamente, a expressão do crítico Antonio Candido (lembramos: a crônica foi definida por ele como “gênero menor”, “sem pretensões de durar”), consta na abertura de um livro destinado a exaltar as melhores crônicas brasileiras. O referido ensaio de Candido consta no volume 5 da série *Para gostar de ler*, (São Paulo: Editora Ática, 1981. 78 p.). Cabe lembrar a importância dessa série, responsável por formar e instigar leitores e leitoras pelo Brasil, obtendo expressivo êxito comercial como uma das mais bem sucedidas estratégias editoriais em âmbito nacional, destinada a alunos e alunas de todo o país. Com tiragens na casa das centenas de milhares de livros, os volumes da série *Para gostar de ler* chegaram às mãos de incontáveis pessoas entre a primeira publicação (1977) e a última (2013). Embora tenha dado espaço à poesia, aos contos, às histórias detetivescas e de ficção científica, etc., a crônica foi de longe a grande protagonista dessa série – o que torna ainda mais anacrônica a inserção do artigo de Candido e os argumentos observados por ele.

O estigma que recaiu e recai sobre o gênero, porém, não freou a prodigiosa produção do que denominaremos crônicas-narrativas (ou mesmo de crônicas-metafísicas) na literatura brasileira, para nos servirmos das definições de Coutinho. Se é verdade que a crônica foi primeiro pensada para os jornais, e que dessa parceria resulta grande parte das características que a definem (concisão, tom de “conversa fiada”, despreensão), isso não exclui o pendor do bom cronista para o detalhe, seu apreço pelo mínimo e, eventualmente, o flerte com uma escrita que evoca a polissemia e gera a sensação de intimidade. Em seu livro *Dicionários de termos literários* (2004), Massaud Moisés aponta que esse tipo de crônica “constitui o lugar geométrico entre a poesia (lírica) e o conto” e que “para que a crônica ganhe foros estéticos, há de prevalecer o poder de recriação da realidade sobre o de mera transcrição” (MOISÉS, 2004, p. 111).

Sob o viés da recepção, nota-se que da interação própria desse meio resulta uma relação característica. O leitor faz a relação entre o teor da crônica e o cronista em si, talvez mais do que em qualquer outro gênero literário, pois, se retornarmos à era de ouro do jornalismo impresso nacional, o escritor que lançava seus textos em um jornal comumente ocupava aquele espaço/coluna por longos anos, tratando ali de diversos temas, inclusive de si próprio. Jamil Snege, por exemplo, nos anos derradeiros costumava inserir observações acerca dos incômodos e reflexões impostos pelo câncer que lhe tirou a vida. O escritor Miguel Sanches neto, colega de Snege em seu período na *Gazeta do Povo*, concedeu entrevista à pesquisadora Camila Gino Almeida e revelou que, ao contrário dos leitores de livros de Jamil, que eram poucos, os muitos leitores de sua coluna no Caderno G costumavam se manifestar:

(Jamil) recebia muito retorno, visita de pessoas de outras cidades, cartas. O exercício da crônica num jornal do porte da *Gazeta* dá uma visibilidade muito grande para o escritor. E o coloca em contato com o leitor comum. O Jamil, como todo escritor, gostava destes afagos vindos dos leitores”. (SANCHES NETO apud ALMEIDA, 2006, p. 209)

Jamil Snege iniciou sua parceria como cronista na *Gazeta do Povo* em 1997 (portanto, aos 58 anos, apenas seis anos antes de seu falecimento). Tinha plena noção do alcance exíguo de sua obra literária até então publicada. A consciência de que suas crônicas em jornal obtinham retorno dos leitores e causavam burburinho em Curitiba (e no Paraná), representava um combustível para sua escrita. Sanches Neto observa que “a repercussão de suas crônicas era imensa, ele fez fãs no estado todo, viveu uma experiência de ser amado pela escrita”. (p. 213) Daí que, no decorrer desta pesquisa, a construção de uma personagem performática tenha se tornado identificável nos textos de Jamil Snege, sobretudo a partir da produção de crônicas.

A exemplo do que se verifica em *Como eu se fiz por si mesmo*, e que veremos adiante, o escritor curitibano utilizou a crônica para investir na dramatização de situações pitorescas de sua vida privada, não raro instando o leitor a tomar parte dos acontecimentos. Em julho de 2002, na crônica *Pequenas aprendizagens*, registraria que

Bastou relatar, na última crônica, minha experiência com a descoberta de um

câncer, para que meu telefone triplicasse o volume de chamadas recebidas. Eram os amigos, os parentes, leitores, e, em número menor porém significativo, os colegas de fado e de sina. Descobri, de repente, que o mundo ao redor não é tão são como parece. (ALMEIDA, 2006, p. 242)

Certa cumplicidade, por assim dizer, se estabelece entre cronista e seus leitores. Não apenas de cunho pessoal, mas na ordem da escrita, pois se pode depreender que o leitor assíduo de determinado periódico, acostumado ao estilo do cronista, antes mesmo de ler a crônica do dia leva em conta o histórico e perfil daquele autor. A relação autor-leitor, portanto, seria moldada à maneira definida por Gerard Genette, a partir de “epitextos privados”, tipo de paratexto que se insere na leitura ainda que

não se encontra anexado materialmente ao texto no mesmo volume, o lugar do epitexto é, pois, *anywhere out of the book*, em qualquer lugar fora do livro. (GENETTE, 2009, p. 303)

Como todas as mensagens paratextuais mencionadas até agora, é uma mensagem intencional e persuasiva”. (GENETTE, 2009, p. 348)

Dessa dinâmica costuma resultar um laço que outras publicações dificilmente oferecem. As crônicas, então, no caso de cronistas longevos, oferecem uma perspectiva a respeito do cronista que ajuda a sedimentar certa imagem deste junto ao leitor. A título de exemplo, Clarice Lispector, a partir das crônicas publicadas no Jornal do Brasil, abriu diálogo literário com seus leitores e obteve considerável resposta do público durante os anos em que assinou a coluna.

De fato, é possível verificar que “muitas das crônicas de Lispector podem ser classificadas como *epitextos*, já que constroem uma determinada imagem da cronista e escritora – imagem que o leitor pode reconhecer na narradora de *Água viva*” (TEIXEIRA, 2009, p.43). Em outras palavras, o período de maior exposição da escritora no Jornal do Brasil coincide com o processo de escrita de *Água viva* (1973), livro que Clarice define na página de rosto simplesmente como “ficção”, e que contava, em sua versão inicial (cujo título seria *Objeto gritante*), quase o dobro de páginas:

no manuscrito *Objeto gritante*, a narradora “exibe” o eu autobiográfico que Lispector vinha desenvolvendo nas crônicas semanais que escreveu para o

Jornal do Brasil, de 1967 a 1973, ano em que a obra *Água viva* foi publicada. Muitos trechos de *Objeto gritante* reproduzem essas crônicas — alguns mantidos em *Água viva* —, e na versão final persiste o tom de conversa característico daquelas crônicas. (TEIXEIRA, 2009, p. 27)

No caso de Clarice, é bom ressaltar, o tom confessional observado eventualmente nas crônicas do Jornal do Brasil parecia representar um incômodo à escritora, frequentemente referido:

Como espécie que permite o afrouxamento das convenções ficcionais e realiza uma identificação maior entre narrador e cronista, a crônica acena com a via inevitável da pessoalização, risco que incomodou Clarice e a fez se sentir pouco à vontade com o novo tipo de escritura jornalística. (...) Os anos de trabalho no jornal também contribuíram para aumentar a popularidade da autora, aproximando-a do grande público. A incorporação do leitor como contraparte essencial da cena discursiva dominante nos romances finais certamente recebe estímulo dessa época de cultivo da crônica e de contato mais íntimo com o público. (TEIXEIRA, 2004, p. 167)

Se as crônicas de Clarice não podem ser classificadas como performáticas – do tipo que propõem ao leitor desafios ou descrevem proezas em traços hiperbólicos, como no caso de Jamil Snege, cabe destacar uma percepção da escritora a respeito dos meandros do gênero, registrada na crônica intitulada “Fernando Pessoa me ajudando”, em que aponta:

Na literatura de livros permaneço anônima e discreta. Nesta coluna estou de algum modo me dando a conhecer. Perco minha intimidade secreta? Mas que fazer? É que escrevo ao correr da máquina e, quando vejo, revelei certa parte minha. (...) Daqui em breve serei popular? Isso me assusta. Vou ver o que posso fazer, se é que posso. O que me consola é a frase de Fernando Pessoa, que li citada: ‘Falar é o modo mais simples de nos tornarmos desconhecidos. (LISPECTOR, 1999, p. 137)

Para além disso, o exemplo de Clarice Lispector parece particularmente interessante para destacar o trânsito entre textos publicados a priori em jornal, e que aparecem depois em livros, sejam como contos, trechos de romance, etc., levemente modificados ou não, mas decididamente em novo contexto e sob outra condução estilística, alcançando efeito distinto ao original.

seus textos (de Clarice Lispector) são dotados de mobilidade e o leitor pode reencontrá-los onde menos espera. Uma crônica já publicada vai reaparecer integrada a um conto posterior. Um trecho de romance ressurgue como um conto independente. Um conto muda de título e é reeditado em outra reunião de contos. Um texto volta reduzido a fragmentos, ou vários fragmentos se amalgamam para constituir um texto mais longo. Um livro se transforma em

dois livros. (GALVÃO, 1996, p.11)

De fato, há diversas pesquisas que se propuseram a submeter *Água viva* ao escrutínio comparado com as crônicas de Clarice Lispector para o Jornal do Brasil. Destaco a seguir um pequeno comparativo, para ilustrar o efeito obtido nessa transposição (o primeiro trecho é da crônica “Ao correr da máquina”, de abril de 1971; o segundo é do livro publicado em 1973) :

Acrescento: não quero contar nem a mim mesma certas coisas. Sinto que sei de umas verdades. (...) Que já pressinto. Mas as verdades não têm palavras. Verdades ou verdade? Não, nem pensem que vou falar em Deus: é um segredo meu. (...) Acho que já disse uma vez. Escrevo à medida de meu fôlego. Estarei sendo hermética? Porque parece que em jornal se tem de ser terrivelmente explícito. Sou explícita? Pouco se me dá. Agora vou interromper para acender um cigarro. Talvez volte à máquina ou talvez pare por aqui mesmo.⁴

Não quero contar nem a mim mesma certas coisas. **Seria trair o é-se.** Sinto que sei de umas verdades. Que já pressinto. Mas as verdades não têm palavras. Verdades ou verdade? **Não vou falar no Deus, Ele é segredo meu.** (...) Escrevo-te à medida de meu fôlego. Estarei sendo hermética **como na minha pintura?** Porque parece que se tem de ser terrivelmente explícita. Sou explícita? Pouco se me dá. Agora vou acender um cigarro. Talvez volte à máquina ou talvez pare por aqui mesmo **para sempre. Eu, que nunca sou adequada.** (grifos meus)⁵

Os excertos são muito parecidos, mas as sutis mudanças no trecho que foi ao livro servem ao intento da escritora de mitigar dados autobiográficos tanto quanto possível. Se no primeiro trecho há menção direta ao meio jornal que revela Clarice, em *Água viva* muda-se a narradora (agora uma pintora) e há incisões pontuais e que contribuem para a construção da personagem (“eu que nunca sou adequada”).

Tal procedimento, que, de resto, parece ser comum a outros cronistas (recorro aqui aos exemplos de Carlos Heitor Cony, em *Eu, aos pedaços* (2010) e Hilda Hilst, em *Cascos & Carícias* (2004)), é identificável também no caso de Jamil Senege, com a ressalva de que o formato da crônica, longe de gerar incômodo ao estilo do curitibano, surge como seu gênero predileto de escrita. Ainda que tenha afirmado na já referida entrevista a Ricardo Sabbag para a

⁴ LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 341.

⁵ LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 2020, p. 44-45.

Revista Cult, em 2002, que “tema ou gênero são coisas secundárias”, o escritor reconhece que achava “muito interessante sentar no computador e, ao cabo de duas ou três horas, ter uma peça acabada” (SNEGE, 2002, p.10). São diversos os exemplos de crônicas publicadas na *Gazeta do Povo* e que aparecem em outros momentos na obra de Snege. Títulos são alterados, trechos são estilizados e o que era crônica ressurgiu em outra circunstância.

Os excertos a seguir firmam comparação entre a crônica “Pruridos da memória” e o capítulo 36 de *Como eu se fiz por si mesmo*:

Uma das delícias de estar com sarna é frequentar bons lugares. Eu me divertia com isso, mas advirto que requer certa técnica. (...) Agora que expliquei as técnicas, direi onde eu as empregava com muito sucesso. Galerias de arte, preferencialmente. Sim galerias de arte. Vocês já repararam existe um gestual típico entre os frequentadores de galerias de arte? Pois observem. Eles movem o pescoço em várias direções; apoiam uma das mãos no queixo; apoiam o cotovelo dessa mão sobre o dorso da outra mão, que está cruzada sobre o estômago; como se não bastasse, arremessam o tronco para trás e colocam uma das mãos nos quadris; como a dúvida ainda persiste, franzem a testa e coçam a orelha. Perceberam? São tantos os gestos que se você enterrar raivosamente as unhas nos glúteos ninguém estranhará. É mais uma idiosincrasia de frequentador de galerias.⁶

Uma das delícias de estar com sarna é frequentar bons lugares. Eu me **deleitava** com isso. Mas requer certa técnica. (...) Agora que expliquei as técnicas, direi onde eu as empregava com muito êxito. Nas galerias de arte, preferencialmente. Vocês já observaram que existe uma espécie de gestual típico dos frequentadores de galerias de arte? Pois reparem: eles dobram o pescoço em várias direções. **Não satisfeitos**, apoiam uma das mãos no queixo. **Não satisfeitos ainda**, apoiam o cotovelo dessa mão na outra mão cruzada sobre o estômago. Como se não bastasse, arremessam o tronco para trás e apoiam uma das mãos nos quadris. **Refeito o equilíbrio, deixam cair ambas as mãos displicentemente contra as coxas**. Como a dúvida se instaura, franzem o cenho e coçam atrás da orelha. **Agora!, enterrem raivosamente as unhas nos glúteos, porque, uma vez cumprida a série de posturas corporais socialmente aceitas, ninguém perceberá que houve um acréscimo. E se perceber, isso será facilmente debitado às idiosincrasias de cada um. E quem não as tem, em se tratando de frequentadores de vernissages?** (grifos meus)⁷

Como se vê, os trechos são praticamente idênticos, mas enquanto na crônica o excerto cumpre função cômica e sem preâmbulos de ironizar a relação do público com o hermetismo da arte contemporânea (Jamil inicia a crônica mencionando seus “amigos da Galeria Acaiaca”, em Curitiba), em

⁶ SNEGE, Jamil. Pruridos da memória. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 8 ago. 2002. Caderno G, p. 3.

⁷ *Ibd.*, p. 197-198.

Como eu se fiz por si mesmo o trecho se insere de maneira fluida no capítulo 36, servindo de ponte para lançar o narrador-personagem ao momento mais sombrio da narrativa, quando descreve a vida em condições deploráveis, a concepção de seu livro *Ficção onívora* e a derrocada completa que termina no socorro financeiro prestado pelo pai.

Em ambos os casos transparece a intenção de Jamil de expor a si mesmo e de tornar o leitor seu confidente, cúmplice na tarefa de tripudiar dos afetados frequentadores de galerias de arte, e é possível que o leitor que deparou apenas com a versão publicada no jornal identifique essa escrita hiperbólica como uma *performance* com fins cômicos; entretanto, no trecho inserido em *Como eu se fiz por si mesmo*, pelo contexto, o escritor insere ambiguidade ao capítulo, assim como o faz em diversas ocasiões que parecem se basear em acontecimentos reais, mas acabam conduzidos por rédeas ficcionais. No livro, os percalços da sarna se estendem, inclusive em uma inusitada associação com o ato sexual que podem estimular reações em leitores mais sensíveis, conforme veremos no capítulo seguinte.

Por ora, comparo ainda dois trechos: o primeiro da crônica “Sob um céu de tempestade”, publicada no Caderno G; e o segundo, o capítulo derradeiro de *Como eu se fiz por si mesmo*. Ainda que não sejam idênticos, é possível ressaltar a essência que os associa⁸:

Uma grossa gota de chuva estoura no meu rosto. (...) O táxi se foi, a chuva se aproxima e nesse momento as cortinas da janela da frente se afastam e um menino pálido de sete ou oito anos, ar assustado, cola o rosto na vidraça. Ele não me vê, os olhos fixos no céu, na massa de nuvens que revolteia ao sabor da tempestade. Conheço bem essa expressão, o pânico que lateja na superfície de seus olhos. É indescritível o medo que tenho da chuva.⁹

*O primeiro sinal de alarme foi um indescritível medo de chuva. Eu entrava em pânico toda vez que o céu armava um aguaceiro. (...) Sou eu esse garotinho feroz, pálido, de largas olheiras? Ele tem medo de chuva, vejam, mal o céu escurece corre a refugiar-se no interior da cebola.*¹⁰

⁸ Trecho muito similar e que evoca a mesma temática (o medo da chuva na infância) aparece também no conto *As palavras no galpão*, publicada na coletânea *Encontro das águas*, em 1994 pela Travessa dos Editores. Nessa versão, não há rigorosamente nenhuma diferença entre a crônica e o conto, a não ser o paratexto da edição.

⁹ SNEGE, Jamil. Sob um céu de tempestade. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 30 de setembro de 1997. Caderno G, p. 2.

¹⁰ *Ibd.*, p. 273.

Outros exemplos constam da obra de Jamil, mas nos deteremos nos supracitados. A intenção é evidenciar a construção de uma personagem, especialmente a partir da circulação das crônicas, que acabam por interceder sobre a interpretação dos textos manifestamente ficcionais. Quando assumidamente literária, a crônica permite ao escritor deslindar sua subjetividade, não raro dando ênfase ao corriqueiro e livrando-o da efemeridade. Se se atém a determinado acontecimento, a crônica pode funcionar como um acurado registro da identidade, vinculado àquele momento; quando evoca memórias para explicar o presente, a crônica oferece campo para o autor ampliar os planos de leitura possíveis. Se sua gênese é híbrida, a crônica parece abrigar distintas camadas narrativas, sem prejuízo do formato:

A estrutura da crônica é uma desestrutura: a ambiguidade é a sua lei. A crônica tanto pode ser um conto, como um poema em prosa, um pequeno ensaio, como as três coisas simultaneamente. Os gêneros literários não se excluem: incluem-se. O que interessa é que a crônica, acusada injustamente como um desdobramento marginal ou periférico do fazer literário, é o próprio fazer literário. E quando não o é, não é por causa dela, a crônica, mas por culpa dele, o cronista. Aquele que se apega à notícia, que não é capaz de construir uma existência além do cotidiano, este se perde no dia a dia e tem apenas a vida efêmera do jornal. Os outros, esses transcendem e permanecem. (PORTELLA, 1974, p. 53)

Ao pensar em expoentes do gênero (dentre os quais Rubem Braga certamente desponta), um traço comum é a capacidade de se desvincular da linguagem jornalística, característica que, aliás, melhor se distingue na produção brasileira, visto que sobretudo aqui a crônica evidencia tal natureza. Também se distingue o cronista capaz de superar as digitais que demarcam o tempo em que a crônica foi escrita, subvertendo a própria origem do termo.

O exercício constante da crônica, a partir da experiência pessoal, especialmente quando evoca a memória, dá margem aos contornos da ambiguidade da recepção, conceito que é crucial para gerar o efeito dos textos autoficcionais:

A crônica nos serve de maneira eficaz ao entendimento acerca da autoficção por se tratar de um texto em que seu autor tem a intenção de subscrever a realidade, e até mesmo, sua própria realidade, a partir de textos curtos e rápidos, mas que conseguem fazer com que seu leitor tenha a ideia ampla do significado dessa narrativa, afinal, esse cronista contextualiza o seu texto.

Desse modo, ao inserir em sua crônica uma narrativa que fala de si mesmo, ou que fala de histórias vividas por esse narrador (autor ou personagem), essa prosa rápida vai desbravando esses desafios. (GONÇALVES, 2020, p. 60)

Ora, a seleção do tema efetuada pelo cronista (autor ou personagem?) contém em si mesma uma subjetividade. Quais são os princípios que norteiam tais escolhas? O que chama a atenção para o aguçado olhar de quem escreve a crônica? A resposta não raro inclui a memória, evocada sempre através de uma percepção que recorre ao passado e o remodela através da ficção. Jamil Snege tratava da cidade de Curitiba frequentemente em suas crônicas. O tom nem sempre era elogioso ou nostálgico, mas continha uma espécie de presunção (e aqui falo de uma perspectiva bastante particular), como se ele fosse o mais autorizado a falar da cidade – para o bem e para o mal:

Roubem a iluminação pública, embaralhem todas as ruas, e eu chegarei ao bar Mignon, à Catedral, ao Café da Boca. No máximo com trinta segundos de atraso. Porque Curitiba se tece e se destece, se desfaz e se refaz com a sábia regularidade das teias de aranha. Temos Curitiba inscrita na memória, um plano diretor genético no qual estão previstas as mudanças que ocorrerão nos próximos dez anos. (...) Curitiba se regenera como o rabo cortado de uma lagartixa. (SNEGE, 1994, p. 97)

A cidade – que, no caso de Curitiba, Jamil Snege conclama para si, como se *inscrita na memória* – a cidade se reapresenta, modificada pelo texto e pelo olhar do leitor, palco dos acontecimentos reinventados pela narrativa. A crônica, então, revela a subjetividade do cronista, quando menos, pela intenção de ficcionalizar os fatos, corriqueiros ou grandiosos, e estilizá-los pela via da escrita.

Na mesma velocidade em que caminha a crônica, caminha também a memória, pois esta acompanha aquele que se dispõe a investigar as ruas e os acontecimentos da cidade, principalmente porque a cidade se modifica, assim como o sujeito também se modifica. A essas constantes mudanças damos o nome de memória pós-moderna ou memória contemporânea: o passado aparece, mas não se firma; o tempo se reescreve sem modificar o que passou. Ao contrário do que o cronista demonstra em sua percepção do passado – que a primeira vista parece tão simples e objetivo –, sua escrita é uma das mais difíceis artes da literatura, principalmente por se tratar da captação de um assunto indizível, que de certa forma, podemos chamar de “espírito do tempo”. (GONÇALVES, 2020, p. 76)

Sob certa ótica, *Como eu se fiz por si mesmo* pode ser lido “como um conjunto de crônicas e contos que registram episódios resgatados pelo exercício de rememoração das lembranças familiares, profissionais e literárias” de Jamil (MACHINSKI, 2005, p. 33). Já *Como tornar-se invisível em Curitiba*, coletânea de crônicas que haviam sido publicadas anteriormente em seu espaço na *Gazeta do Povo*, espalha vestígios do ato performático sustentado pelo autor, enquanto registrava o cotidiano ao seu redor. No livro em questão, desde o título, Snege retrata sua cidade natal entre o desdém e o escárnio. Mas não é a faceta de “cronista da cidade” que pretendo explorar aqui. Se no jornal o cronista dispunha da intimidade criada com seu público cativo, ao transpor algumas crônicas para a publicação em livro o autor forma uma colagem da qual resulta nova perspectiva: vemos, por trás da voz do cronista, uma *performance* de Jamil Snege que parece seguir uma estratégia para que o leitor acate o personagem transgressor que o escritor buscou criar durante sua carreira literária.

6.1. “O EGO EXALTADO DO POETA”

Sem mais delongas, abro aspas para Jamil Snege:

“Lancei um desafio através de um dos jornais locais. Me comprometi a escrever, no prazo de um ano, um romance ou novela tão bom quanto qualquer Garcia Márquez (...) uma proposta audaciosa, sem dúvida, mas que procurei cercar de todas as garantias possíveis: compromisso firmado em cartório e a promessa de restituir integralmente a quantia recebida caso eu falhasse no meu intento”. (SNEGE, 2005, p. 72)

O trecho, que aparece na crônica “A arte de tocar piano de borracha”, não é mera bravata. Indignado com o crítico Wilson Martins, que, em entrevista para o jornal *O Estado do Paraná*, em 1993, reclama da “ausência de grandes livros na cena paranaense” (SANCHES NETO, 2017, p. 57), Jamil publicou, semanas depois, no mesmo jornal que entrevistara o crítico, o artigo “Repto a Wilson Martins”, onde se compromete a escrever o tal livro desde que receba, para tanto, uma bolsa de dois mil dólares mensais, que permitisse sua sobrevivência durante o período. Dirigindo-se diretamente ao crítico, Jamil

escreve: “pertença a uma categoria social que não pode cruzar os braços por duas semanas sem comprometer seriamente o leitinho das crianças” (SANCHES NETO, 2017, p. 57). Wilson Martins, ao que consta, jamais respondeu o artigo.

Anos depois, na referida crônica “A arte de tocar piano de borracha”, além de rememorar o caso (dessa vez sem citar o nome de Martins), Jamil retoma a crítica ferrenha à falta de incentivo de Curitiba aos artistas e à cultura em geral:

A velha história do piano de borracha. O cara estuda anos a fio, repassa todas as partituras e, finalmente, na noite da grande estreia, saúda emocionado o público, caminha majestoso para o piano (...) mas quando fere o teclado não se ouve som algum. Deram-lhe um piano de borracha. A historinha retrata com alguma maldade a nossa velha Curitiba de guerra. Um piano de borracha à sombra dos pinheirais. Se você quiser tocar, pode. Mas não vá exigir que ninguém escute. Ninguém viu, ninguém ouviu e quem ouviu fingiu que não viu. (SNEGE, 2005, p. 73)

Essa crônica dialoga com aquela que dá título à coletânea e que, de certa maneira, unifica o tom do livro. Nem todo curitibano é invisível – apenas os talentosos. Os “Freitas” e “Fernandinhos”, todos com o mesmo sorriso, “um sinal de perene bem-aventurança que os distingue do restante dos mortais” (SNEGE, 2005, p. 34), estes sim, visíveis em toda a cidade e legítimos representantes dela, encarregar-se-ão de tornar os outros opacos. Quem seriam esses outros? Na visão de Jamil, os que se atiram “de corpo e alma na consecução de seu destino”:

Primeira condição: você precisa ter talento genuíno. Estudar bastante também ajuda. (...) Cada conquista, cada livro publicado, cada poema, escultura ou canção, cada tela, espetáculo, disco, filme ou fotografia, cada intervenção bem sucedida no esporte, no direito ou na medicina, cada vez que alguém, lá fora, reconhecer com isenção de ânimo que você está produzindo obra ou feito significativo – o seu grau de invisibilidade aumenta em Curitiba. (SNEGE, 2005, p. 10)

Sim, ao conclamar a exclusão dos talentosos, Jamil está incluindo a si mesmo (talvez principalmente) no rol dos invisíveis. A cidade surda e cega ignora sobretudo quem tenta desgarrar-se do padrão, aquele que almeja distinção. Curitiba tratará de conduzir qualquer um que se destaque “à mediocracia, pois não faltarão pessoas tentando dissuadi-lo de seu próprio

talento” (SNEGE, 2005, p. 11). A cidade-personagem é ambígua (ou assim o autor a vê), e tal ambiguidade é retratada na crônica “Canto de amor e desamor a Curitiba”, publicada também na *Gazeta do Povo* por ocasião do aniversário da cidade (2000) – para cada imagem positiva da cidade, outra que a conspurca. A cidade, para Jamil, pode ser cruel ou fiel, aprisionar ou curar, mas, com ironia autobiográfica, Snege lembrará que, em Curitiba, “se você é um belo projeto de escritor, alguém tentará convencê-lo de que é melhor, mais lucrativo, ser um redator de propaganda” (SNEGE, 2005, p. 10).

Este personagem que narra as crônicas coloca-se como um pária, um talento injustiçado pela província, cínico intelectual a suportar os “Freitas” curitibanos. Personagem que Jamil cria para ter com quem dialogar nas crônicas (talvez para lhe realçar o viés performático), Freitas representa seu avesso. Obcecado por dinheiro e estabilidade, glutão e imoral, superficial e mesquinho, Freitas aparece em cinco das crônicas de *Como tornar-se invisível em Curitiba* (e em outras tantas no jornal). Tanto e tão frequentemente, que o cronista acaba por publicar “Freitas, Capitu e o teorema”, em 17 de março de 2002, em sua coluna (portanto, não entrou na coletânea, publicada em 2000), em texto que maneja bem a ambiguidade cara ao autor:

Assim foi na semana passada, ao responder a uma pergunta da moça do caderninho e que me fazem com certa frequência: quem é Freitas, o cara que vez por outra me invade o escritório e a crônica com a sutileza de uma blitz policial? Existe realmente o tal Freitas? (...) Se dissesse que sim não estaria sendo totalmente honesto; se dissesse que não, estaria faltando parcialmente com a verdade. (...) Falei que Freitas é real porque é uma coleção de caracteres de pessoas que realmente convivem comigo (...) mas é irreal porque não existe no universo empírico, com suas implicações biológicas e jurídicas. (SNEGE, 2002, p. 2)

A julgar pelo que veremos no capítulo seguinte, especialmente no subcapítulo “Reputações à mercê do jogo”, Jamil não estava muito preocupado com possíveis implicações jurídicas das pessoas reais que inclui em suas narrativas (exceção feita aos filhos e à esposa). Com frequência, registra nomes próprios e, em seguida, desfia histórias pouco lisonjeiras sobre eles. Curioso aqui é notar a tranquilidade com que o escritor resume as pessoas que realmente vivem com ele em um personagem sem nuances, abestalhado e sovina. Talvez por isso o escritor Miguel Sanches Neto, que gozou de intensa convivência com Jamil, sobretudo nos anos de colunista da *Gazeta do Povo*,

tenha afirmado que, para Snege, “a amizade era espaço de atritos, de competições, de chacotas, o que não a diminuía, problematizando-a realisticamente, sem as ingenuidades da idealização” (SANCHES NETO, 2017, p. 49).

A *performance* que essa pesquisa busca rastrear aparece no lugar em que o cronista se coloca, normalmente dotado de uma razão ou noção que escapa aos demais. É assim na crônica “Meus cabelos longos e lindos”, que se une ao tom geral da coletânea. Ao passear pela cidade, (o calvo Jamil?) cruza com estranhos, constata que todos elogiam seus lindos e sedosos cabelos; mas bastou se aproximar dos conhecidos e dos amigos para que lhe enxergassem careca como sempre.

Bem, se um estranho não só constatou-me a cabeleira, mas tratou dela e elogiou-a, o que levou, então, meus amigos a ignorá-la? Este, o enigma. (...) Antes de voltar a casa, bem tarde, entreguei-me à roda de todos os amigos e conhecidos que me ocorreram. Ninguém notou nada de extraordinário. À exceção do último, que – insisti – achou-me muito abatido. (SNEGE, 2005, p. 61)

O olhar do outro sempre ignora uma parte sua – dele, do autor-personagem, o “ególatra incurável, desses que acham que o centro do universo coincide com o próprio umbigo”, (SNEGE, 2005, p. 41) como define a voz que narra a crônica “A solidão é uma bola furada”, também presente na coletânea. Confessional em seu deslocamento, o narrador por trás dessa crônica muito se parece àquele que nos guia pela narrativa de *Como eu se fiz por si mesmo* – e que abordarei no capítulo seguinte. Aqui, na coletânea de crônicas, seguimos o autor obcecado por si mesmo, não obstante alguma autorreflexão:

Quando vejo essa multidão de atleticanos, de flamenguistas (...) comemorando seus títulos de campeão, com a alegria mais autêntica e deslavada deste mundo, fico a lamentar minha egocêntrica pessoa, aprisionada no pequeno espaço das performances individuais (...) estou condenado a trocar a esfericidade da bola pelo retângulo perverso da escritura, a colher os pequenos frutos de minha lavoura literária sem ouvir um grito de go! – ou uma vaia sequer. (SNEGE, 2005, p. 43)

Este “pequeno espaço das performances individuais”, para além de se referir apenas ao ato solitário da escrita, evoca também a construção (ou exacerbação) de cenários e acontecimentos. No caso acima (nem sempre visto

em sua obra), há um exercício de consciência de si na voz empregada pelo cronista. Esse tom mais ameno, em que se coloca quase no papel de *inadequado* perante o mundo que o circunda, costuma se converter em algo mais incisivo.

Ainda na intenção de demonstrar o personagem com que Jamil conduzia suas crônicas, trago o trecho de *Coisas que irritam em Curitiba*, que parece criar recepções distintas a depender do canal. Se no livro, aliada a outras crônicas e submissa a um tom geral de crítica, serve especialmente para rir dos usos e costumes do homem comum, no jornal – por conta de seu alcance e pela própria tradição conservadora do veículo em que foi publicada – pode ofender alguns leitores mais sensíveis ou menos afeitos à ironia. Escreve o cronista:

A mania que o curitibano tem de economizar o pisca-pisca. O sacana vai dobrar à esquerda, mas só liga o pisca-pisca quando o sinal abre. Os emocionantes fins de semana em Curitiba: se não é feira de filhotes no Barigui ou Festa da Uva em Colombo, é exposição de vacas no Parque Castelo Branco. (...) As piscinas curitibanas, inativas durante onze meses do ano. No décimo-segundo, seus usuários viajam de férias (...) O oba-oba em torno da cidade, uma das três melhores do mundo para se morar, de acordo com um gaiato norte-americano que passou uns dias aqui jantando no Ille de France. “Butiatuvinha? What is this?”. (...) O clima curitibano. Cinco estações que se revezam diariamente – outono, primavera, verão, rodoferroviária e inverno”. (SNEGE, 2001, p. 2)

No apanhado realizado pela pesquisadora Camila Gino Almeida, há curiosas mensagens enviadas para a seção de cartas (Coluna ao Leitor) do Caderno G, da *Gazeta do Povo*, em resposta às crônicas de Jamil. No caso da crônica acima em específico, houve grande repercussão, incluindo pedidos para que o escritor se retirasse da cidade. O jornalista José Carlos Fernandes, editor do Caderno G de 2000 a 2002, reforça a noção de que a escrita de Snege exaltava os ânimos de curitibanos ufanistas (ALMEIDA, 2006, p. 33). Embora não mencione qual é a crônica em questão, Fernandes relata que um abaixo-assinado da Associação de Moradores do bairro Água Verde foi providenciado e enviado à redação da *Gazeta*, em protesto às menções jocosas de Jamil Snege em relação à faixa etária elevada dos moradores do bairro.

Para encerrar esta seção, cabe destacar o texto de quarta capa dessa coletânea que vimos analisando. Jamil define com as seguintes palavras o que pensa sobre o gênero que lhe era tão caro: “a crônica é o escritor sem o ego exaltado do poeta e sem a máscara que ele às vezes usa ao ceder voz ao personagem de ficção”. O trecho, que consta na edição de 2005 (Criar Edições) evoca a tentativa de Jamil, ao menos no plano da intenção, de despir-se do véu ficcional e reivindicar para si a voz narrativa do cronista experiente. No plano da ação, porém, tanto pelos exemplos já expostos, unidos por um ato performativo, quanto pelos seguintes, em que um *eu lírico* afastado do autor toma as rédeas, a máscara ficcional e o ego exacerbado parecem tornar a envolvê-lo.

O que faço, logo que acordo? É meu vício, professor. Já saio de casa com o destino traçado: padaria. (...) O senhor já reparou, professor, como é sensual o cheirinho de pão quente, recém-saído do forno? É o que eu comento, num tom inocente, sem olhar para o pacote de pão que elas abrigam contra os seios, mas imaginando aquele abraço de coisas gêmeas e quentinhas. (...) O senhor acha que tenho algum desvio sexual, professor? Já me disseram isso. Ano que vem tento novamente o vestibular, abandono estas bermudas, mudo talvez até de vida. Pode crer, professor, sério. Narinas bem abertas para o futuro. (SNEGE, 2005, p. 65; 67)

Publicada tanto na *Gazeta do Povo* – na edição de 28 de novembro de 1999 (às vésperas do exame vestibular da UFPR daquele ano) – quanto na coletânea, a crônica destacada acima, cujo título é “Pães quentinhas, mulheres amanhecidas”, se assemelha a um conto, e varia a toada do livro ao não adotar o mesmo tom de outras crônicas. Não se trata de exceção, contudo. O Jamil cronista com a máscara plenamente ficcional aparece em quase metade das crônicas de *Como tornar-se invisível em Curitiba* – tendo aparecido antes, é bom ressaltar, nas páginas do jornal. São textos de pura verve, como “Você já foi Cleópatra?” (“Você agora é um trãnsfuga de épocas heroicas. Seu estatuto ontológico é múltiplo. Seus problemas ganham uma dimensão atemporal” – p. 25) ou “Para matar um grande amor” (“Os cabelos da amada, longos e escuros fustigam de leve seus lábios entreabertos. (...) A visão é o último e o mais ágil dos sentidos que ainda nos une ao que acabamos de perder” – p. 20). Já em “Juventud”:

Não me lembro seu nome todo – era Jorge Fuentes, Jorge Rios, algo assim, um sobrenome com sonoridade de águas. Aportou em Curitiba como se

chegasse a Jerusalém ou Amsterdã (...) Jorge relutou a princípio, depois aceitou o jogo da velha dama. (...) Que fizesse apenas a coreografia que a velha senhora lhe indicava: percorrer as aleias do jardim, ocultando-se de quando em quando atrás de um arbusto – fugidia miragem. Ela o perseguia naquele labirinto de troncos e folhas – “Juventud, juventud”, clamava, tentando alcançá-lo e à imagem que outrora lhe pertencera, que fora ela própria, e que agora se esbatia no grosseiro arremedo que se esgueirava furtivo pelo jardim. (SNEGE, 2005, p. 81; 83)

Ladeadas na mesma coletânea, exemplos de um cronista que despe e veste a máscara do personagem. Se em *Como tornar-se invisível em Curitiba* ainda não é possível falar em criação autoficcional, pode-se verificar na escrita de Jamil Snege as características que, somadas e reunidas em *Como eu se fiz por si mesmo*, resultarão na ambiguidade que caracteriza a autoficção. Em suma, o personagem evocado eventualmente nas crônicas mais performativas da coletânea é similar ao que terá o controle da narrativa longa. Comprometido a não assumir nem o referencial e nem a ficção como caminho único, Snege oscilará entre os polos, gerando a indecidibilidade no leitor, conforme veremos no capítulo seguinte.

Colocando-se como parâmetro para as histórias que narra, Jamil Snege fez-se a si mesmo. Ou, ao menos, fez o personagem que julgou necessário para sua literatura. Antes de saltarmos dessa análise das crônicas ao principal foco desta pesquisa (o livro *Como eu se fiz por si mesmo*), retomo um texto de *Ficção onívora*, publicado por Jamil em 1978. O primeiro conto da publicação chama-se “Como estimular as zonas erógenas do editor” e elenca uma série de préstimos que um escritor não nomeado vai oferecendo a um também não nomeado editor.

Nesse momento o editor estará em suas mãos. (...) Tenha o cuidado de não lhe furar os olhos e os tímpanos, pois se tal acontecer ele estará doravante cego e surdo para seus argumentos. (...) Também poderá aplicar-lhe uma loção contra a caspa, cujo preparo não tomará mais que dez segundos: (...) friccione com essa poção o seu couro cabeludo até que o hemisfério frontal do cérebro apareça. (SNEGE, 1978, n.p)

Ao fim do conto, não fica claro se o escritor conseguirá o que quer, ou seja, se será publicado – mas ficam evidentes as concessões necessárias para consegui-lo. Depois de lembrar que “os originais deverão ser entregues vinte e

quatro horas após” e ressaltar que “o editor é um homem ocupado”, o arremate se dará na última frase, dita como que a si mesmo: “Você venceu-se.”

Não apenas pela construção gramatical estranha como pela ideia que depreende (e pela época em que foi publicado), esse conto dialoga com a essência de *Como eu se fiz por si mesmo*, narrativa que será analisada a seguir.

7. COMO EU SE FIZ POR SI MESMO À LUZ DA AUTOFICÇÃO

Pois o importante, para o autor que rememora, não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência. (...) esse trabalho de rememoração espontânea, em que a recordação é a trama e o esquecimento a urdidura... (BENJAMIN, 1985, p. 37)

Tendo elencado as considerações inerentes ao percurso histórico e ao atual debate sobre a autoficção, e após averiguar as crônicas de *Como tornar-se invisível em Curitiba* – pode-se estender o escrutínio para o livro *Como eu se fiz por si mesmo*, escolhido pela ambiguidade marcante, característica que pretendo evidenciar a partir de trechos autobiográficos constantemente levados ao exagero, e que constroem o “personagem Jamil”.

Pode-se destacar também que essa característica de exceder os dados biográficos é identificável já na primeira novela de Jamil Snege, *Tempo sujo* (1968). Neste primeiro livro – que o próprio escritor definiria como “crônica-reportagem” pela pressa deliberada com que foi publicado, pois visava dar uma resposta ao período repressivo em que o país se encontrava – o autor já faz uso de personagens cujos nomes são reais (como o do escritor Wilson Bueno, por exemplo).

Bueno espera no café. Fernandinho vai saindo do Cine Avenida, um ponto de interrogação no meio do povo (...) e Otavinho que chega. Depois do cafezinho litúrgico, faz a declaração:

– Acho que vou escrever um romance...

Fernandinho e Bueno procuram mostrar interesse. É que os artistas da avenida estão sempre fazendo coisas geniais, filmes, livros, de modo que tais notícias não surpreendem ninguém. (SNEGE, 1968, p. 22)

O protagonista, Otavinho, também guarda semelhanças com a figura pública de Jamil Snege (inclusive a carreira paralela de escritor). Há, entretanto, em *Tempo sujo*, um narrador em terceira pessoa que expõe as vísceras de uma geração, mas que também está interessado nos detalhes

menos edificantes das pessoas reais de seu entorno, do mesmo modo que se identifica em *Como eu se fiz por si mesmo*.

Daí que, conforme veremos a seguir, ao invés de controlar os contornos biográficos da história que narra, Snege os deforma, não raro elevando a termos paródicos, caricaturais, borrando os limites entre o real e o ficcional. Nos dois casos, mas especialmente em *Como eu se fiz por si mesmo*,

o eu aparece em poses negativas, cultuadas pelo que há nelas de crítica social. Jamil transforma um formato – a autobiografia de um pretenso profissional de sucesso – em obra demolidora. Usa a estratégia autoficcional para corroer os desejos de figurar exemplarmente para a posteridade. (SANCHES NETO, 2017, p. 24)

Para aprofundar a análise desta linha de pensamento, e buscar evidências dessa estratégia, destacam-se, primeiro, os trechos referentes a pessoas públicas, escritores, publicitários, políticos, entre outros, cujo exercício comparativo entre obra e vida torna-se mais viável; segundo, têm lugar os excertos à respeito da fragmentação narrativa, que promovem saltos temporais; terceiro, evidenciam-se as menções à família do autor, foco dramático de *Como eu se fiz por si mesmo* ao sintetizar as dúvidas existenciais acumuladas pela narrativa; e quarto, detém-se sobre o trabalho com a linguagem e o arranjo da estrutura, em trechos nos quais buscam-se identificar, no texto snegeano, características basilares da autoficção, tais como a ausência de linearidade cronológica, a narração que presentifica o passado, a elaboração que parte da obra para a vida etc.

7.1. REPUTAÇÕES À MERCÊ DO JOGO (AUTO)FICCIONAL

A razão do nosso encontro, explicou, era para alertar-me de que o homem já é suficientemente humilhado, maltratado, para que continuemos a fazê-lo com a literatura. Redima o homem, falou. (SNEGE, 1994, p. 163)

Uma das maneiras de abordar a ambiguidade gerada pelo texto de Jamil Snege é analisando as figuras públicas retratadas no livro. De fato, há inúmeras pessoas descritas e mencionadas ao longo da narrativa, normalmente ligadas à vida adulta e, por assim dizer, profissional de Snege, quer seja como publicitário ou escritor, na curta passagem militar e em outras ocupações de sua juventude. A prodigalização de nomes próprios, citados muitas vezes em formato de listagem, funciona como parte da estratégia de revestir a narrativa de um teor autobiográfico, como o referente que atestaria o pacto autobiográfico do livro. O posicionamento de tais personagens na trama, porém, normalmente colocados a serviço do protagonista (o Jamil personagem), inseridos como a testemunhar suas peripécias, instaura na leitura a indecidibilidade: *isto aconteceu de fato?*

Inicia-se esta abordagem pelos escritores transformados em personagens de *Como eu se fiz por si mesmo*, tendo em conta que suas biografias são mais fáceis de rastrear do que a da maioria das pessoas presentes no livro.

Cristovão Tezza é retratado por Jamil como um “adolescente pentelho, gravidozinho de literatura” (SNEGE, 1994, p. 178). A relação entre eles, ao estilo mestre e discípulo, toma as páginas do livro com tintas de humor. Primeiro, ao acompanhar a aproximação de Tezza com o escritor Wilson Rio Apa, que havia criado uma comunidade artística na cidade de Antonina/PR, e Tezza agrega-se “à família postiça – é quem datilografa os originais do mestre”. A “atração fulminante” que fez o jovem Cristovão abandonar “Curitiba, colégio, mãe viúva” durou cerca de um ano, segundo consta no livro, em parte devido à descoberta da “vocação urbana” de Tezza, que decide retornar para Curitiba e elege o próprio Jamil como seu guru. O interessante capítulo termina ao sugerir um pretenso ciúme por parte de Rio Apa ao ser preterido pelo ex-discípulo Tezza, que, ao final, escolhe (adivinha?) Jamil Snege como seu mestre. A passagem evoca a clássica e tempestuosa relação entre Paul Verlaine (1844-1896) e Arthur Rimbaud (1854-1891):

O ferido, mordido, preterido Rio Appa surge inconsolável diante de mim. Quererá o discípulo de volta?, indaguei com meus botões. Não, não queria. Expunha motivo mais nobre. Que eu cuidasse bem do rapaz. Reconhecia

igualmente que Cristovão tinha livre escolha para seguir o caminho que bem entendesse. (...) Viera até mim para falar isso. Agora, poderia voltar para Antonina. Situação constrangedora. Eu, a própria Salomé, recebendo das mãos de Paul Verlaine, numa bandeja, a cabeça de Rimbaud. (p. 179-180)

Na sequência, o autor-personagem não se furta a criticar a influência de Rio Apa sobre o seu pupilo. Embora alimentado com a “mais extravagante salada literária” servida por Jamil nesta nova fase, Tezza irá repetir velhos temas, o que lhe faz escrever “um romance imbecil cujo personagem principal era nada menos que um papagaio igualmente imbecil, talvez resíduo de sua fase arborícola” (p. 179).

Escritor que viria a ser premiado nas décadas seguintes, sobretudo com o livro *O filho eterno* (2006, Editora Record), Tezza se referiu da seguinte forma a respeito do tempo que passou na comunidade artística conduzida por Wilson Rio Apa. Destaco os trechos que coincidem com o registro snegeano, em entrevista concedida a José Wille em 1998¹¹:

O Rio Apa tinha um projeto de Teatro Popular, teatro revolucionário, de sair do palco e ir para a rua – bem na ideia dos anos 60, a ideia de cultura contestatória daquele tempo – a ideia de arte, da atividade artística, não como a composição de objetos, mas como atitude diante da vida. (...) Ele fundou uma comunidade, um centro lá em Antonina, onde procurava integrar pessoas marginais, fora do sistema. Todo dia apareciam *hippies*, mochileiros, todo mundo querendo participar, e eu era uma espécie de assistente do Rio Apa, trabalhava junto com ele. (...) Eu tive grandes discussões com a minha mãe na época, porque ela achava que o filho estava perdido. (...) Do ponto de vista de escritor, foi uma fase de amadurecimento. Eu cheguei a escrever algumas peças, um escritor ainda imaturo, mas com uma visão de mundo.

Sobre o “romance imbecil”, cujo título seria *O papagaio que morreu de câncer*, Tezza contou, em entrevista concedida à Folha de São Paulo, em 21 de janeiro de 2009, que recebeu recusa da Editora Brasiliense alegando que seu livro fugia muito do pessoal e continha descrições enormes e inúteis. O texto jamais chegou a ser publicado¹². Jamil Snege, próximo o suficiente de Tezza para saber dessas informações, as expõe no livro muito antes de

¹¹ Portal Paraná Empresarial – Memória: Cristovão Tezza e a antiga comunidade de Rio Apa em Antonina. Disponível em: <https://paranaempresarial.com.br/cristovao-tezza-e-a-antiga-comunidade-de-rio-apa-em-antonina/>. Acessado em 30 de outubro de 2023.

¹² Folha de São Paulo, 21 de fevereiro de 2009. Ilustrada: Editor sugeriu a Tezza tomar “umas pingas”. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2102200908.htm>. Acessado em 25 de setembro de 2023.

Cristovão se consolidar como escritor – ainda que mantenha tom afetuoso em relação ao *pupilo*.

O escritor Dalton Trevisan também percorre as páginas irreverentes de *Como eu se fiz por si mesmo*, igualmente envolto entre a ficção e a realidade. O célebre autor curitibano, cuja alcunha de “vampiro” foi alimentada décadas a fio a partir da publicação de *Novelas nada exemplares* (1959, Editora José Olympio), sucesso que rendeu a Dalton o Prêmio Jabuti. A persona do escritor, que rondaria os redutos mais sombrios de Curitiba em busca de suas personagens e histórias, é tratada por Jamil Snege com o característico humor:

O Nego Pessoa já estava no café. Logo avistávamos o Dalton Trevisan e o Ali Chaim. Dalton queria saber da Raissa, amante do Nego Pessoa. (...) Dalton se comprazia: colhia material para seu próximo livro. Queria saber de tudo. Não dava trégua. Nego enfeitava o pavão. Jogava tudo no superlativo. Divertia-se. Narrava embates amorosos que começavam no elevador, passavam pelo quarto e terminavam junto à geladeira da cozinha. Os olhinhos do contista faiscavam debaixo das lentes embaçadas. Nunca ouvira nem fizera tamanhos prodígios, ele que só de pensar em tais estertores sentia-se desfalecer de aflição.

A novela *Sonata ao luar* (1945, Gráfica Requião), livro renegado pelo autor (e que foi surpreendentemente relançado em 2023 pela Arte & Letra), no enredo de Snege é utilizada como elemento incômodo ao vampiro, e revela um Dalton Trevisan vaidoso e obstinado.

Reapareceu, demônio sedutor: – Meus últimos três livros, autografados, por um único exemplar de “Sonata ao luar”... O rabinho em seta enroscado no guarda-chuva: – É só ir na Biblioteca Pública, seção de documentação paranaense, e... Fábio Campana topou. Ó gloriosa aventura: o terceiro andar, quase deserto, facilitava a pilhagem. A gorda bibliotecária, vestido azul de bolinhas, roía uma broinha de fubá mimoso. A voz do vampiro era um tamborilar de perninhas de aranha no tímpano de Fábio Campana: “Segunda prateleira, à direita, bem no cantinho de cima...” (...) O vampiro esperava nas sombras. Fábio Campana estendeu o filho ao pai, uma gota de suor condecorando-lhe a fronte: – É a última vez que faço isso. Dalton não sossegou enquanto não fez sumir o último exemplar da novela. Odiava “Sonata ao luar” assim como odeia todas as primeiras edições de seus livros. “Meu melhor conto é aquele que escreverei amanhã...” (p. 184-185)

Novamente, ao estilo ambíguo da autoficção, Snege lança mão de dados biográficos, no caso, a bem conhecida fama do escritor Dalton Trevisan, para criar/recriar no livro situações comezinhas e inusitadas que, embora

dialoguem com a aura construída pelo vampiro, são estilizadas pela potência ficcional, tanto via linguagem (bem trabalhada) quanto pela via cômica (caricatural).

O que as entrevistas trevisianas nos oferecem? Ele continua deixando espaços vazios para serem preenchidos por nós com toda a lenda que nos é permitida. Comitti (1996, p. 81) diz que “Dalton Trevisan criou em torno de si quase que uma lenda. Além de autor de ficção, passou a ser também personagem de si mesmo” (...) Dalton contribuiu para seu próprio folclore por fugir do assédio da imprensa e por fornecer apenas respostas ambíguas e maliciosas. Nem ele mesmo tinha a confirmação de que era real ao invés de uma figura lendária. (LIMA, 2014, p. 35-36)

A atmosfera de incerteza se acentua na medida em que Snege reforça as características pessoais de Dalton, humanizando-o. Se o vampiro é recluso e cuidadoso em relação a seu convívio social, a narrativa o expõe, explorando uma faceta trivial que caberá ao leitor acatar como registro biográfico ou modulada pela invenção:

Agora é o bigode intrigante do Fábio Campana pousando no ouvido do vampiro:

- O Turco não gostou do pássaro de cinco asas.
- O quê que ele disse?
- Disse que você constrói tipos, não personagens
- (...) Encontro Dalton Trevisan na banca de jornais. Ele folheia uma revista de automóveis, dissimulado.
- Então você não gostou do meu último livro...
- Eu? – espanto-me. – Eu ainda nem li.
- Não leu? – ele quer saber por quê.
- Não deu tempo. Quem me comentou o teu livro foi o Fábio Campana.
- Ele já leu?
- Acho que já.
- E o que ele disse?
- Ele fez uma restrição. Os olhinhos do vampiro percorrem a revista sem nada ver.
- Que restrição?
- Bem, ele disse que você constrói tipos, não personagens. (p. 185)

Já que mencionei Dalton Trevisan, houve época em que o terrível vampiro de almas considerou, à distância, a possibilidade de ver seus textos aproveitados na propaganda. Chegou mesmo a permitir que uma crônica sua virasse peça promocional da Oficina, agência que o Serginho Mercer, o Tataio Bettega e o Zé Victor montaram aqui em Curitiba. Dalton aparecia por lá todas as tardes – e não tenho dúvidas que, caso eles tivessem a conta de um remédio contra piolhos de rato ou caspas nas sobancelhas, o vampiro teria redigido alguns dos melhores anúncios da propaganda brasileira. (p. 247)

Um Dalton inseguro quanto ao seu texto, aviltado pela suposta má-recepção de seu livro entre os colegas, surge das páginas de *Como eu se fiz por si mesmo* de modo a preencher a lacuna deixada por sua reclusão calculada ao longo das décadas. A lendária discrição do vampiro também é ressaltada por Snege:

uma única vez consegui arrancar-lhe uma confissão, enquanto cruzávamos a Praça Zacarias: famoso admirador de meninos perseguia-lhe com olhares lúbricos quando tenro colegial. Mais não disse nem convinha perguntar. Dalton só inquiria (p. 183).

Outro ponto de relação com a autoficção se faz notar, ainda que de passagem, na sugestão de que Dalton Trevisan agrega traços biográficos identificáveis de pessoas reais na construção de seus personagens – a julgar como verídico o registro de Jamil no livro. Ora, camuflado pela irreverência que lhe é peculiar, o Turco sugere que há vestígios gritantes da realidade na aplaudida estética de um dos maiores contistas do Brasil. O vampiro “não poupava gota de sangue. Mais dizíamos, mais queria ouvir”. E, em seguida:

Quando saiu “O pássaro de cinco asas”, corremos a identificar os personagens. Negrinho, o herói principal, era o personagem-título. Fábio Campana contentou-se com “O gatinho perneta” e a mim coube o “Eu, bicha”; Ali Chaim diluía-se aqui e ali, e foi visível seu desapontamento. Em retribuição, torturamos o vampiro com a notícia de que um notório brigão da cidade, identificando-se num dos contos, prometia ir à forra. Foi o mesmo que dentes de alho; por uns tempos Dalton sumiu. (p. 183-184)

O livro referido por Jamil foi publicado em 1974, quando Dalton já era reconhecido como um dos maiores escritores do país. A distinção, portanto, justifica a ansiedade com que os colegas correm a identificar a si mesmos entre os personagens. Snege, ambíguo, cria tensão entre a expectativa dos colegas em fazer parte da ficção (Ali Chaim desapontado) e a possibilidade de Dalton ter mesmo colhido na realidade seus “tipos” (realçada pelo sumiço do vampiro diante do potencial entrevero com o “brigão da cidade”). Vida e obra entrelaçadas de maneira a realçar o efeito cômico da narrativa.

Estratégia parecida pode-se verificar quanto a Fábio Campana, jornalista e escritor, responsável pelo texto de orelha de *Como eu se fiz por si mesmo*. Campana é retratado como um comilão contumaz, supersticioso e às voltas

com as agruras de uma separação amorosa. Suas interações com Dalton, no entanto, merecem destaque. Conforme ficou registrado acima, Campana seria cúmplice do vampiro no resgate dos exemplares do livro renegado. Ocorre que, na já referida entrevista concedida a Luiz Rebinski para a Revista *Cândido*, por ocasião do aniversário de vinte anos da publicação de *Como eu se fiz por si mesmo*, Fábio Campana contribui para a ambiguidade gerada pela narrativa de Snege, ao relatar que o trecho em que rouba o livro *Sonata ao luar* da Biblioteca Pública é

tudo mentira do Turco. Por conta dessas e de outras histórias, muita gente ficou na bronca com ele, mas isso tudo vai pra conta da ficção. (...) Esse livro foi escrito no tempo do face a face. O Jamil é um escritor do contato com o real. (...) É um livro fundamental para conhecer a obra do Jamil e ele mesmo como personagem. Um falso relato memorialístico, uma verdadeira farsa sobre a província.

Nota-se que Campana utiliza termos bastante eloquentes para a ótica da autoficção. Primeiro, afirma ser tudo mentira, para em seguida exaltar o contato de Jamil com o real, o face a face. Finalmente, justapõe termos conflitantes (ou dúbios) como “relato memorialístico” ou “verdadeira farsa”, que vêm corroborar a indecidibilidade imanente à leitura.

As palavras de Campana acima descritas ganham nova cor quando, ao retornar para o livro, notam-se trechos como os que seguem, nos quais Jamil Snege enumera grande quantidade de escritores e jornalistas em tom irônico, em uma espécie de homenagem às avessas:

Isto é pra você, João Manuel Simões. Pra você, pra besta do Sossella, pro trouxa do Reinoldo Atem, pra coitada da Lygia Lopes dos Santos, pra lunática da Bia de Luna (...) Pro estúpido do Wilson Bueno, pro não menos estúpido Vicente Ataíde (...) Pro irrecuperável Paulo Leminski, pra incorrigível Marise Manoel, (...) pro incontestado Valfrido Piloto, pra Helena Kolody (...) pra todos esses imbecis, como este que vos fala, que brigam com a palavra, compram papel, vão duzentas vezes à gráfica, revisam originais, emendam, correm atrás do capista (...) pra todos vocês, vivos ou mortos, desaparecidos ou desgarrados, pra vocês todos, seus pulhas, dedico a bosta deste livro. (p. 135-136)

Como já ficou dito, a profusão de nomes é frequente ao longo da narrativa, quando Snege lista parceiros do meio publicitário, nomes do universo político paranaense, colegas de gandaia etc. Ressalte-se que a manutenção

dos nomes e sobrenomes colabora para a perspectiva autobiográfica que lhe é necessária para causar o efeito paródico que pretende inserir na narrativa, assim como as referências, menos frequentes, à cidade de Curitiba. Aliás, a crítica social à “capital ecológica” e ao provincianismo curitibano, mote frequentemente explorado por ele em sua produção de crônicas aparece também em *Como eu se fiz por si mesmo*, ainda de maneira incipiente:

Enquanto isso, Jaime Lerner começava a dar forma verbal aos seus conceitos urbanísticos. São ideias espaciais, configurações mentais, imagens que devo tratar textualmente e reproduzir num jornal mural que será afixado pela cidade. Não estou só nessa tarefa. Gilberto Ricardo dos Santos e Luiz Carlos Zanoni, na *Múltipla*, fazem o mesmo. Aos poucos, vamos recobrando de signos a Curitiba imaginada e concebida na prancheta, as três bordadeiras executam o seu trabalho com perfeição. (p. 169)

Assis Brasil me coloca no seu dicionário de literatura. Está lá: “ Seus livros têm tido edições regionais, mas o autor se impõe com seu trabalho: narrativa aberta, segura, de um ficcionista que em breve violará o espaço estreito da província”... Violarei, Assis? Aqui no espaço estreito da província não passa nem agulha. (p. 175)

Ecos, resíduos sonoros, imagens acústicas desgarradas – os kis, os ufs, os ofs e os eks de vossos nomes confundem-se com o coaxar dos sapos da Barreirinha ou com a chuva de granizo nos telhados de Uberaba (...) Ó, sina, ter nascido e vivido em Curitiba e aspira à inclinação universal do próprio nome. (p. 217)

Mas qual é o poder da mídia em Curitiba? Você pode ser o máximo, cara, o fodidão, o rei da paróquia, mas essa reputação não sobrevive ao terceiro degrau de uma escada de embarque no aeroporto. Entrou no avião, fodeu-se; a aeromoça já te enquadrrou na categoria dos bicões que viajam por conta da empresa (...) É de dar dó a expressão de agradecimento que você manifesta ao motorista do táxi só porque ele te chamou de doutor. “Para onde vamos, doutor?” Você fica com vontade de dizer “para onde você quiser, meu anjo” (p. 219)

Motivo: recepcionar a turma da Feira do Humor – Zivaldo, Millôr, Fortuna, Fausto Wolff – umas vinte pessoas ao todo. (...) Os curitibanos rindo, à beira da apoplexia. As mesas ao redor rindo, espasmódicas. Apontando: “Aquele carequinha é o Millôr, ah-ah-ah”. Ninguém podia pedir uma cerveja ou perguntar onde era o toailete sem provocar uma explosão gargalhante. (...) O curitibano ri do humorista, não ri da piada. Raramente presta atenção na piada. Ri dos trejeitos. “Você viu só a boquinha do Jaguar, ah-ah-ah?”. (p. 223)

Este apanhado de excertos denota certa acidez, para usar o próprio termo do autor – além do já referido *desdém*, nuances que se intensificam no

decorrer da narrativa, em clara oposição ao tom empregado no início do livro, quando Snege reconstitui a infância, demarcada entre o futebol no campinho dos fundos da Igreja, “o falado campo dos padres” (p. 16); os mergulhos nas valas do mato do Parolin, a “Mística Bucetinha” (p. 27); e as peripécias no estabelecimento do pai, a Baiúca, onde trabalhou, ainda adolescente, junto a outros dois amigos de mesma idade (p. 51). Tais recordações, de pessoas e lugares, são revestidas de afeto, por assim dizer, não raro estendidas por diversas páginas, ao passo que os registros da vida adulta se tornam mais curtos e taciturnos.

7.2. “PRECÁRIO EXERCÍCIO DE MEMÓRIA”: DA OBRA PARA A VIDA

Quando Jamil Snege faz alusão ao *Bildungsroman*, o romance de formação – o faz como uma paródia. *Como eu se fiz por si mesmo*, sob vários aspectos, é uma narrativa da desconstrução. Não se trata da história da vida do autor-personagem, mas de fragmentos dela, elencados com intenção estética de elaborar um viés. Esvaem-se em Jamil, ao longo da obra, o alumbramento com a vida, a confiança no ser humano, o desejo de grandeza profissional, a rebeldia, a libido. A intenção, ao que parece, não é edificar o leitor, estimulando-o ao desenvolvimento, mas convencê-lo do esfacelamento da natureza humana pela sociedade.

Entre o bom menino, “mais jovem funcionário da firma” (p. 34), que preparava o melhor chimarrão do mundo, e o publicitário requisitado que se dava ao “luxo de cobrar acima da tabela” (p. 245), o contraste se apresenta pela via da (in)satisfação com o trabalho em si. Se, quando jovem, há embevecimento por realizar bem uma tarefa simples (e mal remunerada), na outra ponta da vida percebe-se gritante desmotivação:

Apresentei-me ao chefe e pedi demissão. Ele encheu a cuia, experimentou a bomba e me analisou longamente como se tentasse descobrir o que eu iria fazer da vida. Fiquei orgulhoso quando ele – sem comentário algum – estendeu-me a mão e desejou boa sorte (p. 37)

Hoje alguém lhe telefonou convidando-o para reger a Filarmônica de Viena? Para compor a Nona Sinfonia? Escrever A Divina Comédia? A mim, não. Vão me convidar para escrever um texto sobre comida de cães, um anúncio imobiliário, um comercial de ofertas vendendo salsichas, óleo de soja e desodorante de banheiro. (p. 242)

O resultado dessa paródia – em que o protagonista decai como ser humano enquanto se forma para a vida social – é que as relações mais destacadas pela narrativa são justamente as profissionais. Em meio à profusão de soldados, colunistas sociais, jornalistas, publicitários, escritores e políticos cuidadosamente nominados no livro, poucas são as menções familiares. Por outro lado, a carga dramática do texto aumenta consideravelmente nos raros momentos em que o afeto familiar está envolvido. Se *Como eu se fiz por si mesmo* é com frequência definido como irreverente e irônico, também merece a alcunha de autorreflexivo e existencial. Destaco o capítulo 23, um divisor na estruturação do livro:

Meu avô ficou cego – e era eu, aos quatro anos, que o guiava em suas fugas de casa. O pobre velho achava ultrajante ficar dormitando no portão, apoiado numa bengala, ele que corra o mundo e era contra todos os poderosos da terra. (...) Aproximava-se do seu banquinho, ninguém olhando, e tocava-lhe o ombro. – Nono... O velho, de um salto, punha-se de pé. Oferecia-me sua mão ossuda e sussurrava: – Andiamo, piccinino. Andiamo via. (p. 125)

A cumplicidade denota certo orgulho do menino em ser o guia do avô, que era “contra todos os poderosos”, um rebelde que se negava a permanecer cerceado pela cegueira. A evocação prossegue pela via do humor, pois as fugas “pelas perigosas barrancas que margeavam o rio” mobilizam toda a família no encalço de avô e neto. A memória, então, parece testar o tom conciso e irreverente da narrativa, e o registro muda sensivelmente, mais afetivo e pessoal:

O nono morreu logo depois. Embora passasse a vaguear por outras paragens, talvez até pelos campos macios e perfumados do paraíso, eu ainda o imaginei, anos a fio, escondido atrás do portão, o bote armado para o convite irresistível: – Andiamo via, piccinino. Andiamo via, súbito. (p. 126)

(...), mas não são os avós o objeto deste precário exercício de memória. Também não estou interessado em revirar minha vida pelo avesso. Sou um cidadão absolutamente sem importância. O que busco não sei. Óbvio: se soubesse o que iria escrever, simplesmente não estaria escrevendo. (p. 127)

Momento crucial da narrativa é esse em que Jamil passa a refletir a respeito de seu pendor para a escrita, que aparece como verdadeiro fio condutor da história. Após conjecturar brevemente sobre os motivos que o levam a escrever (ação que será retomada, de maneira mais profunda, ao fim do livro), Snege revela ao leitor um vínculo inadvertido com o pai, não pela via direta do incentivo, mas pelo tortuoso caminho das associações da memória. O autor-personagem-narrador conta ao leitor que seu fascínio pela letra impressa

deve ter surgido nessa mesma casa em cujo portão meu avô Isidoro assestava sua cegueira. (...) Havia um muro, um jardim de flores antigas e um corredor lateral que ia dar nos fundos da casa. Uma videira, grossa e retorcida, senescia junto a um galpão onde todas as noites uma luz forte pendia sobre um homem jovem, de grandes bigodes. Um homem e sua máquina. Esta é uma das imagens que guardo do meu pai. Um tipógrafo-impressor, extraindo pilhas de cartões de um prelo manual. (p. 127-128)

Não há grande demonstração de vínculo com o pai, nem mesmo um vestígio da aproximação afetiva que, de resto, não aparece no trecho inicial do livro. Entretanto, a evocação representa a continuidade do tom mais confessional do capítulo 23. Após uma breve reconstituição da vida do pai (“Meu pai desviou-se do caminho. Deixou sua inteligência vagar sem destino”), surge pela primeira vez, ainda tênue, o tom sombrio que retornará ao fim da narrativa.

Já naquela época, uma sombra escura alastrava-se dentro de mim. Algo soturno, intrinsecamente mau, ia roendo meu espírito. O primeiro sinal de alarme foi um indescritível medo de chuva. Eu entrava em pânico toda vez que o céu armava um aguaceiro. (...) Sucederam-se os anos e os medos, os venenos e os encantamentos – eu oscilando de uma instância a outra do real. (...) As palavras. Que é o escrever senão uma tentativa vã, desesperada, de exorcizar esses demônios e arrancar deles um sentido? (p. 129-130)

As reflexões acerca do ato da escrita, incluindo os momentos metaficcionalis, em que Snege se debruça sobre o próprio fazer literário, serão analisadas no subcapítulo seguinte. Por ora, nos trechos que seguem, organizados de forma cronológica (tanto quanto possível), destacam-se as menções comedidas do autor-narrador-personagem Jamil a respeito da figura paterna, a mais recorrente na narrativa:

Após algumas cabeçadas e involuntários sopapos, o forte mulato João acabou desistindo de conter minha fúria (...) já com o ônibus em movimento, escutei alguém comentar que o garoto tinha mediunidade - meu pai, misto de orgulho e preocupação, concordou com a cabeça. (p. 31)

Além do que, havia meu pai, a menos indulgente das encarnações do meu superego, trabalhando lado a lado comigo. Não podia decepcioná-lo. Ele me levava para a tipografia para ver se, pelo exemplo, me infundia um pouco de disciplina. Não correspondi, mas também não o envergonhei. (p. 37)

Esta é a vantagem de ser filho de umbandista: são os maus espíritos que semeiam o tumulto em nossa existência corpórea. (...) Jamais procurei contrariar meus pais. Ao contrário, lá estava eu todo de branco, na corrente de uma tenda de umbanda. (...) Ninguém baixa em mim. Nenhuma entidade se arrisca a montar o potro imberbe e problemático. (p. 47-48)

Queridos pais e irmãos, você pensa, eu não desejaria realmente vê-los agora, eu queria ficar no Rio, talvez deitado sozinho no meu quarto de pensão, talvez comendo melancia, como no Natal passado, sentindo saudades dessa mesa e da cara de vocês. (p. 92)

Além da recorrência em mencionar o pai, retratado como seu oposto, nota-se a ausência de alusões à figura materna. O tom das evocações também não resvala ao sentimentalismo ou ao remorso, pois Snege mantém o viés seco, próximo a um currículo profissional, em suas próprias palavras. A segunda metade da narrativa, que, de modo geral, recupera vivências mais recentes na memória (e, portanto, menos revestidas do lustre do tempo) revela um Jamil que, se não se entrega à afetividade, ao menos sugere reflexão minuciosa sobre o tema. A relação com o pai, um dos eixos da narrativa, é ficcionalizada pela via do paradigma moral (o homem que pagou estudos, resgatou o filho da penúria já na vida adulta e ficou feliz quando o viu se casar).

Snege não faz do pai um vilão, nem o pinta com tintas de rancor. A linguagem comedida para se referir a ele é a mesma que serve para se dirigir à maior parte dos personagens. É apenas no capítulo 44, já quase no fim do livro, que o comedimento se encerra. Nas entrelinhas do relato (que Snege recria em um impossível diálogo), tem-se o perfil rígido e lacônico do pai, “conformado, mas não feliz”:

A conversa mais franca que tive com meu pai ocorreu depois de sua morte. (...) Foi com torpor e alívio que constatei que ele aceitava o diálogo e deixava-se guiar pelos meus passos (...) suponho que se esforçava para manter cordial o clima do encontro. (...) Um débito de incompreensão e silêncio,

desde que nos descobrimos estranhos e incidentais um na vida do outro. (p. 251; 252)

Snege situa o pretense diálogo na “chácara de Aroldo Murá, em Piraquara”, e pontua que sabia o quanto o pai “desejara em vida um lugar como aquele”. O passeio de ambos pela tarde fresca, em tudo retratado como real, funciona como deixa para preencher finalmente a lacuna estilizada ao longo da narrativa: o que começa como um devaneio (uma conversa com o pai recém-falecido) adquire teor confessional quando o narrador-personagem investiga a si mesmo:

Sua vinda ao encontro, portanto, atendia não somente à necessidade que eu tinha de revê-lo. Também ele, tenho certeza, precisava romper aquela espessa camada que nos isolou até o momento de sua morte. Eu nunca soube quando isso começou. Várias vezes procurei velhas fotografias para ver se o homem e o menino que nelas apareciam me revelavam um pouco do mistério. Nós dois no Passeio Público, de mãos dadas, eu apoiado em seu ombro no corrimão da escada, eu aninhado em seu peito, protegido e feliz – por que depois o abismo? As fotos não devolviam nenhuma explicação, nenhuma sensação; confundiam-me. Parece que eu e meu pai vivêramos uma outra vida, numa encarnação anterior, cujas lembranças um novo nascimento apagou para sempre da memória. (p. 253)

Note-se a conversão de tom do relato ao sair do passeio imaginário e evocar o viés memorialístico. A procura pelas fotos da infância (as próprias cenas retidas nas fotos) revela nuances novas de ambos os personagens, pai e filho, antes de cederem ao abismo da indiferença. A construção ficcional do desvario é amparada por recordações tácitas que evocam a realidade, em um vestígio que alude ser a *matéria* autobiográfica, e a *maneira*, ficcional, parafraseando Doubrovsky.

O leitor esbarra na moldura de devaneio que envolve toda a cena, quando, “durante uma hora ou mais, ocultos pela vegetação, cruzamos o gramado de uma ponta a outra”. (p. 251) Todo o restante da cena, porém, parece calcado em referenciais biográficos, seja a citar a relação “francamente filial” do pai com um primo seu (“Carlos Eduardo Bassani” – p. 252); seja ao contar que, quando seu nome, Jamil, começou a aparecer impresso no jornal, o pai “além de negar aplauso, ainda me recriminou”. (p. 254-255) O capítulo segue indicando os momentos de separação entre os caminhos de pai e filho, mas não há como discernir, a partir da leitura, se os eventos descritos

constituem de fato um esforço de memória do narrador, ou servem para sintetizar, na figura do pai, as exigências sociais que drenam do personagem Jamil o ímpeto pela vida.

Não por acaso o capítulo terminará com o protagonista reafirmando os valores que escolheu para si, à revelia daqueles pregados pelo pai. A cena não representará uma mudança de tom, uma correção de Jamil, motivada pela morte do pai e esse diálogo que estabeleceram, “não importa o plano em que tenha ocorrido” (p. 254). Pelo contrário, o capítulo se encerra com Jamil reafirmando: “amei o que a natureza fez torto e a sociedade entortou mais ainda” (p. 256). Entre fazer as pazes com o pai e reafirmar sua inadequação social, Snege parece não ter dúvidas.

Escorado em um traço referencial, o autor usa artifícios que não permitem ao leitor saber quando é a ficção ou a realidade que imperam no capítulo. A sensação é de indecidibilidade, o que só realça a experiência da leitura. Em outras palavras, Snege borra as tênues fronteiras entre biografia e construção ficcional, propondo ao leitor um pacto ambíguo que gera uma recepção indefinida quanto à veracidade narrativa. A conversa de acerto de contas entre pai e filho aconteceu de fato? Foi em outro contexto ou trata-se de um monólogo interior que o autor recria pela ficção?

na autoficção, é necessária a intenção de abolir os limites entre o real e a ficção, confundir o leitor e provocar uma recepção contraditória da obra. A ambiguidade criada textualmente na cabeça do leitor é característica fundamental de uma autoficção. Há um jogo de ambiguidade referencial (é ou não é o autor?) e de fatos (é verdade ou não? Aconteceu mesmo ou foi inventado?) estabelecido intencionalmente pelo autor. (FAEDRICH, 2015, p. 49)

A contradição revela-se ao perceber que, embora afirme estar em paz e aliviado, os capítulos seguintes do livro darão testemunho contrário.

7.3. EGOÍSMO DA ESCRITA: “A TIRANIA DO TEMPO LINEAR”

Não há submissão à cronologia em *Como eu se fiz por si mesmo*, ainda que seja preciso salientar que a história começa com o nascimento do autor e termina no tempo presente da narração. Dentro dessas balizas convencionais em uma autobiografia, Jamil Snege promove saltos temporais enormes e constantes regressões à narrativa, e hierarquiza os acontecimentos de maneira bastante peculiar: parece voltar-se ao ínfimo, ao detalhe, ao comezinho, raramente atendo-se a fatos mais comumente retratados em autobiografias: conquistas, traumas, superações. O livro, conforme já dito, ampara-se tenuemente na trajetória profissional, mas não se resume a ela, partindo desses recortes para desdobramentos que, não raro, flertam com o fantástico e o insólito, conforme trechos destacados adiante. Em todo caso,

o narrador não faz a menor questão de ocultar os vestígios temporais do ato enunciativo, as marcas da narração se evidenciam a todo momento, desde o início. O leitor está sempre consciente de que, se por um lado está diante da *história de uma vida*, conforme se presume do pacto autobiográfico, essa vida por sua vez é mediada e refratada por signos linguísticos e narrativos, os quais, longe de serem dissimulados segundo a ideologia da transparência realista, são, em alguns instantes, escancarados. (WINCK, 2007, p. 122)

Há trechos – quando não capítulos inteiros – em que a forma assume de tal maneira a premissa diante do conteúdo, ou, se se preferir, em que a maneira se sobrepõe à matéria, que o eixo narrativo se fragmenta em estilhaços temáticos, desprezando quaisquer relações cronológicas. Em outra forma de dizer, o presumível pacto autobiográfico de uma narrativa que se propõe fiel aos fatos não se aplica aqui, visto que o narrador está a todo momento se aventurando pelo manuseio da linguagem – quando não da própria estrutura do texto.

Um exemplo eloquente dessa sobreposição se dá no breve capítulo cinco, organizado em oito curtos tópicos que retratam o trauma do protagonista com seus dentes. A primeira cena-tópico é aos oito anos de idade (e se conecta com a cronologia do capítulo anterior), mas na sequência os saltos temporais levam a narrativa para situações inusitadas, em explicações resumidas em poucas frases, bem ao modo publicitário da concisão.

O resultado, neste exemplo, diferencia o capítulo em relação aos demais do livro, e cumpre a função de demarcar as consequências que sucedem um

episódio de forte carga emocional durante a infância. Reproduzo aqui na íntegra para destacar como Snege trabalha a linguagem à maneira publicitária, ao mesmo tempo em que reforça a ideia central do capítulo: o trauma do menino de oito anos diante do acidente que se estende pela vida afora.

1. Close de um garoto de oito anos. Ele tem a boca cheia de sangue. Lábios, gengivas – massa informe. Os dentes soltos, pendurados, mexem-se quando ele chora. Brancos, longas raízes, alguns nem nascidos: brotam de repente em meio à carne esfacelada.

2. Close de um adolescente de catorze anos. Quase não sorri. Odeia quando lhe falam dos dentes. Como estavam, ficaram – tortos, superpostos, estranhas lascas nas gengivas.

3. Sonhos. Uma escuna na Jamaica, peito peludo ao sol, porres de rum, brigas no cabaré de cortinas de contas. Morrer bêbado. Sempre de boca fechada.

4. Infecção, raspagem no osso, alvéolos arrebetados. Temor: dentes de ouro, refletindo os cacos de garrafa nas brigas do cabaré. Abandonou os mares do sul pelas areias de Guaratuba. Agora, mais do que nunca, boca fechada.

5. Terno com colete de seda bordado, gravata, taco de sinuca na mão. Verdes mares pelo pano verde. Tropa desvantajosa, admite. Boca aberta? Só caçapa.

6. Ele e o primo, disputando a donzela. Um bolero de cada um. Comenta no intervalo: o Bode vai ganhar – tem mais dente que eu.

7. Baile em Ibirubá, Rio Grande do Sul. Banho demorado, barba raspada com água quente. O dente da frente – um pivô – de repente no ralo da pia.

8. Ó, vida. Quantas horas de voo na cadeira do dentista? (p. 23-24)

Vale ressaltar novamente a reincidência temática em Jamil Snege. Temas como o medo da chuva, aranhas e suas teias, e a fascinação pelo mar se repetem ao longo de sua obra, ora em contos, ora em crônicas, ora nas narrativas longas. Há a conexão entre os temas, mas não propriamente a repetição, uma vez que o autor afirmou considerar “tema ou gênero coisas secundárias”, visto que a “literatura merece uma abordagem múltipla” e que era dotado de “uma curiosidade instintiva de trabalhar a linguagem em outras superfícies” (SNEGE, 2002, p. 10). O capítulo acima se associa e dialoga com o conto “Minha mãe se veste para morrer”, presente na segunda edição do livro de contos *O jardim, a tempestade*, em 2004. Trata-se do único conto que não constava na edição original, publicada em 1989.

Eu não tenho dente na frente. Não gosto de rir nem de chorar. O dentista disse que não posso usar aqueles dentes de pôr e tirar, queném usa minha

vó, porque minha boca ainda está crescendo. (...) Pra ela eu contei. Fui brincar numa construção, pulando de viga em viga e errei o pé. Caí de boca na viga, depois caí lá embaixo (...) Meu pai disse que eu desmaiei. Quando ele me ergueu, tinha umas coisas brancas, parecendo grãos de milho, no meio do sangue (...) Voltei com os três dentes enrolados num algodão e nem sei se guardei ou joguei fora. Não quis me lembrar mais daquele domingo. (SNEGE, 2004, p. 87-88)

Ao contrário da estilização que ocorre em *Como eu se fiz por si mesmo*, o teor autobiográfico não é mitigado no conto, que descreve o domingo traumático com riqueza de minúcias. O menino narra os acontecimentos enquanto ainda é menino. Há uma considerável diferença de efeito entre ambos os trechos – sendo que no conto a carga dramática é evidentemente mais concentrada. O capítulo, constituído em tópicos, dilui o impacto do acontecimento, estilizado a ponto de evocar humor, mas é eficaz ao reforçar a renitência do trauma ao longo da vida adulta.

Outro exemplo pode ser extraído de um trecho próximo ao fim de *Como eu se fiz por si mesmo*. O capítulo quarenta e três funciona de preâmbulo para o ápice dramático da narrativa, o já mencionado capítulo do acerto de contas com o pai. Aqui, Snege aproxima sua prosa da poesia, como a inferir a sensível mudança de tom do livro. Destaco o início e o fim deste capítulo para demonstrar tal efeito:

Branca. Um dia me acreditei viável. Incorrompido. Nas asas da manhã, fatiguei-me da luz dos beirais onde habitavam bromélias. Entardeci no ouro das carroças, no trigo, no cheiro espesso da terra. (...) Hoje, mudo tronco de cinamomo, te adivinho rotunda senhora a dar de comer a porcos, assaltada de filhos, o ventre cansado de tantas espigas que a terra fez germinar. Mas quando, nas grandes cidades, entre pórticos, caminhando penetro no oco de alguma catedral, meus olhos sujos param e contemplam. É aí que ressurges, inesperada menina de tranças de vento, pois são teus olhos que faíscam nos vitrais. (p. 249-250)

Novamente, não há relação direta com o tempo da narrativa das páginas anteriores. Esse outro capítulo singular apenas se completa quando o leitor finaliza a leitura do seguinte, e relaciona as elocubrações poéticas de Snege à morte do pai. Seja utilizando-se do *modus operandi* publicitário ou recorrendo à construção poética, *Como eu se fiz por si mesmo* cumpre observância ao postulado da autoficção que a liberta do prosaísmo.

Na autoficção, é possível misturar os gêneros, modificar a forma, ousar, experimentar, se valer de estruturas híbridas. Nas palavras do próprio Doubrovsky, a autoficção é a “aventura da linguagem fora da sabedoria e fora da sintaxe do romance tradicional ou novo. Encontro, fios de palavras, aliterações, assonâncias, dissonâncias”. (FAEDRICH, 2022, p. 81)

Cabe ressaltar também os capítulos que tratam de episódios isolados, sem qualquer identificação temporal, como se fossem crônicas inseridas na narrativa, por vezes flertando com o sobrenatural – normalmente obtendo efeito cômico.

Ele me olha bem dentro dos olhos, um olhar escuro, turvo, sem profundidade. Sinto uma espécie de ausência flutuando naquele rosto branco, inexpressivo, sem qualquer lampejo animal.

– Eu sou um espírito.

Pronto, pensei. Essas coisas sempre acontecem comigo. Por que inventei de tomar esse café? Respiro fundo e saio pelo humor:

– Pois você está muito bem barbeado para ser um espírito... (p. 161-162)

Tais experimentações em uma narrativa de teor autobiográfico também contribuem para o caráter ambíguo proposto, já que o “ficcional tem permissão para entrar a qualquer momento, sem que isso equivalha a uma traição do pacto inicial”, conforme afirma Adriana Lisboa em entrevista, acrescentando que o autor, na autoficção, “afirma a sua presença, a sua ‘vida real’, mesmo que ficcionalizada” (LISBOA apud FAEDRICH, 2022, p. 240).

Os trechos destacados acima tendem a servir de amostra de que a linguagem e estrutura empregadas em *Como eu se fiz por si mesmo* se afastam do viés comumente utilizado em autobiografias, em que o compromisso inicial de dizer a *verdade* conduz a uma construção de texto que se pretende mais sóbria e mais objetiva. Além disso, destaco os mesmos excertos, – ciente de que são uma constante no livro – como evidência da não-linearidade da narrativa:

Se a uma primeira vista, como falamos, *Como eu se fiz por si mesmo* se afigura ao leitor como um texto linear, em um segundo olhar essa impressão inicial se desfaz, dando lugar a ideia de que estamos diante de uma narrativa sinuosa, quase hesitante. Mas não caótica: há uma *ordem* no vaivém da memória snegiana (...). Se não há estantes, prateleiras, há gavetas na memória narrativa, ainda que uma dentro da outra. (WINCK, 2007, p. 126)

Essa ordem conseguida pelo texto literário, aproxima a obra da própria relação humana com a memória. Afastando-se da autobiografia convencional, embora mantendo expostos os “biografemas” que mitigam a sensação obtida pela construção romanesca tradicional, *Como eu se fiz por si mesmo* vai se formando a partir de fragmentos nem sempre nítidos, por vezes acessados à maneira da livre associação psicanalítica, como se os caminhos do texto não fossem intencionais e premeditados em alguns momentos, mas resultado de uma escrita fluída ao modo de fluxo de consciência. Tais características remetem à consideração *ricoeuriana* sobre o tempo e a memória:

uma cronologia quebrada, interrompida por saltos, antecipações e digressões, em suma, uma configuração deliberadamente pluridimensional, convém melhor a uma visão do tempo privado de qualquer capacidade de um apanhado geral e de qualquer coesão interna. A experimentação contemporânea na ordem das técnicas narrativas é assim organizada para a dispersão que afeta a própria experiência do tempo. (RICOEUR, 1995, p. 137)

Daí que o exercício de criação autoficcional, dividido entre a vida e a obra, por assim dizer, resulte em um processo que se apoie menos em conceitos fixos como os de identidade ou verdade, e utilize-se dos fatos sem o cabresto imposto à autobiografia. Assim como qualquer lembrança, também a que dá origem ao texto autoficcional baseia-se em uma escolha racional, cujas lacunas serão preenchidas devidamente pela verve de quem escreve. Ou, nas palavras de Doubrovsky, o estatuto literário da autoficção é a “reconstrução arbitrária e literária” da memória (FAEDRICH, 2022, p. 72). Snege ressoa tal definição em um capítulo no qual lança mão da metalinguagem e se dirige ao filho Daniel, uma criança à época da escritura da obra, advertindo-o como em perspectiva, recorrendo à terceira pessoa para falar de si:

Daniel, seu pai está de saco cheio. O livro do seu pai está meio empacado. (...) Seu pai sempre dormiu tarde. Pouco antes de você nascer, ele supôs que passaria a dormir mais cedo. Ilusão. Passou a dormir mais tarde ainda. Era sob a luz da manhã que ele olhava para você, no berço, antes de ir para a cama. Você sempre acordou com o seu pai dormindo. “Não faça barulho, Daniel...” (p. 264-265)

Ao confidenciar que tem problemas com a escrita, Snege se remete ao futuro, ao filho já crescido, mas também a si próprio, em uma espécie de diário, posto que a narrativa, após um breve retorno aos hábitos do passado, de repente se presentifica, e o personagem-narrador relata que “agora seu pai está sozinho, escrevendo”, para em seguida concluir:

Escrever é um grande egoísmo. Uma experiência que se recusa a entrar no mundo. Separar, escolher, delimitar contornos, eger protagonistas, escalar este e não aquele – tudo isso é muito arbitrário. Você acaba cometendo injustiças, omitindo, magoando. Inclusive a si próprio, pois escolher uma vida significa desprezar todas as outras. É a tirania do tempo linear, reduzindo a simultaneidade do vivido a um filete de água podre. (p. 266)

À impossibilidade de alcançar a “simultaneidade do vivido” pela via da literatura, essa arbitrária reconstrutora de memórias, Snege define o ser perfeito como aquele que “se representa à representação do mundo – ambos mutáveis, fluídicos, intercambiáveis”. E completa ao alertar o filho de que não é necessário compreender o enunciado, já que “todas as crianças são assim. As grades vêm mais tarde” (p. 266). Evocando novamente o espírito das ideias *rousseauianas*, o autor-personagem reflete sobre o próprio exercício da escrita, outro elemento característico que é utilizado em *Como eu se fiz por si mesmo*.

7.4. AUTOFRICÇÃO: APELOS AO LEITOR E METALINGUAGEM

Há um recorrente uso da função fática da linguagem ao longo da narrativa. A todo tempo Snege indaga ao leitor, como a asseverar que o fio da meada segue ao alcance do entendimento. Mais do que um recurso retórico, o autor-personagem conduz o leitor a concluir algo que impulsiona a narrativa em uma direção previamente construída.

(Em *Como eu se fiz por si mesmo*) a interpelação ao narratário, a irrupção do tempo da narração no tempo da narrativa, o debruçar-se sobre o próprio discurso, as constantes digressões, as súbitas mudanças do registro estilístico: tudo isto nos recorda que entre a vida que nos é contada e a nossa percepção há uma cadeia de filtros e mediações. (WINCK, 2007, p. 140)

Nesse sentido, as constantes interações do autor com o receptor servem também à função conativa, como a convencê-lo de um argumento, mais do que apenas contá-lo. Nestes momentos, Snege convida o receptor à reflexão, mas define suas arestas.

Você também foi guri, sabe que o mundo do faz-de-conta é uma possessão perdurável, só termina quando você termina, ou talvez nem aí. De quantas pessoas você já ouviu que tiveram uma infância maravilhosa? Pois elas só dizem isso quando estão vivendo um momento infeliz. (p. 15)

Leitor, leitora. Ouça este terrível segredo. Existe uma grande conspiração contra você. Uma conspiração de dimensões universais. E a parte mais insidiosa dessa trama é fazer crer que não existe conspiração nenhuma (...) Mas não se iluda. Querem reduzir você a pó de traque. E usarão de todos os truques para isso (p. 40)

Essa paisagem pobre, esquemática, proporcionou algumas das visões mais fascinantes da minha infância. Como?, você dirá. Eu acrescentarei outros detalhes. (...) Agora, vamos fazer soprar o vento. Ouça. Um vento que vai se tornando cada vez mais forte. (...) Observe como o movimento das árvores não é coincidente (...). Você fecha os ouvidos para não ouvir essa procissão de uivos e descobre que há ainda outra tempestade na memória... (p. 132-133)

A tentativa recorrente de estabelecer este diálogo com o outro (que parece construir certas recordações em parceria com o narrador, como no último trecho destacado acima) nem sempre esconde a alusão ao si mesmo. De fato, especialmente nos casos em que lança mão do vocativo “você”, em que a segunda pessoa tem função de primeira, e se estabelece uma ambiguidade narrativa, é como se Snege se deslocasse do papel de personagem-autor e visse a si mesmo apenas como personagem isoladamente, como no trecho a seguir:

Quinze minutos depois, um copo de cerveja na mão, você está sozinho num canto, todas as garotas da festa estão dançando, não sobrou nada para você, só uns salgadinhos que uma velhota de óculos despeja no seu prato com o distanciamento habitual de quem todos os dias alimenta o cão da casa, você abana o rabo, depois se revolta (...) mas não late, não morde, porque seus músculos estão trêmulos, você está cansado, você nem jantou esta noite (p. 57-58).

Aqui você está livre da solidão. Da escuridão do seu quarto. Do ruído das patas de aranha na vidraça. Das roupas sujas, amontadas no banheiro. (...)

Aqui, no branco, hígido, álgido, asséptico coffee-shop do Hotel Colonial você está a salvo de você. De todos os venenos de sua alma. (p. 259)

Você quer aquela papinha de trinta anos atrás – você cuspiu na colher, empurrou o prato, mas agora quer de volta. Num passe de mágica, a figura maternal do Antônio resgata do passado a mesma papinha que ficou esquecida na pia (estava chovendo, lembra?) (p.260)

O constante vínculo dialético com o outro (o receptor da obra, leitor de Jamil Snege) é, não raro, um movimento autorreflexivo do autor, debruçado sobre sua trajetória e preenchendo as lacunas da memória ao mesmo tempo em que modula sua identidade narrativa. O recurso estilístico, nestes casos, longe de esconder o real, parece atuar no sentido de reforçar a sensação do personagem, que precisa deslocar-se de si mesmo para conseguir narrar determinadas ações inefáveis.

Não obstante a alteridade implicada no pronome “você”, em muitas passagens, (...) não fica claro se ele é realmente dirigido ao receptor ou se é figura de retórica para referir-se a si, como amiúde na linguagem oral cotidiana (...) Há ocasiões, todavia, em que, por baixo da máscara do “você”, escancara-se claramente o eu do protagonista (...) Neste caso, o uso da terceira pessoa (“você”) tem apenas a intenção de uma maior identificação entre o narrador/protagonista e o leitor. (WINCK, 2007, p. 142)

Se os capítulos iniciais da narrativa evocam boas sensações em meio a adversidades, os derradeiros relatam um narrador-personagem entediado com suas conquistas materiais, imerso em questões existenciais e sem encontrar sentido mesmo na escrita. Daí que, vendo-se como um terceiro é que Snege mais se expõe. Primeiro, ao ficcionalizar um encontro impossível com o pai, em busca de uma harmonia que, a julgar pela narrativa, não houve durante sua vida adulta; depois, em uma espécie de aconselhamento ao filho Daniel, organizado de maneira quase dogmática (“Você deve representar todos os papéis, mas não se deixar apanhar por nenhum. É a única maneira de continuar a crescer” – p. 267). No fundo, em dado momento é possível depreender que os relatos todos são conversas do autor consigo mesmo, revelando o traço narcísico que, aliás, está presente desde o início, mas que nos momentos introspectivos se faz perceber de modo mais perceptível, revelando fragilidades por trás das dúvidas:

A narrativa de si é um meio para se encontrar autocompreensão, meditação e reflexão. Por essa via de entendimento, o narcisismo é necessário por constituir uma via para o indivíduo tentar suplantar pavores míticos como a morte, a solidão, a insegurança e o sofrimento, por meio da arte. O impulso autobiográfico pode ser visto como uma busca por identidade e por sentido na vida. (FAEDRICH, 2022, p. 97-98)

Por certo, não se pode analisar *Como eu se fiz por si mesmo* sob a ótica da escrita que busca a cura, nem tomar o referido olhar para dentro como mola mestra da narrativa. O trabalho estético é fator determinante nas autoficções – conforme fica evidente no texto de Jamil Snege. De todo modo, ainda que vista como construção estética que conduz o tom cínico e frustrado com que o livro se encerra, a autorreflexão dá margem para extrair da história o incômodo do autor-personagem, o que se reflete em sua escrita e resulta em trechos demarcados pela metalinguagem:

Estou insatisfeito? É óbvio. Avanço para o que julgo ser o final deste meu livro e o resultado obtido até agora não me seduz. Pelo menos estou coerente com o que disse há pouco: não se deixar apanhar. Mas dói. (p. 267-268)

Este meu livro, agora. Perpasso suas duzentas e poucas páginas com a sensação de um tempo inexoravelmente perdido. Desperdício, a literatura. Qualquer boa ideia deveria se conter num comercial de 30 segundos. Ou num poema. (p. 271)

A menção à linguagem publicitária e à lírica não é ocasional, se se recorda de capítulos anteriores, conforme visto, em que Snege se serve de tais experimentações. O ritmo cadenciado e autorreferente do terço final do livro parece evocar a própria insatisfação do autor-personagem com sua própria vida: se as memórias distantes eram retratadas com intensa verve, repletas de experimentações e ousadia, a narrativa do tempo presente fica estagnada inclusive estilisticamente, testemunha do comodismo em que o personagem repousa a contragosto.

Essa sensação, aliás, é explorada desde o capítulo 36, em que o amargor se anuncia quando o autor revela travar “diálogo íntimo, profundo, com todos os meus fantasmas” (p. 200), período descrito no livro como o da concepção de *Ficção onívora*, publicado em 1978.

Bastava-me ficar receptivo para que começassem. Assombravam-me com a mais extravagante e requintada técnica de compor caretas, obscenas gárgulas que se desdobravam sem cessar diante (dentro?) de mim. (...) Os demônios habitavam o mesmo espaço que eu e de nada adiantaria exorcizá-los. Eram parte de mim, matéria de meus delírios, febre de meu sangue. Tão reais quanto eu próprio. Ou talvez mais, visto o grau mais sutil de materialidade de que se revestiam. (p. 201)

A seu tempo, Snege se reconcilia com tais espectros, admitindo: “debaixo de cada esgar, de cada deformidade, eu via emergir uma linha pura, harmoniosa” (p. 202-203), sugerindo a transformação proporcionada pela escrita, que não raro se baseia em temática torpe e hostil, convergindo-as em algo sublime. Cabe aqui ressaltar o caráter fenomenológico das narrativas do eu, que representam espaço adequado para a autorreflexão e o reconhecimento de si. Acresce a essa condição privilegiada a mudança na percepção contemporânea acerca desse tipo de narrativa, alterada historicamente:

De um prazer de contar e ouvir, dantes centrado na narrativa heroica ou maravilhosa das “provas” de bravura e santidade, passou-se a uma literatura ordenada em função da tarefa infinita de buscar, no fundo de si mesmo, entre as palavras, uma verdade que a própria forma de confissão acena como sendo inacessível. (FOUCAULT, 2010, p. 68)

Coerente com o seu tempo histórico, Jamil Snege parece antecipar, na literatura brasileira, uma característica definitiva que, conceitualmente, é utilizada para separar a autobiografia da autoficção: a noção de “*performance* autoral”, de Diana Klinger. Ora, se a autobiografia é um “privilégio reservado aos importantes desse mundo, ao fim de suas vidas e em belo estilo” (DOUBROVSKY, 1977, capa), o autor do texto autoficcional necessita realçar sua figura, assim como realça a própria biografia através do estilo.

A autoficção é uma máquina produtora de mitos do escritor, que funciona tanto nas paragens em que se relatam vivências do narrador quanto naqueles momentos da narrativa em que o autor introduz no relato uma referência à própria escrita, ou seja, a pergunta pelo lugar da fala (O que é ser escritor? Como é o processo da escrita? Quem diz eu?). (...) Qual é a relação do mito com a autoficção? O mito, diz Barthes, ‘não é uma mentira, nem uma confissão: é uma inflexão’. (KLINGER, 2007, p.51)

Tal escrita performática se dá, não raro, pela via do desdém e da depreciação. Em *Como eu se fiz por si mesmo* temos a proposta de

deformação do protagonista, conforme já ficou dito, em uma narrativa que passa ao largo das conquistas da vida de Jamil e foca em momentos constrangedores, explora os vícios e hábitos questionáveis do personagem central, humanizando-o.

Essa estratégia, para além de realçar o efeito cômico, promove empatia com o leitor – mas também abre o campo para o potencial criativo, para a verve, uma vez que toda *performance* possui “caráter teatralizado da construção da imagem do autor” (KLINGER, 2007, p. 59). Não por acaso, Snege detém-se minuciosamente em episódios como o da “Grande Cagada”, no capítulo 13, desenvolvido calmamente ao longo de dez páginas, e que dá contornos teatrais a um evento da época em que serviu o Exército:

Então você se senta na borda de uma caixa cheia de umas cápsulas de plástico do tamanho de um ovo, recheadas de uma substância metálica laminada. (...) Aí o diabinho assume o comando. (...) Você aproxima o cigarro de uma das cápsulas e ela imediatamente se incendeia. Você atira aquela bola de fogo na direção dos caras (...) tudo ameaça explodir, mas de repente uma insuspeitada bravura assume o comando daqueles braços (...) e a Grande Cagada se consuma numa imensa clareira de cinza preta e restos fumegantes. (p. 77-78)

Teatral, a cena evoca um esquete televisivo, em que Jamil seria o astro trapalhão em torno do qual muita confusão se instaura. Há, também, uma tendência a inflar a proporção dos acontecimentos. Tal incidente, a ser tomado como verdadeiro, teve os contornos grotescos com que Snege os descreve? Foi, de fato, responsável pela saída de Jamil do Exército? Não é possível decidir, durante o ato da leitura, em que momento a ficção entra e em que instante se insere o referente.

Dramatização parecida ocorre em diversos momentos, dos quais destaco apenas mais um: novamente no extenso capítulo 36, à época da escrita de *Ficção onívora* (1978), quando Snege expõe com riqueza de detalhes (o capítulo tem nove páginas) as agruras da sarna que contraiu e que o acompanhou por algum tempo. Já vimos, no capítulo anterior, como essa crônica parodia os frequentadores de vernissages e apreciadores de arte moderna. Em *Como eu se fiz por si mesmo*, o narrador não se limitará, porém,

a descrever os efeitos do mal em si (“Todos te temem. Tua roupa tem de ser fervida” – p. 195); sugere associações inusitadas ao portador da sarna. Primeiro, de caráter íntimo (“Súbito, beija-te a face, a boca e colando sua carne branca e generosa sobre tua carne pestilenta...” – p. 196); depois, revestindo-a de ironia, ao caricaturar as posturas diante de obras de arte (“Agora! Enterrem raivosamente as unhas nos glúteos (...) isso será facilmente debitado às idiossincrasias. (...) E quem não as tem, em se tratando de frequentadores de vernissages?” – p. 198).

Reforça-se a sensação de que Jamil excede as próprias agruras, se detém em momentos que maculam sua biografia e, mais do que isso, os explora de maneira superlativa, pois isso interessa ao tom de paródia que escolheu dar ao seu livro – e que serve também para si. Em referência ao desastrado cavaleiro medieval que lidera uma trupe de desvalidos, Jamil dirá de si mesmo: “Virei um Brancaleone na vida. Misto de clown e herói, um cínico apocalíptico espetando espadas na própria barriga” (p. 66). Soa como vestígio que o autor deixa sobre a ficcionalização de si na narrativa.

O autor é considerado como sujeito de uma *performance*, de uma atuação, um sujeito 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, 2007, p. 55)

Por fim, no capítulo 40, tem-se a curiosa construção metalinguística como ferramenta para ilustrar a desimportância da vida de Snege, muito coerente, aliás, com a desconstrução promovida ao longo de todo o livro. Além de realçar dramaticamente a aura fadada ao fracasso do protagonista (“Eu, que sou o único eu que não deu certo, contento-me em achar o dia lindo e olhar o céu” – p. 225), o uso da metalinguagem revela a monotonia da vida de Jamil, em tudo oposta, naquele momento, ao belo estilo das autobiografias dos importantes deste mundo. O autor une o (pretense) bloqueio criativo à estrutura da narrativa, fragmentando-a literalmente:

Parece que meu livro chegará a 150 páginas, pouco mais. Às vezes parece que passarei de duzentas. Outras esmoreço. O assunto não adquire brilho, emoção; não consigo converter minhas experiências em literatura. Como agora, por exemplo. (p. 226)

A declaração do narrador revela-se falsa, afinal. É justamente isso que Snege está fazendo – transformando suas experiências em literatura –, outro modo de revelar ao leitor a esmagadora rotina que o acometeu por volta dos quarenta anos de idade. Isolado em sua monotonia, questionando os rumos da escrita, desgostoso com a posição que adquiriu profissionalmente, o protagonista dá ao leitor o gosto do tédio que experimenta ao longo do fim de semana em que tenta escrever, à maneira de um diário:

E assim termino a página 129 e pulo para a 130. (p. 227)

Uma das coisas que os escritores nunca fazem é indicar as pausas que cumprem ao escrever. Isto me ocorre porque parei de escrever exatamente aqui (*). – (p. 228)

(Intervalo. Sábado em branco. Recomeço a escrever no domingo). (p. 229)

Entra a vinheta de encerramento e levanto-me para mijar. Minha pontaria até que não está má – nem uma gota respinga para fora. (p. 233)

Enquanto passa a carreira literária em revista, o narrador descreve tudo ao redor, (“Daqui a pouco começa o Fantástico. (Já começou o Fantástico)” p – 229), esgarçando a narrativa e arrastando consigo o leitor. No capítulo seguinte, de número 41, o último eco edificante em meio à ilha de amargor da segunda metade do livro, Snege dará ênfase aos entraves do processo de gravação de um comercial do “Kid Malu” (campanha pela qual o publicitário Jamil Snege foi premiado), dedicando pouco mais de uma linha para se vangloriar do feito (“eu e Bira Menezes ganhamos todos os prêmios da propaganda, nacionais e regionais” – p. 240).

Sua *performance* está amparada em um vetor inverso – não o de colocar-se como herói perante o leitor, mas reconhecendo, diante dele, suas fragilidades e vícios. Ao longo do processo, Snege faz jus à clássica afirmação de Paul Ricoeur ao apontar que na obra ficcional “nunca o tempo fictício está completamente cortado do tempo vivenciado” (RICOEUR, 1995. p. 130). Ao olhar a si mesmo como um personagem e explorar os limites da contradição proporcionada pelo choque entre o real e o inventado, Snege faz da ambiguidade a grande característica desse seu livro, alinhado à condição de seu tempo histórico, fluído, fragmentado, ambivalente. O escritor curitibano

explora em *Como eu se fiz por si mesmo* os recursos apresentados pela autoficção antes de a modalidade se tornar frequente entre os escritores brasileiros.

8. O “EU ENTRE FÓLIOS”: CONSIDERAÇÕES FINAIS

Faz sentido concluir, olhando a produção literária de Jamil Snege, sua constante busca por novas maneiras de exercitar a escrita. Em sua obra relativamente curta – composta de 11 livros, 125 crônicas publicadas na *Gazeta do Povo*, contos espalhados em revistas literárias, com destaque para o jornal *Nicolau* (um tabloide voltado para a literatura, organizado por Wilson Bueno entre 1987 e 1994), em que publicou com regularidade – é possível identificar uma estética marcada pela transgressão, avessa aos gêneros e às estruturas narrativas. Já na estreia, fez de *Tempo sujo* uma novela que se organiza de maneira a registrar um período bem demarcado no tempo e no espaço, emprestando-lhe caráter de crônica-reportagem; recusando-se a assumir a estrutura convencional dos contos, seus livros seguintes (*A mulher aranha* e *Ficção onívora*) foram constituídos pela experimentação, resultando em minicontos que trabalham a linguagem e disfarçam os vestígios de enredo, no caso do primeiro; e em crônicas repletas de crítica social, no caso do segundo (definido pelo autor como um livro de contos).

Nos anos 1980, Snege escreveu uma peça para o teatro, tornando Rousseau seu personagem bipartido; publicou um ensaio (*Para uma sociologia das práticas simbólicas*), experimentou a poesia (*Senhor*) e uma coletânea de contos que absorve a linguagem poética e constrói uma interessante ambivalência ao narrar cenas e situações sórdidas ou estranhas em uma linguagem extremamente elaborada. Desse livro, uma amostra do conto “O jardim, a tempestade”, que nomeia a coletânea (1989):

Minha filha é um animal rústico, espécie de lebre ossuda e selvagem. Não tem ternura, só cartilagens. O impacto de seu corpo lembra o de um saco de correio atirado de um trem. Tem sete anos e a idade imemorial da Terra. Ao seu redor sempre pululam girassóis e uns estranhos céus de tempestade. (...) Não faz perguntas nem comete maldades; apenas passeia seu corpo seco por entre o jardim, e a erva cede à sua passagem como se fosse o vento. Minha filha preenche meus dias como o fazem os corvos, as formigas, as tempestades. É grande meu jardim. Em quinze anos, jamais consegui atravessá-lo na minha cadeira. (SNEGE, 2004, p. 55;56)

Assim, atenuando eixos narrativos, Snege deixa que a forma se imponha, inclusive na mancha dos textos sobre a página. Esse livro,

antecessor de *Como eu se fiz por si mesmo*, em tudo difere dele, e o mesmo ocorrerá no livro que o sucede (*Viver é prejudicial à saúde*), uma novela cujo tom, apesar do título, se revelará quase edificante, e no qual o autor desenvolve uma escrita mais objetiva, interessado na história que conta, de enredo bastante demarcado, com começo, meio e fim – e uma espécie de *moral da história*, por assim dizer, ainda que calcada na realidade de um escritor que atingia ali a maturidade de sua escrita.

É sabido que Jamil deixou inacabado um romance que se pretendia histórico, *O grande mar redondo*, em que tomaria o historiador Antonio Vieira dos Santos (1784-1854), português nascido no Porto e falecido em Morretes, como seu personagem. Tive acesso a três capítulos, publicados pela *Cândido* em dezembro de 2023, que, se não chegam a constituir um eixo narrativo, revelam uma prosa detida em descrever características dos personagens e do ambiente, de modo a preparar terreno para a longa história que se anunciava:

Lá embaixo a data: aos 29 do mez de Julho, anno do Nascimento de Nosso Senhor Jezus Christo de 1648. Um documento precioso, que há 195 anos jazia submerso naquele mar de esquecimento e deterioração. Antônio Vieira o resgatara ainda vivo, aqui e ali trespassado pelo dente da traça e do caruncho, mas vivo. E era como se de repente o tempo ressuscitasse. (...) E as velhas benzedeadas, com seus terços e ramos de arruda, e as beatas, a beijar os bentinhos, e os vendeiros, e os tanoeiros, e os pedreiros. Largue a agulha, filha minha, pare de varrer o terreiro, deixe a água lá no poço, prenda esse cabelo, bote um xale no pescoço, que o Capitão está tocando. É o dilúvio, é o fim do mundo, é El-Rei que está chegando? São de novo as caravelas, uma perdida baleia, a corte das nereidas, o ataque de um pirata? O povo todo acudiu ao chamado do tambor. Era o Capitão convocando para as eleições.¹³

Percebe-se, no trecho acima, que evoca o período histórico da criação do distrito de Paranaguá, uma prosa ritmada e que não abre mão de lirismo, com rimas e aliterações. O que conta, ao expor esse excerto, é demonstrar a tendência de Snege a explorar formatos, novas estéticas que insuflassem seu exercício com a linguagem.

¹³ SNEGE, Jamil. *O grande mar redondo*. Revista *Cândido*. Biblioteca Pública do Paraná. Edição 145, dezembro de 2023. Acessado em 30 de janeiro de 2024, 15h53. Disponível em <https://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Pagina/Romance-Jamil-Snege>.

O ponto que busco demarcar é que tamanha diferença de estrutura entre publicações sugere, além do experimentalismo, a insatisfação de Snege com padrões. Pode-se estender tal argumentação a *Como eu se fiz por si mesmo*, livro em que também não se observa o respeito protocolar a um gênero literário. A narrativa, que começa (“Nasci antes os pés, enforcado pelo cordão umbilical” – p. 7) e termina (“Havia um rei, havia um reino; eu me errei” – p. 274) evidenciando desarmonia, tecerá loas às transgressões do personagem Jamil, enquanto varre para debaixo do tapete suas conquistas, quase como se o escritor se envergonhasse delas. A utilização do formato de uma autobiografia, portanto, parece se encaixar justamente na intenção com que Snege conduz o livro: a de parodiar o sucesso da vida social e profissional, conseguida à custa do esvaziamento do brilho no olho, da alegria de viver. Pelo caminho, o autor brinca com o leitor que busca em *Como eu se fiz por si mesmo* um modelo:

(...) Não, não fiz carreira na J. Walter Thompson. Não fiz nem estágio. (...) Portanto, incauto leitor, se você quer alguma coisa sobre propaganda, **você está lendo o livro errado**. (SNEGE, 1994, p. 8) (grifo meu)

Shiva não profere o mundo, como os deuses logocêntricos; Shiva dança o mundo – e a sua energia rítmica é o princípio criador primordial. Enquanto o logos é a solidão e a lei, Shiva é anárquico e gregário. (...) **Mas deixemos de falsa erudição**. O que quero contar é o seguinte. Suburbanos, periféricos, também tivemos nossa fase de pequenos deuses dançarinos. (p. 54; 55) (grifo meu)

Deixo de narrá-lo porque jurei omitir qualquer referência à minha vida amorosa neste livro. **É tão somente um currículo profissional**. Seco, insípido às vezes, mas quase sempre voltado para a edificação do caráter do leitor. (p. 121) (grifo meu)

Não estou interessado em revirar a minha vida pelo avesso. Sou um cidadão absolutamente sem importância. (p. 127) (grifo meu)

Domingos Pellegrini Jr. Me telefona de Londrina. A Civilização editando tanta gente – por que não mando meus livrinhos de contos? Ele, o intermediário. Prontifica-se.

Mando não, Pellegrini. **Estou cada vez mais provinciano**. Ainda vou escrever um livro para ser lido só por quem frequenta minha cama. (p. 174) (grifo meu)

O autor performático antecipa ao leitor o seu fracasso, a sua falta de motivação e o dissabor com o rumo da vida que vai amalhando para si. Faz disso uma constante, criando um tom não apenas para a narrativa, como

também para o personagem Jamil, ilustrado do começo ao fim como alguém às avessas, dotado de uma voz dissidente que raramente encontra eco nas relações sociais. O narrador-personagem encontrará finalmente seu lugar no mundo pela via da inadequação quando for capaz de acessar partes obscuras de si. Nesse ponto, cabe pontuar a análise de Sébastien Hubier, teórico que estuda as literaturas íntimas. Para ele, a autoficção responde aos impasses da autobiografia ao permitir que o autor fale “de si mesmo e dos outros sem nenhuma forma de censura, de entregar todos os segredos de um *eu* variável, polimorfo” (HUBIER apud FAEDRICH, 2022, p. 172). Sob essa perspectiva, pode-se pensar a autoficção como um filão a ser explorado pelo escritor, o qual organizará a escrita de maneira a atuar na ambivalência característica da modalidade:

O autor de autoficção confunde metodicamente as pistas e deixa ao leitor a liberdade de seguir os caminhos obscuros da autenticidade e das quimeras, de descobrir, aqui e acolá, os pontos de emergência e de transparência da personalidade. O uso da primeira pessoa permite assegurar a coerência dos fantasmas, dos sonhos obsedantes, das imagens caóticas, das metáforas surpreendentes, das sensações estranhas. (...) permite ao autor de autoficção reavaliar suas experiências íntimas, seus hábitos. (HUBIER apud FAEDRICH, 2022, p. 173)

Daí que a estratégia autoficcional sirva tão bem a *Como eu se fiz por si mesmo*. As experimentações do autor curitibano têm espaço na estrutura oferecida pela autoficção, permitindo que os capítulos explorem diferentes abordagens criativas enquanto mantêm um tênue eixo narrativo, representado pela biografia de Jamil. Sem pretensão de erigir uma *verdade* sobre si, o escritor parece perceber, durante a escrita deste livro, que colocar a si mesmo como personagem apresenta-se como a melhor forma de obter o efeito cômico, um tanto quixotesco, necessário para equilibrar a profunda melancolia que se abate sobre o protagonista no trecho final.

Um dia, o mundo interrompe seu fluxo através de você. Você não é índio nem astronauta, nem pássaro ou nuvem. O sol queima, o abismo apavora, a morte afia os dentes no meio-fio. Interditado o território do mito, o herói descamba. Renuncia à eternidade, esmaece o seu fervor. Em troca do mais absurdo dos prêmios: a singularidade. Aí começam todas as angústias. (SNEGE, 1994, p. 266)

A trajetória aqui contida, e que o narrador classifica como uma “crise de meia idade”, representa a visão de mundo que Jamil Snege impõe também em grande parte de sua produção de crônicas. Apto a opinar sobre tudo e todos, normalmente de maneira ácida quanto mais bem sucedida for a pessoa de quem fala – o personagem aqui encontra no jogo proporcionado pelo formato autoficcional a ribalta perfeita, ora realizando ações de proporções quase hercúleas; ora recusando editoras e contratos pomposos para preservar uma suposta integridade artística; ora citando Santo Agostinho e Dante em um pretenso acerto de contas com o filho (ainda uma criança à época). A indecidibilidade suscitada pela leitura, portanto, não está em averiguar se é biografia *ou* se é ficção, mas em admitir o que está sendo narrado como biográfico e ficcional ao mesmo tempo, sem que seja possível discernir.

Não constituindo um gênero, mas uma modalidade pertencente às escritas de si aplicável a diferentes gêneros literários – é fato que a autoficção não goza ainda de consenso teórico. Escritores como Ricardo Lísias e Cristovão Tezza, em cujas obras é possível identificar o uso de estratégias autoficcionais, não costumam relacionar seus textos à modalidade. É pouco provável que Jamil Snege, uma vez ciente dos debates acerca deste tema, conclamasse tal vínculo para seu livro – de resto, essa inferência fica como mera especulação. No entanto, é fato que a autoficção cresceu em popularidade nas últimas décadas, a ponto de Anna Faedrich afirmar que, com o sucesso do termo, “a associação de livros recentemente lançados à etiqueta da autoficção aumentou” e que algumas editoras e escritores “viram as vantagens do uso do termo como forma de divulgação e promoção dos seus livros” (FAEDRICH, 2022, p. 143).

Divulgando e promovendo seus livros à sua maneira, em 1994 Jamil Snege publicou esse misto de autobiografia e romance, ofertando ao leitor uma obra híbrida, calcada na ambiguidade. *Como eu se fiz por si mesmo* é uma narrativa que necessita do interstício, que demanda que o leitor não seja capaz de evidenciar precisamente o que é fato e o que é ficcional. À maneira de um romance, a narrativa assimila, vez ou outra, crônicas que não se conectam diretamente ao enredo; ou um capítulo que é construído inteiramente como um

poema; ou ainda, trechos com notas “rapidinhas”, em que inserem informações autobiográficas, parodiando as colunas sociais dos jornais.

Estes formatos alterados em *Como eu se fiz por si mesmo* mostram um investimento de estrutura e de recursos de linguagem que permite pensar o livro como uma autêntica obra de autoficção, na qual o escritor usa o molde narrativo da autobiografia para escrever romance. Seria um romance de não-ficção (...) O escritor, em Jamil Snege, era maior do que o memorialista, o que dota o livro de um valor de linguagem que excede as necessidades da autobiografia. (SANCHES NETO, 2017, p. 54;55)

Desinteressado em categorizar os livros experimentais que escreveu, aqui Jamil Snege narra a si mesmo de maneira fragmentada (mas não aleatória), escolhendo uma máscara para vestir do começo ao fim, a qual empresta ao personagem certa unidade que, por óbvio, é incompatível com a própria vida e suas transformações. Também seu exercício de memória, seletivo a ponto de escanear com precisão apenas os traços mais impublicáveis de sua biografia, obedece com pouco rigor à reminiscência.

O *eu* fictício não é o *eu* comprometido formulado pelo autor de uma autobiografia, nem mesmo ao desconectado *eu* romanesco. O eu das autoficções sabe ou simula os seus limites, é consciente ou finge que a sua identidade é deliberadamente incompleta, imaginária ou parcial. (FAEDRICH, 2022, p. 86)

Ao apelar ao seu mais imponderável “eu entre fólhos” (SNEGE, 1994, p. 273), parcial ainda que íntegro, Jamil une as pontas da história que escolheu contar. Se a autobiografia o instaria a aderir à cronologia dos fatos e dispensaria a experimentação de linguagem e estrutura, Jamil opta por não enquadrar ali sua história – atitude que colabora, inclusive, para a *performance* instaurada desde seu primeiro livro, a do escritor responsável pelas próprias edições, que nutria absoluto controle sobre os processos de publicação de suas obras.

Em *Como eu se fiz por si mesmo*, Jamil constrói um livro que consegue fazer rir e que emociona, que é paródico sem deixar de ser original, com uma escrita que é autorreflexiva e que enumera duas centenas de personagens, e que se pretende biográfico, mas que reserva uma distância segura da própria família do narrador-personagem.

Um curioso torniquete se instaura então: falsa ficção, que é história de uma vida inteira, o texto, pelo movimento de sua escrita, se desaloja instantaneamente do registro evidenciado do real. Nem autobiografia nem romance, então, no sentido estrito, funciona no entre-dois, num afastamento constante, num lugar impossível e inatingível exceto na operação do texto. Texto/vida: o texto, por sua vez, opera numa vida, não no vazio. (DOUBROVSKY apud FAEDRICH, 2022, p. 81)

Como eu se fiz por si mesmo se destaca na obra do escritor curitibano como uma espécie de consolidação da estética de desconstrução perseguida pelo autor – tanto no plano da linguagem quanto no da estrutura. Ao considerar a época em que foi finalizado, 1980, pode-se conclamar o pioneirismo da realização do autor ao anteciper estratégias autoficcionais que, grosso modo, se consolidaram na literatura brasileira anos depois. Tomar a si mesmo como matéria e dar forma (ou deformar-se) com o peso e a leveza das próprias palavras – eis uma forma, dentre outras, de sintetizar o intento de Jamil Snege nesse livro inclassificável.

REFERÊNCIAS

- AGOSTINHO, Aurélio (Santo Agostinho). **Confissões**. Tradução: J. Oliveira Santos, S.J. e A. Ambrósio de Pina, S. J. São Paulo: Editora Nova Cultural (Coleção: Os Pensadores), 2004.
- ARRIGUCCI JR., Davi. **Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. [L'humaine condition]. Vol. 2. São Paulo: Perspectiva, 1971, p. 247-276.
- AZEVEDO, Luciene. **Blogs: a escrita de si na rede dos textos**. Matranga, Rio de Janeiro, v. 14, n. 21, jul/dez. 2007.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: **O rumor da língua**. Tradução: Mário Laranjeira. Prefácio: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BENJAMIN, Walter. "A imagem de Proust". In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. Obras escolhidas III – **Charles Baudelaire um Lírico no Auge do Capitalismo**. Tradução: José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BLOOM, Harold. **A inevitável presença do autor**. Folha de São Paulo, 29 de outubro de 1995.
- _____. **O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo**. Tradução: Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína; FERRERA, Marieta de Moraes (org.) **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: FGV, 1996, p. 183-91.
- BURGELIN, Claude. **Pour l'autofiction**. In: BURGELIN, Claude, GRELL, Isabelle, ROCHE, Roger-Yves. **Autofiction(s)** Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2010.
- BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo: crítica da violência ética**. Tradução: Rogério Bettoni. 1. Ed; 3 reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017. (Filô)
- CAMPOS, Alex Sander Luiz. **Presença de Montaigne na obra de Machado de Assis**. Revista Araticum, v.8, n.2, 2013.
- CANDIDO, A. A vida ao rés do chão. In: **Para gostar de ler: crônicas**. Volume 5, São Paulo: Ática, 2003, pp. 89-99.
- CARERI, Francesco. **Walkscapes: o caminhar como prática estética**. São Paulo: Editora G. Gili, 2015.
- CASTRO, Fabio Caprio Leite de (Org.). **O si-mesmo e o outro: ensaios sobre Paul Ricœur**. [recurso eletrônico] – Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2016.
- COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. vol. 6, Parte III – Relações e Perspectivas. Codireção: Eduardo de Faria Coutinho. 4. ed. São Paulo: Global, 1997.

_____. Ensaio e crônica. In: COUTINHO, Afrânio; COUTINHO, Eduardo de Faria (orgs.). **A literatura no Brasil**. 4 ed. São Paulo: Global, 1997, v.6, p. 117-143.

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

_____. “**O último eu**”. In: NORONHA, J. M. G. (org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte, UFMG, 2014.

ELMANN, Richard. Freud e a biografia literária. In: _____. **Ao longo do riocorrente: ensaios literários e biográficos**. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Cia das Letras, 1991.

FAEDRICH, Anna. **Teorias da autoficção**. 1. Ed. – Rio de Janeiro: EdUERJ, 2022. 296 p.

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

FERNANDES, José Carlos. O adeus ao cronista da cidade. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 17 de maio 2003, p. 5.

FOUCAULT, Michel. **História da loucura na idade clássica**. Tradução de José Teixeira Coelho Netto. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 1978. 551p. (Estudos, 61)

_____. A escrita de si. In: **O que é um autor?** Lisboa: Passagens, 1992.

_____. **Ética, sexualidade, política**; Organização e seleção de textos: Manoel Barros da Motta. Tradução: Elisa Monteiro, Inês Autran Dourado Barbosa. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

_____. A escrita de si. In: **Ditos e escritos V - Ética, sexualidade, política**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FRIEDRICH, Hugo. **Montaigne**. Tradução: Robert Rovini. Paris: Gallimard, 1968.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Sete aulas sobre linguagem, memória e história**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Entre o silêncio e a vertigem. In: GALVÃO, Walnice Nogueira (Org.). **Os melhores contos de Clarice Lispector**. São Paulo: Global, 1996, p. 7-11.

GASPARINI, Philippe. **Autofiction. Une aventure du langage**. Paris: Seuil. Coll. Poétique, 2008. _____. **Autoficção é o nome de quê?** In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.) **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, jan. 2014.

GENETTE, Gérard. **Paratextos Editoriais**. Tradução: Álvaro Faleiros. Cotia/SP: Ateliê, 2009, 372 p.

GOETHE, Johann Wolfgang (von). **Memórias: poesia e verdade**. 2. ed. Tradução: Leonel Vallandro. Brasília: editora Unb, Hucitec, 1986. 2 v.

KOCIATKIEWICZ, J. **Towards the AntiBildungsroman: Saul Bellow and the problem of the genre**. Frankfurt am Main; New York: Peter Lang, 2008. 156 p.

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro**: o retorno do autor e a virada etnográfica. 2ª ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

_____. **A escrita de si como performance**. Revista brasileira de Literatura Comparada, n.º. 12, 2008, p. 11-30.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico - de Rousseau à internet**. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes; Organização de Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LISPECTOR, Clarice. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LISPECTOR, Clarice. **Água viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

LORIGA, S. A biografia como problema. In: REVEL, J. (org.). **Jogos de escalas: a experiência da microanálise**. Tradução: Dora Rocha. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

MAAS, Wilma Patrícia. **O cânone mínimo**: O *Bildungsroman* na história da literatura. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

MEYER, Marlyse. Voláteis e versáteis: de variedades e folhetins se fez a chronica. In: **As mil faces de um herói canalha e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1998. p. 109- 178.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. Introdução. In: MELLO, Ana Maria Lisboa de (org.). **Escritas do eu: introspecção, memória, ficção**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013. p.7-18.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12.ed. ver. e ampli. – São Paulo: Cultrix, 2004.

_____. **A criação literária: Prosa II**. 15. ed. revista e atualizada. São Paulo: Cultrix, 1997.

MONTAIGNE, Michel de. **Os ensaios: uma seleção** / organização Michael Andrew Screech. Tradução: Rosa Freire d'Aguiar. — São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

MORAES, Suelma. **A narratividade em busca da identidade no livro X das Confissões**. Revista Observatório da religião, V.1, N.1, pp. 218-241. 2014.

NASCIMENTO, Evando. Máterias primas: da autobiografia à autoficção – ou vice-versa. In: ABRÃO, Rose. NASCIF, Mary. LAGE, Verônica Lucy Coutinho (Org.) **Literatura, crítica, cultura IV**: interdisciplinaridade. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2010. p.189-207.

PERROT, Andréa Czarnobay. **Da 'casa vazia' de Philippe Lejeune ao neologismo de Serge Doubrovsky**: os primórdios do conceito de autoficção no século XX. 2019. GARRAFA, VOL. 17. N. 48, JUNHO, 2019. P. 22-33.

PORTELLA, Eduardo. **Visão prospectiva de literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Editora Ouro, 1974.

RANCIÈRE, Jacques. Se é preciso concluir que a história é ficção. Dos modos de ficção. In: _____. **A partilha do sensível: estética e política**. 2. ed. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009. pp. 52-62.

RICOEUR, Paul. **O si mesmo como um outro**. Tradução: Lucy Moreira Cesar. Campinas: Papyrus, 1991, p.137-166.

_____. **Tempo e narrativa**. Tradução: Constança Marcondes Cesar. Campinas, Papyrus, 1994. Tomo I.

_____. **Tempo e narrativa**. Tradução: Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1995. Tomo II.

ROSENFELD, Anatol. **Autores pré-românticos alemães**. 2. ed. Introdução e notas de Anatol Rosenfeld. Tradução de Flávio Meurer. São Paulo: EPU, 1991.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **As confissões de Jean-Jacques Rousseau**. Tradução: Wilson Lousada. Rio de Janeiro, José Olímpio, 1948.

SANCHES NETO, Miguel. **Roteiro literário Jamil Snege**. Curitiba: Biblioteca Pública do Paraná, 2017. 172 p.

SANTIAGO, Silviano. "Prosa literária atual no Brasil". In: **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 31.

_____. **Meditação sobre o ofício de criar**. Aletria, Belo Horizonte, v. 18, p. 173-179, jul./dez. 2008.

SANTOS, Jeana Laura da Cunha. **Do folhetim à crônica: gêneros fronteiriços entre o livro e o jornal**. Estudos em jornalismo e mídia. Ano VI, n.1. pp. 11- 22, 2009.

SARLO, Beatriz. **Tempo Passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SIBILIA, Paula. **O show do Eu: a intimidade como espetáculo** - Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

SILVA, Edson Ribeiro da. **O que é autoficção?** Scripta Uniandrade, v. 17, n. 3 (2019), p. 301-313.

_____. **Pacto ambíguo da autoficção como ato intencional e durativo**. Revista de Literatura, História e Memória VOL. 17 - Nº 29 – 2021. Unioeste / Cascavel - p. 08-26.

_____. **As estratégias discursivas de Foucault como explicação para a sistematização da incompatibilidade na leitura da autoficção**. Revista Garrafa. Vol. 18, n. 53. Julho-setembro 2020, p. 343-364.

SNEGE, Jamil. **Como eu se fiz por si mesmo**. Curitiba: Travessa dos Editores, 1994.

_____. **Como tornar-se invisível em Curitiba: crônicas**. Curitiba: Criar Edições. 2005.

_____. **As confissões de Jean-Jacques Rousseau**. Edição do autor. Curitiba, 1982. 86p.

_____. **À espera do mar redondo.** *Revista Cult*, São Paulo, ano VI, n. 62, p. 8-13, out. 2002. Entrevista a Ricardo Sabbag.

_____. **O jardim, a tempestade.** Curitiba: Travessa dos Editores. 2ª edição, 2004.

_____. **Tempo sujo.** Curitiba: Escala – Laboratório de Cultura. 1968.

_____. **Ficção onívora.** Curitiba. Edição do autor. 1978.

VALE, Giangiacomo, & NASCIMENTO, Cristiane Maria Ribeiro. **A representação além da realidade:** mimesis e conhecimento teórico na teoria poética aristotélica. *Revista Limiar*, 6(11), 2019, 38–68.

TESES E DISSERTAÇÕES

ALMEIDA, Camila Gino. **Um cronista da cidade**: Curitiba no jornal sob o olhar de Jamil Snege 1997-2003. Curitiba, 2006. 334 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná.

ANTUNES, Danielle. **"Par manière d'essai"**. Montaigne e a Filosofia do Ensaio/ Danielle Antunes. orientador: Jaimir Conte. UFSC, 2018. 164 p.

FAEDRICH, Anna. **O Romance de introspecção no Brasil**: o lugar de Albertina Bertha. Dissertação de Mestrado, PUC-RS, 2009.

GONÇALVES, Débora da Silva Chaves. **"Deixem que eu fale por mim"**: autoficção na crônica de João Ubaldo Ribeiro. 2020. 205 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2020.

LIMA, Raquel Pereira. **As tessituras da violência na ficção de Dalton Trevisan e Antonio Carlos Viana** – Orientadora: Jeane de Cássia Nascimento Santos. – São Cristóvão, 2015. 135 f.

NASCIMENTO, Evando. Entrevista. In: FAEDRICH, Anna. **Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea**. 2014. 251 f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014. p. 218-224.

MACHINSKI, Júlio Bernardo. **Como ele se fez por si mesmo: Jamil Snege**. Florianópolis, 2005. 144 f. Dissertação (Mestrado em Literatura brasileira) – Centro de Comunicação e Expressão da Universidade Federal de Santa Catarina.

MARTINS, Wilson. Crônicas curitibanas. Gazeta do Povo, Curitiba, [2001]. In: ALMEIDA, Camila Gino. **Um cronista da cidade: Curitiba no jornal sob o olhar de Jamil Snege 1997-2003**. 334 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2006.

TEIXEIRA, César Mota . O Monólogo Dialógico: reflexões sobre Água Viva, de Clarice Lispector. In: Regina Pontieri. (Org.). **Leitores e Leituras de Clarice Lispector**. 1ed.São Paulo: Hedra, 2004.

TEIXEIRA, Fernanda de Souza. **Vão e desvãos do eu na ficção tardia de Clarice Lispector**. 2009. 98 f. Dissertação (Mestrado em Literaturas de Língua Inglesa; Literatura Brasileira; Literatura Portuguesa; Língua Portuguesa; Ling) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

WINCK, Otto Leopoldo. **Aventuras da linguagem: princípios da narratologia genettiana aplicados à obra de Jamil Snege**. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes. Curitiba, 2007.

CONTEÚDOS DIGITAIS

Revista Cândido, 14 de janeiro de 2020. Edição 41. Memória literária. Uma farsa sobre a província. Disponível em <https://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Pagina/Memoria-literaria-1>. Acessado em 25 de setembro de 2023.

Revista Cândido. SNEGE, Jamil. O grande mar redondo. Cândido. Biblioteca Pública do Paraná. Edição 145, dezembro de 2023. Disponível em <https://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Pagina/Romance-Jamil-Snege> Acessado em 30 de janeiro de 2024, 15h53.

Portal Paraná Empresarial – 1998. Memória: Cristovão Tezza e a antiga comunidade de Rio Apa em Antonina. Disponível em: <https://paranaempresarial.com.br/cristovao-tezza-e-a-antiga-comunidade-de-rio-apa-em-antonina/>. Acessado em 30 de outubro de 2023.

Folha de São Paulo, 21 de fevereiro de 2009. Ilustrada: Editor sugeriu a Tezza tomar “umas pingas”. Em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2102200908.htm>. Acessado em 25 de setembro de 2023.