

O RETORNO DO AUTOR NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA

Bruno Lima Oliveira (UERJ)

É certo que, tanto com o estruturalismo como com o formalismo russo, a crítica literária alijou-se da figura autoral, detendo-se unicamente ao texto. Mas mesmo Foucault [1992] reconheceu que o espaço deixado pelo autor carecia de preenchimento e propôs a função autor como sua substituta. Assim, o autor empírico permaneceria distante dos estudos literários, obedecendo ao apagamento do sujeito e à crítica à noção de verdade postulada por Nietzsche. Por outro lado, Barthes, mesmo defendendo a sua morte, reconhece a presença do autor “nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas dos periódicos, e na própria consciência dos literatos, ciosos por juntar, graças ao seu diário íntimo, a pessoa e a obra” [BARTHES, 1988: 66]. Percebemos que a preocupação estruturalista não era simplesmente a de matar o autor, mas a de impedir que ele fosse elevado como fim último do texto literário, outorgando à obra sua autonomia necessária. Para isso, portanto, tratou de eliminá-lo do circuito literário, ou melhor, de ignorar aspectos biográficos na análise textual.

Mas seria válida, ainda hoje, uma leitura essencialmente textual da literatura, desprezando quaisquer signos extratextuais, entre os quais se encontra o autor? Diana Klinger assim formula sua questão: “será que a destruição ‘da identidade do corpo que escreve’ não é menos um produto da ‘escritura’ do que de uma *concepção modernista* da escritura?” [KLINGER, 2007: 35, grifo do original]. E prossegue suspeitando que isso se deu em função da autonomia da obra de arte, que recusaria a realidade externa, uma vez que a arte criaria a sua própria. Resta saber se a literatura do início do século XXI admitiria a morte do autor e a consequente exclusão da referencialidade nos limites da ficção. A admissão de Barthes da presença do autor, entre outros, “nas entrevistas de periódicos” serve-nos como ponto de partida para a investigação da presença autoral na literatura deste início de século. Ana Cláudia Viegas, nessa direção, afirma que “assistimos hoje a um ‘retorno do autor’, não como origem e explicação última da obra, mas como personagem do espaço público midiático” [VIEGAS, 2007: 15]. A professora lembra-nos que, a despeito da orientação formalista, nós, leitores, não nos convencemos facilmente de sua morte, ansiando por sua presença física e desejando contato com provas materiais de sua existência, como máquinas de escrever, livros, objetos pessoais, fotos, correspondências trocadas sobre seu processo criativo, exemplares autografados, etc. A participação de escritores, cada vez mais assídua, em programas de televisão, em lançamentos de livros, em noites de autógrafos, nas feiras literárias ou mesmo em congressos e palestras promovidos pelas universidades, dá voz e rosto aos até então incógnitos autores. A imagem de escritores de gerações passadas não tinha o alcance nem a penetração no grande público como a de Bernardo Carvalho, por exemplo, que, ao mesmo tempo que tem seu nome impresso nas capas de seus livros, possui sua fotografia em revistas e jornais literários, impressos ou digitais, além de ser facilmente encontrado em eventos cuja cobertura midiática é ampla e irrestrita. Assim, torna-se quase impossível acreditar que o autor está morto, posto que temos acesso a sua figura, a sua pessoa. Situar o autor no século XXI, isto é, no contexto da cultura midiática, equivale a dizer que, “ao lermos um texto, não temos apenas o nome do autor como referência, mas sua voz, seu corpo, sua imagem veiculada nos jornais, na televisão, na *internet*. A obsessão contemporânea pela *presença* nos afasta da concepção barthesiana desse autor como ‘um ser de papel’” [ibídem, p. 18, grifo do original].

Philippe Lejeune traça, em “A imagem do autor na mídia”, uma pequena e breve historicização do crescente espaço ocupado pelo autor nos meios de comunicação. Segundo o teórico, o texto literário suscitava o desejo do leitor em conhecer a pessoa responsável pelas aventuras do livro e pelo prazer propiciado pela leitura. Como forma de suprir a ausência do autor, o leitor podia recorrer a correspondências, biografias e depoimentos, no caso de escritores já falecidos, e a perfis literários e caricaturas, no caso dos vivos. A partir do fim do século XIX, Lejeune acrescenta as entrevistas às formas do leitor saciar o desejo de conhecer o autor. No entanto,

de 30 anos para cá, a nova mídia tornou de fato possível organizar sistematicamente esse tipo de encontro ou, antes, seu simulacro. Simulacro cujo fascínio é difícil evitar hoje em dia: se cruzo na rua, com um autor que vi recentemente em “Apostrophes”, não só o reconheço, mas tenho a impressão de que ele também vai me reconhecer... [LEJEUNE, 2008: 194]

Lejeune ainda comenta que no século XIX os periódicos literários forneciam poucas ilustrações e que a fotografia do autor, quando aparecia, era nas edições das obras completas e/ou em alguma biografia

que fosse publicada. A pessoa do autor, normalmente, era desconhecida do público, e dessa maneira o contato entre escritores e leitores não ultrapassava as páginas do livro, gerando uma aura de mistério que rondava a figura sagrada do autor. Atualmente não é isso o que ocorre. É corriqueiro depararmos com a fotografia do escritor na orelha do livro, mesmo que não seja uma edição comemorativa. Lejeune, inclusive, lembra que as fotografias servem também como publicidade, trabalhando com a imagem do não mais incógnito autor. Paulatinamente, o escritor, que era oculto sob os caracteres das páginas de sua obra e anônimo no espaço público, recebe os holofotes da exposição midiática. “Na televisão, enfim, voz e imagem se reuniram. Nada mais a ser imaginado: o autor do livro que lemos ou, com mais frequência, do livro que não lemos e que não leremos está ali, em carne e osso e ao vivo” [LEJEUNE, 2008: 194]. Desse modo, o escritor torna-se conhecido a despeito de seu trabalho, pois sabemos quem ele é, o vemos e o ouvimos na televisão, mas muitas vezes não o lemos. Com a presença do autor frequentemente na mídia, aceitar a sua morte, ignorá-lo, torna-se tarefa difícil, uma vez que ele se impõe presencialmente. Dessa forma, o interesse pela figura autoral é crescente e a leitura formalista, pretérita. Ítalo Moriconi assim ratifica a participação do autor na mídia:

No nível da sobredeterminação sistêmica, hegemonizada pelo circuito midiático, observamos que no mercado de celebridades o autor empírico é hoje personagem com direito a poltrona e copo d’água no estúdio de TV. A discussão da obra hoje é uma triangulação entre o autor protagonista do espaço público midiático (autor, ator: máscara), o texto de referência por ele escrito e o público em geral [MORICONI, 2006: 161].

A participação midiática do escritor, segundo Philippe Lejeune, subverte o interesse original do leitor, no sentido de que era a leitura da obra que suscitava o desejo de conhecer o autor, ao passo que agora é a sua presença midiática que desperta a curiosidade do leitor pelo texto. Nesse sentido, é perfeitamente aceitável dizermos que o escritor pós-moderno tem papel ativo no mercado editorial, sendo também responsável pela vendagem de sua obra. O teórico francês, nessa direção, diz que o autor “deve induzir o desejo de ler seus textos, ao passo que, antes, era o texto que despertava a vontade de se aproximar dele” [LEJEUNE, 2008: 199].

À notoriedade que adquire o autor literário com a sua exposição midiática, soma-se o interesse que a intimidade alheia desperta em nossa sociedade. Cada vez mais sentimo-nos atraídos pela vida privada das pessoas, sejam elas públicas ou anônimas, num processo de *voyeurismo* muito acentuado, que tem nos *reality shows* o ponto culminante. O homem contemporâneo se vê fascinado com a possibilidade de desnudamento da intimidade, com a exposição pública, com a quebra de limites entre o público e o particular. Uma cultura fortemente imagética, como a nossa, justifica esse interesse. O recato da vida doméstica, por exemplo, é substituído por um exibicionismo propiciado por *webcams*, que tornam *visíveis* os interlocutores virtuais, e pelos diários íntimos na internet, que tornam pública a intimidade anteriormente inconfessável e encerrada nas páginas do diário manuscrito e secreto. Nas ruas, câmeras de segurança nos vigiam ininterruptamente, seguindo nossos passos e explicitando a realidade, de modo a assegurar, em nome da segurança, o que *realmente* aconteceu. As facilidades tecnológicas de nosso tempo parecem indicar um fenômeno curioso que repercute na literatura. A possibilidade de apreensão do real de forma imediata refletiria no leitor um vilipêndio pela ficção, como se esta o “passasse para trás” e o subtraísse da realidade, agora prontamente acessível.

Bernardo Carvalho é um autor que já declarou ter sofrido influência do anseio pela realidade demonstrado pelo público em sua ficção. Segundo ele, em entrevista ao jornal *Rascunho*, após o insucesso de público de seus primeiros livros, resolveu inserir-se num nicho editorial mais seguro e ofereceu a seus leitores o que eles gostariam de ler – história baseada em fatos reais. Eis como o próprio autor declara a sua decisão:

Entendi o que as pessoas queriam: história real, livro baseado em história real. Pensei: "se é isso que eles querem, é isso que eu vou fazer". Mas resolvi fazer algo perverso para enganar o leitor, criar uma armadilha. O leitor acha que está lendo uma história real, mas é tudo mentira. Tinha foto, autobiografia, etc. E não é que funcionou. O pior é que a minha intenção de criar uma armadilha, de brincar, de ser irônico, foi lida em primeiro grau, não foi lida em segundo grau. A maioria não percebeu que eu estava fazendo um jogo com aquilo [CARVALHO, 2007].

Nove noites obedeceu, portanto, à necessidade de Carvalho prender o interesse de seu público, mas não se ateve ao verificável, ao vivencial, ao autobiográfico, enfim, à história real reclamada pelos leitores,

mas a mesclou com a ficção, tornando indecíveis os pactos autobiográfico e ficcional. Um dos ingredientes dessa realidade no espaço ficcional é o próprio autor, que fornece elementos autobiográficos para a composição de seu narrador. Temos, então, que, ao interesse extratextual que a exposição midiática despertava nos leitores, evidenciando a presença autoral mesmo que se ignorasse a obra, soma-se a presença textual do autor na prosa de ficção – a autoficção. O que viria a ser a autoficção, essa modalidade tão em voga na literatura brasileira contemporânea?

Como vimos, o escritor hoje tem sua cadeira cativa em estúdios de televisão, valendo-se da sua exposição midiática para seduzir leitores. Mas não bastasse a sua participação na mídia, ele também faz de si personagem de ficção, baralhando os conceitos de verdade e mentira. Serge Doubrovsky foi o precursor do gênero. Depois de ler o “pacto autobiográfico” de Lejeune e se deparar com a “caixa vazia” em sua teoria, que desconhecia um exemplo de romance que apresentasse concordância onomástica entre autor, narrador e personagem, Doubrovsky motivou-se a escrever *Fils*, romance em primeira pessoa, cujo narrador também se chama Serge Doubrovsky, mas que é totalmente ficcional. Para Lejeune, a coincidência de nomes remeteria para sua definição de autobiografia, mas a esse romance Doubrovsky denominou autoficção. Em suas palavras, ele não é “nem autobiografia nem romance, e sim, no sentido estrito do termo, funciona entre os dois, em um re-envio incessante, em um lugar impossível e inacessível fora da operação do texto” [DOUBROVSKY *apud* KLINGER, 2007: 47]. O autor estaria, a partir da autoficção, portanto, transcendendo o espaço midiático e adentrando o terreno da ficção, isto é, divisaria o limite entre a realidade, facilmente verificável, e a fantasia. O autor agora retorna irrevogavelmente, uma vez que retorna extra e textualmente.

É importante que se distinga, porém, o autor que “retorna” do autor morto pelos estruturalistas. Para Diana Klinger, “o autor retorna não como garantia última da verdade empírica e sim apenas como provocação, na forma de um *jogo* que brinca com a noção do *sujeito real*” [KLINGER, 2007: 44, grifo do original]. Desse modo, o autor contemporâneo é responsável pela autoria do texto, sem, contudo, deter a autoridade pelo texto. Ele não será mais o detentor da verdade textual, mas retorna, recuperando Barthes, “a título de convidado”, “como uma das personagens, desenhada no tapete” [BARTHES, 1988: 76]. Assim, o pacto autobiográfico de Lejeune, para esse autor que retorna, é improfícuo, uma vez que o referente, a começar pelo próprio autor, não tem a garantia de uma narrativa pautada pela “boa fé” do autobiógrafo. As alusões extratextuais da autoficção são mais ficcionais do que referenciais, de modo a impossibilitar que o leitor consiga discernir a “verdade” da narrativa. Se se quiser falar em pacto, Luciene Azevedo substitui o pacto autobiográfico de Lejeune pelo pacto autoficcional, que “pressupõe sempre a ambigüidade da referência, a sutileza da imbricação entre vida e obra, um leitor sempre em falso, driblado pela desestabilização de uma escrita de si em outros” [AZEVEDO, 2005: 4]. O leitor já não pode mais confiar nem no narrador nem no autor.

Como situar, então, essa nova modalidade de escrita de si? Para Lejeune, lembremos, a autobiografia, gênero assumidamente referencial, é considerada literatura; para Costa Lima [1986], ao contrário, literatura é ficção, excluindo os textos referenciais do rol literário. A autoficção é, concomitantemente, referencial e ficcional e, assim, como classificá-la? A distinção teórica entre Lejeune e Costa Lima é conceitual e nenhuma das duas contempla a autoficção, que residiria no indefinível, no inclassificável, pois abarca no mesmo espaço mentira e verdade, resultando num texto híbrido. Leonor Arfuch [2002], entretanto, oferece uma saída para esse impasse. Ao invés de pensar essa questão sob o prisma adotado por Lejeune e Costa Lima, ela opta por deslocar para o “espaço biográfico” este problema. Para ela, “é neste *espaço* que o leitor poderá integrar as diversas focalizações provenientes do registro referencial e ficcional num sistema compatível de crenças” [KLINGER, 2007: 44, grifo do original], isto é, o leitor poderá, sem impeditivos, transitar entre verdade e ficção acerca da identidade autoral e a distinção entre ambas será fornecida pelos *horizontes de expectativas* que causar. Por um lado, Arfuch aproxima-se de Lejeune ao dar ao leitor a responsabilidade de conferir ao texto o real, sem, no entanto, nenhum pacto prévio de leitura; por outro, dele se distancia ao retomar as considerações de Bakhtin, de que é impossível que coincidam vida e narrativa. O termo “espaço biográfico” é postulado por Arfuch

não como uma enumeração de tipos de relatos, mas como confluência de múltiplas formas, gêneros e horizontes de expectativa. Mais do que uma especificação particular de cada gênero, importaria a interatividade entre eles, tanto quanto à circulação de modelos de vida como a aspectos formais dos discursos. [VIEGAS, 2007: 16]

Desse modo, a discussão se um texto autobiográfico pode também ser um texto literário ou vice-versa perde o sentido, uma vez que a verdade que residiria na autobiografia não é mais uma verdade

inquestionável, única, total. Pensar quem é o sujeito que retorna na contemporaneidade, quem é o autor da autoficção, implica sabê-lo como um sujeito híbrido, fragmentado, disperso nos vários discursos midiáticos de que faz parte, pois esse autor não se mostra apenas textualmente, mas também e em igual medida na televisão, em *blogs*, em entrevistas, *talk shows*, congressos. A qual verdade discursiva, portanto, devemos associar o autor contemporâneo? À de seus romances? À de sua fala em um periódico acadêmico? À de um bate-papo informal em um programa de variedades? A todas essas verdades, responderia eu, uma vez que Arfuch “não considera esses espaços como dissociados, mas numa permanente dinâmica de interação. O biográfico se definiria, assim, justamente como um espaço intermediário, de mediação ou indecidibilidade entre o público e o privado” [VIEGAS, 2007: 16].

Para Diana Klinger, a autoficção, nesse cenário, surge relacionada com a exposição midiática, com um certo narcisismo, mas de forma a refletir criticamente sobre ele, como o fez Bernardo Carvalho ao escrever *Nove noites*. Para ela, a autoficção implica “um questionamento das noções de *verdade* e de *sujeito*” [KLINGER, 2007: 47, grifo do original] e, assim, tece algumas considerações sobre o sujeito e a crise da representação.

É a partir da crítica à noção de representação, de Derrida, e de sujeito, de Nietzsche, que ela formulará o seu conceito de autoficção, que será também o adotado aqui. Com o pensamento de ambos como norte, é possível afirmar que o sujeito que retorna nessa nova modalidade de escrita de si não é o que outrora embasava a autobiografia. Nesta, o narrador-autor contava a sua vida linearmente e em momento algum o seu relato era posto em xeque; o leitor, diante de uma autobiografia, deveria acreditar ler a verdade dos fatos. Agora não é mais isso o que ocorre. A verdade desapareceu, *está perdida entre todas as contradições e os disparates*. Não se trata mais de disputar conceitualmente, como fizeram Costa Lima e Lejeune, se um relato de vida é ficção por ser construção discursiva ou se corresponde à realidade empírica *tout court*. Não é mais a vida do autor, enfim, que interessa na autoficção. Os dados referenciais impressos no texto, antes de procurarem estabelecer uma conexão entre a vida e o autor, servem como a construção do mito do escritor, de uma *persona*. Se o autor constrói um mito, ele não está nem dizendo a verdade nem faltando com ela. A verdade que se apresenta na autoficção difere da narrada na autobiografia porque ela não é uma verdade prévia ao discurso, mas, ao contrário, ela se constrói concomitante ao discurso. Nesse sentido, podemos pensar o autor da autoficção como performático, ou seja, o autor estaria construindo a si e ao seu texto ao mesmo tempo. Essa construção de um mito, de uma *invenção de si*, aproxima a autoficção do discurso psicanalítico, pois “o sentido de uma vida não se *descobre* e depois se narra, mas se *constrói* na própria narração: o sujeito da psicanálise *cria* uma *ficção de si*. E essa ficção não é verdadeira nem falsa, é apenas a ficção que o sujeito cria para si próprio” [KLINGER, 2007: 51-2, grifo do original]. É a partir dessa percepção psicanalítica da subjetividade que Doubrovsky formula o seu conceito de autoficção.

A participação midiática do autor, sua exposição pública, faz com que ele esteja performando um papel em várias frentes, não apenas em sua literatura, ou seja, a construção de um mito se dá na interseção das várias falas de si, seja a ficção, as entrevistas, as crônicas, os *blogs*, as entrevistas, as palestras, etc. Dessa maneira, o autor que se *inventa* na autoficção não independe de seus outros discursos e de suas demais atuações. A sua construção deve obedecer, portanto, ao mosaico de aparições que fragmentam o sujeito, inviabilizando uma única verdade. Nessa direção, Ana Cláudia Viegas afirma que

nas “escritas de si” contemporâneas, como os auto-retratos que circulam na *web* e as autoficções dos romances em primeira pessoa, o sujeito se cria ficcionalmente e encena sua dimensão empírica. A criação de auto-imagens aproxima vida e arte, ficção e realidade, estabelecendo com o leitor, em vez de um “pacto autobiográfico”, um “pacto fantasmático”, cujo contrato de leitura não promete a revelação de verdades, mas o desdobramento do autor em diversos personagens. [VIEGAS, 2006: 21-2]

O retorno do autor, nessa perspectiva, é uma continuação à crítica do sujeito no sentido de que é impossível definir o sujeito da autoficção. Sabemos que o narrador de *Nove noites*, por exemplo, possui algumas características do autor Bernardo Carvalho, mas é impossível, a partir de algumas coincidências biográficas, saber se as demais referências do romance são verdadeiras ou são ficção. Talvez fosse mais acertado dizer que são autoficção. Textualmente o leitor não encontra respostas, apenas dúvidas, pois, como interroga Fokkema, no pós-modernismo, “de que modo poderia um código que questiona as distinções correntes entre verdade e ficção, entre espírito e matéria, entre o agora e o depois, o aqui e o ali, convidar a qualquer tipo de explicação textual?” [FOKKEMA, s/d: 74]

Para finalizar, a autoficção define-se

como uma narrativa híbrida, ambivalente, na qual a *ficção de si* tem como referente o autor, mas não como pessoa biográfica, e sim o autor como personagem construído discursivamente. Personagem que se exhibe “ao vivo” no momento mesmo de construção do discurso, ao mesmo tempo indagando sobre a subjetividade e posicionando-se de forma crítica perante os seus modos de representação. [KLINGER, 2007: 62, grifo do original]

Referências bibliográficas

- ARFUCH, Leonor. El espacio biográfico contemporâneo In: _____. El espacio biográfico. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- AZEVEDO, Luciene. *Blogs: a escrita de si na rede dos textos*. In: Encontro Regional da ABRALIC, 10, 2005, Rio de Janeiro. *Anais eletrônicos... Sentidos dos lugares*. Rio de Janeiro: UERJ, 2005.
- BARTHES, Roland. A morte do autor e Da obra ao texto In: _____. *O rumor da língua*. São Paulo/Campinas: Brasiliense/ Ed. Da Unicamp, 1988.
- CARVALHO, Bernardo. *Nove noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____. Paol literário. *Rascunho*. Curitiba, ago. 2007. Disponível em <http://rascunho.rpc.com.br/index.php?ras=secao.php&modelo=2&secao=45&lista=0&subsecao=0&ordem=1504>. Acesso em 4 de agosto de 2009.
- FOKKEMA, Douwe W. Impossibilidades pós-modernistas: convenções literárias em Borges, Barthelme, Robe-Grillet, Hermans e outros In: _____. *História literária: modernismo e pós-modernismo*. Lisboa: Vega, s/d.
- FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: _____. *O que é um autor?* 3ed. Lisboa: Passagens, 1992.
- KLINGER, Diana. A escrita de si – o retorno do autor In: _____. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.
- LEJEUNE, Philippe. A imagem do autor na mídia In: _____. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.
- LIMA, Luiz Costa. Júbilos e misérias do pequeno eu In: _____. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- MORICONI, Ítalo. Circuitos contemporâneos do literário (indicações de pesquisa) In: *Gragoatá*, Niterói, n. 20, 1º sem. 2006.
- VIEGAS, Ana Cláudia. O “retorno do autor” – relatos de e sobre escritores contemporâneos In: VALLADARES, Henriqueta Do Coutto Prado (org.). *Paisagens ficcionais: perspectivas entre o eu e o outro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.