



A TENDÊNCIA AUTOBIOGRÁFICA DO ROMANCE CONTEMPORÂNEO*

Coetzee, Roth e Piglia

ADRIANO SCHWARTZ

RESUMO

É uma característica muito forte do romance das últimas décadas a inserção de aspectos autobiográficos nas narrativas. Este trabalho busca sugerir algumas justificativas para esse fenômeno. Em seguida, discute brevemente como isso ocorre em três autores, Philip Roth, Ricardo Piglia e J.M. Coetzee, e analisa um caso exemplar, o romance *Diário de um ano ruim*.

PALAVRAS-CHAVE: *romance contemporâneo; ficção; autobiografia; J.M. Coetzee.*

ABSTRACT

The presence of autobiographical aspects in the narrative is a strong characteristic of the novel in the past few decades. This work tries to suggest some reasons for that. Then, it briefly discusses how that trace occurs in three authors, Philip Roth, Ricardo Piglia, and J.M. Coetzee, to examine next an exemplary case, the novel *Diary of a bad year*.

KEYWORDS: *contemporary novel; fiction; autobiography; J.M. Coetzee*

[*] Parte deste texto foi produzido durante um pós-doutorado na Universidade de Princeton, nos Estados Unidos, para o qual o autor contou com uma bolsa de estudos da Fapesp.

[1] Coetzee, J.M. *Slow man*. Nova York: Vintage Books, 2005. Ed. bras.: *Homem lento*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

“Nossas mentiras revelam tanto de nós quanto nossas verdades.”
Elizabeth Costello/J.M. Coetzee

Paul Rayment sofre um acidente e precisa amputar a perna. Recusa-se a usar uma prótese e é auxiliado por várias enfermeiras, das quais não gosta, até que conhece Marijana, por quem se apaixonou. Esse é um resumo das primeiras noventa páginas do drama de *Homem lento*, de J.M. Coetzee¹. Quando a campainha da casa do personagem toca e entra em cena Elizabeth Costello, tudo muda. Ela viera encontrar o seu incrédulo personagem. Logo depois, sem acreditar no que acontecia, Rayment lhe pergunta:

Está escrevendo um livro e vai me colocar nele? É isso que está fazendo? Se for, que tipo de livro é, e por que não acha que precisa de meu consentimento antes?

Costello esclarece que as coisas não funcionam assim:

*Se eu fosse colocar você num livro, como diz, simplesmente iria em frente. Mudaria seu nome, uma ou duas circunstâncias da sua vida, para evitar a lei da difamação, e pronto. Com toda a certeza não precisaria vir morar com você. Não, você veio a mim, como eu disse: o homem com a perna ruim*².

[2] *Ibidem*, p. 97.

Como a conversa sugere, essa seria a forma mais fácil de refletir sobre a tendência autobiográfica do romance contemporâneo: assumir que o trânsito entre vida e obra é direto e que um grande número de autores recentes apenas trocou de nome e alterou algumas circunstâncias de suas vidas em seus romances. Assim, Coetzee se transformaria em Costello, Ricardo Piglia se transformaria em Emilio Renzi, Philip Roth se transformaria em Nathan Zuckerman. A escritora ficcional nega a facilidade. Ela lembrara, aliás, pouco antes do diálogo aqui reproduzido, que “histórias assim existem aos montes”. E deixara um aviso: “Vai ter que achar uma desculpa melhor para o seu caso”³.

[3] *Ibidem*, p. 90.

* * *

Essa mistura de ficção e autobiografia é uma das características mais marcantes do romance contemporâneo. Basta pensar em uma lista muito reduzida dentre os inúmeros escritores de gerações diferentes que nos últimos sessenta anos fazem essa mescla de maneiras bastante distintas, além dos três já mencionados acima: Primo Levi, Thomas Bernhard, W.G. Sebald, Georges Perec, Giuseppe Bertolucci, Saul Bellow, Imre Kertész, Claudio Magris, Ernesto Vila-Matas, António Lobo Antunes, Julian Barnes, Art Spiegelman, Paul Auster, Bernardo Carvalho, Michel Laub, Ricardo Lísias.

É possível especular algumas razões para que o fenômeno tenha se intensificado nesse período. Relaciono a seguir, de modo sintético e apenas indicativo, duas delas e, em seguida, busco delimitar alguns de seus contornos nos três autores do título deste texto, mas especialmente em um romance de Coetzee, quando arriscarei uma hipótese sobre as condições de existência da própria forma romanesca em uma época nada favorável, ou, para introduzir uma frase que será repetida algumas vezes neste artigo, nesta nossa nova “idade das trevas”⁴.

[4] Coetzee, J.M. *Diary of a bad year*. Londres: Vintage Books, 2007.

A CONFISSÃO E A AUTOBIOGRAFIA

Em artigo publicado em uma revista norte-americana, Bernardo Carvalho afirma que essa “contaminação” do mundo ficcional pelo mundo real indica uma reação:

*O que mais me interessava, em parte como provocação, em um mundo que reduzia paulatinamente a literatura à expressão direta da experiência e do passado do autor, era inventar ficcionalmente minha própria experiência*⁵.

[5] Carvalho, Bernardo. "Fiction as exception". *Luso-Brazilian Review*, Madison: University of Wisconsin Press, vol. 47, nº 1, 2010, p. 3.

A tendência autobiográfica do romance seria o sintoma literário da exacerbação de algo muito mais amplo, que vem progressivamente acontecendo, de um "condicionamento" do ser humano cujas raízes remontam pelo menos ao Concílio de Latrão e à imposição da regra da confissão em 1215. A partir dali, todos os cristãos precisavam relatar os seus pecados com regularidade, o que significava praticar sistematicamente um exercício de autorreflexão. Essa obrigação teria, ao se generalizar, modificado a "vida religiosa e psicológica dos homens e mulheres do Ocidente"⁶, ao mesmo tempo que se valorizava cada vez mais a própria ideia de indivíduo⁷. É esse fenômeno que, amplamente disseminado e instaurado na contemporaneidade, Peter Brooks chama de "modelo confessional"⁸ e Beatriz Sarlo, ao estudar outra vertente da questão, de "guinada subjetiva"⁹.

[6] Delumeau, Jean. *A confissão e o perdão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

[7] Ver, por exemplo: Elias, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994; Trilling, Lionel. *Sincerity and authenticity*. Cambridge: Harvard University Press, 1973; Weintraub, K. J. *The value of the individual*. Chicago: Chicago University Press, 1978.

[8] "O modelo confessional é tão poderoso na tradição ocidental que mesmo aqueles cuja religião ou não religião não tenha nada a ver com a prática da confissão católica são profundamente influenciados por ele. De fato, ele permeia nossa cultura." (Brooks, Peter. *Troubling confessions*. Chicago: The University of Chicago Press, 2000, p. 2). Ver também Foucault, Michel. *História da sexualidade*. Rio de Janeiro: Graal, 1997, vol. 1, pp. 57-66.

[9] Sarlo, Beatriz. *Tempo passado, cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2005, p. 18.

[10] Gusdorf, Georges. "Conditions and limits of autobiography". In: Olney, James (org.). *Autobiography*. Princeton: Princeton University Press, 1980, p. 33.

Para atestar em outros âmbitos como o "modelo" ou a "guinada" estão onipresentes, basta notar o crescimento dos programas de "reality show" em televisões de todo o planeta, o lugar cada vez mais proeminente que as biografias e autobiografias "puras" ocupam nas vendas de livros ou a implosão da noção de privacidade proporcionada pelos modernos meios de captação de imagem e pelo instrumento de transmissão de dados poderoso que é a internet.

Paralelamente, o próprio gênero autobiográfico vem se transformando. A própria autobiografia tem uma longa tradição. A partir das *Confissões* de Agostinho, diz George Gusdorf¹⁰, "cada homem é responsável por sua própria existência, e as intenções têm tanto peso quanto os atos — de onde uma nova fascinação com os jorros secretos da vida pessoal". Se antes se valorizava a permanência ("não há nada de novo sob o sol"), a repetição, a esfera pública, passa-se, com Agostinho (e, posteriormente no Renascimento, no Romantismo ou no pós-guerra, para citar três períodos históricos que consolidam e, principalmente, reajustam o gênero), a dar cada vez mais peso para a mudança, a diferença, a esfera privada, para uma vida que se considera única e importante a ponto de ser transformada em narrativa e passada adiante. Como afirma Starobinski a respeito das obras confessionais de Rousseau, era então "preciso" tornar a "alma transparente para o leitor":

Tudo se passa então como se a transparência não fosse um dado preexistente, mas uma tarefa a realizar. Mais exatamente, tudo se passa como se a clareza interna da consciência não pudesse mais bastar-se a si mesma, enquanto permanece estritamente "interior", enquanto ela não é acolhida

pelos outros, ela é paradoxalmente uma transparência velada e solitária; não é uma transparência em ato, mas “em potência” [...] será transparente em ato somente quanto tiver uma testemunha a quem aparecer como transparência¹¹.

O IMPACTO DA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL

Se o fenômeno vem sendo bastante comentado por analistas de tantas áreas, essa interpenetração entre autobiografia e ficção¹² ainda precisa ser mais bem discutida dentro dos estudos literários¹³, uma vez que — e é essa a hipótese deste estudo — assume sua configuração corrente nas últimas décadas¹⁴, depois da Segunda Guerra Mundial, ou, mais apropriadamente, em decorrência dos eventos ocorridos na Segunda Guerra Mundial¹⁵. Não há coincidência no fato de que os romances em que essa mistura é evidente tenham íntima ligação com algum aspecto daquele conflito ou de seus desdobramentos: é o caso de boa parte da obra de Philip Roth (o mesmo vale para Sebald ou Bernhard); de Ricardo Piglia, de cujo *Respiração artificial*¹⁶ um trecho decisivo é o encontro entre Kafka e Hitler; de J.M. Coetzee e todas as polêmicas em que sua personagem recorrente, a escritora Elizabeth Costello, se envolve; George Perec, em sua “autobiografia ficcional” da infância diretamente afetada pelo nazismo, *W ou memória da infância*¹⁷.

É como se houvesse uma necessidade fundamental de retornar à cena em que tudo implodiu. Não por acaso outro momento de corte possível para marcar essa nova configuração do romance é a publicação da trilogia *Molloy*, *Malone morre* e *O inominável*, de Samuel Beckett, entre 1946 e 1953. O último, por exemplo, começa cheio de dúvidas (“Onde agora? Quando agora? Quem agora? Sem me perguntar. Dizer eu. Sem pensar. Chamar isso de perguntas, hipóteses...”) e termina de modo não menos enigmático (“...é preciso continuar, não posso continuar, vou continuar”). Entre um trecho e o outro, o romance dinamita quase todas as convenções do romance: não há personagens, enredo, progressão temporal, ambiente, representação; apenas uma voz que fala, fala e fala, sabe-se lá de onde, sem nenhuma motivação. Ali, a experiência modernista é levada ao extremo, a uma espécie de marco regulatório final, a partir do qual seria preciso retroceder se se quisesse continuar. Se o homem encolhera, se a humanidade atingira o fundo do poço, talvez esse retorno, esse recomeço, passasse por um olhar ficcionalizado para a própria história pessoal, para a constituição contraditória e incerta desse único sujeito que talvez se possa conhecer e desconhecer mimicamente, o pequeno eu.

* * *

[11] Starobinski, Jean. *A transparência e o obstáculo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. Cf. Olney, op. cit.; Lee, Hermione. “*Biography*”. Oxford: Oxford University Press, 2009. Misch, Georg. *A history of autobiography in antiquity*. Cambridge: Harvard University Press, 1951, 2 vol.; Galle, Helmut. “Elementos para uma nova abordagem da escritura biográfica”. *Revista Matraca*, Rio de Janeiro, 2006.

[12] Uma variação desse tema, escritores propondo biografias ficcionais de outros escritores, é estudada por Leyla Perrone-Moisés: “É curioso que, no mesmo momento em que a teoria literária anunciava a morte do autor (Barthes, Foucault), os estudos acadêmicos atacavam o ‘cânone ocidental’, em nome do politicamente correto, tantos romancistas privilegiassem, em suas obras, aspectos biográficos de seus antepassados canônicos. A impressão que se tem é de que esses escritores atuais veem em seus antecessores grandes personagens de uma história grandiosa, já terminada, uma história que merece ser contada e comparada com a prática atual da literatura de ficção”. “Os heróis da literatura”. In: *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 25, n. 71, 2011, p. 264.

[13] Como afirma Galle (op. cit., p. 80), a respeito de duas tentativas amplas de compreensão do fenômeno (Lejeune, Philippe. *O pacto autobiográfico*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2008; Genette, Gérard. *Fiction & diction*. Ithaca: Cornell University Press, 1993): “estas sistematizações, tanto a de Lejeune quanto a de Genette, não fazem jus a um grande número de textos que geralmente são considerados ‘romances autobiográficos’, cuja ambiguidade reside no fato de o autor negar o pacto referencial e, não obstante, haver semelhanças entre a história e os fatos de sua vida”.

[14] Sobre a relação entre a vida dos autores e suas obras ao longo do século XIX e no alto modernismo, antes do período aqui proposto, um bom estudo recente é Latham, Sean. *The art of scandal*. Nova York: Oxford University Press, 2009.

[15] Aqui é preciso tomar cuidado para distinguir essa literatura de tendência autobiográfica de uma outra corrente que se torna muito forte a partir de publicações liga-

das aos acontecimentos trágicos da Segunda Guerra e que depois se expande para outros campos da história humana, a da literatura de testemunho, com a qual ela tem às vezes inúmeros pontos de contato: seria possível argumentar que um livro como *Complô contra a América*, de Philip Roth (Houghton Mifflin Harcourt, 2005; ed. bras.: trad. Paulo Henriques Britto. Companhia das Letras, 2005), ficcionaliza uma fronteira entre ambas, por exemplo, e, como deixa claro o caso Wilkomirski (Cf. Whitehead, Anne. "Telling tales: trauma and testimony in Binjamin Wilkomirski's *Fragments*". *Discourse*, Detroit, 2002), essa separação pode ser bem complicada. A discussão sobre a literatura de testemunho é imensa e já compreende centenas de títulos. Entre os textos a respeito, pode-se citar Agamben, Giorgio. *Remnants of Auschwitz – The witness and the archive*. Nova York: Zone Books, 2002; Lacapra, Dominick. *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Nueva Vision, 2005; Friedlander, Saul (org.). *Probing the limits of representation*. Cambridge: Harvard University Press, 1992; e Seligmann-Silva, Márcio. *O local da diferença*. São Paulo: Editora 34, 2005.

[16] Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Iluminuras, 1980.

[17] Trad. Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

[18] Lee, H. "The art of fiction". In: *Conversations with Philip Roth*. Seales, G.J. (ed.). Jackson: University of Mississippi Press, 1992, pp. 166 e 167. De fato, a estratégia biográfica de Roth cria efeitos curiosos. Na segunda página de *Exit ghost* (2007), a editora informa os títulos das obras já publicadas por ele. No alto, lê-se "Books by Philip Roth" e, em seguida, vêm listados os livros a partir de uma divisão estabelecida por seus protagonistas: livros de Zuckerman (*The ghostwriter*, *Zuckerman unbound*, *American pastoral* etc.), livros de David Kepesh (*The breast*, *The dying animal* etc.), livros de Philip Roth (*The facts*, *Patrimony*, *Operation Shylock*, *The plot against America* etc.) e "other books". Ou seja, existe um autor Philip Roth e existe um personagem Philip Roth, que alterna com outros personagens a aparição em textos do escritor. Além do nome próprio, (res)surge nesses romances a referência a lugares,

Algumas questões poderiam ser formuladas a partir do que se viu até aqui: 1) por que conciliar essa "transparência em ato" de que fala Starobinski, a suposta transmissão de uma verdade íntima e factual, com a imaginação ficcional de um romance?; 2) de que formas acontece essa transfiguração do biográfico no fictício?; 3) de que modos os autores justificam essa incorporação em entrevistas ou textos ensaísticos?; 4) como, formalmente, esses livros se apresentam, como ficcionais ou como autobiográficos?; 5) como, concretamente, esse texto híbrido se organiza em autores específicos?

É impossível tentar respondê-las todas em um artigo. Fazem parte de um projeto de pesquisa em andamento, que está preocupado principalmente com a última, com a discussão dessa transfiguração na obra de autores como Philip Roth, Ricardo Piglia ou J.M. Coetzee.

Roth, por exemplo, tenta explicar Nathan Zuckerman, seu personagem mais famoso, para muitos críticos seu *alter ego*, como uma grande diversão, naquela que é provavelmente sua declaração mais citada:

*Nathan Zuckerman é uma encenação. É a arte da personificação, não é? Essa é a dádiva novelística fundamental. Zuckerman é um escritor que quer ser um médico personificando um pornógrafo — que então, para compor a personificação, e complicar as coisas, finge ser um crítico literário famoso. Inventar biografias falsas, história falsa, elaborar uma existência imaginária a partir do drama real da minha vida é a minha vida. Deve haver algum prazer nesse trabalho, e é esse*¹⁸.

Mais do que um "prazer", contudo, há na obra de Roth um trabalho permanente de avaliação das possibilidades de existência e sentido da arte no mundo contemporâneo, como, aliás, ocorre em quase todos os romances dessa linhagem lembrados neste artigo. Em *O escritor fantasma*¹⁹, para citar um de seus primeiros livros, acompanhamos a confirmação difícil de uma vocação de escritor em uma única noite, rito de iniciação rememorado mais de vinte anos depois, quando uma série de dúvidas sobre a vida e a literatura conduz o jovem Nathan Zuckerman, então com 23 anos, a transformar tudo que cercava sua visita ao consagrado autor Lonoff em um conto primoroso no qual narra uma variação da biografia de Anne Frank. Nessa pequena história dentro da história, uma invenção (Anne morreu) importa mais do que a verdade (Anne está viva). Roth exhibe aí uma consciência profunda dos dilemas da ficção no período do pós-guerra e, ao mesmo tempo, dá uma mostra de como lidar com eles a partir de um assunto bastante complexo, tematizando a incorporação de uma das mais conhecidas vítimas do Holocausto ao universo do entretenimento²⁰.

Há no romance, além disso, o evidente contraste entre o escritor velho que buscava separar a todo custo a sua vida de sua obra ("Eu

viro frases pelo avesso. Essa é a minha vida. Escrevo uma frase e viro-a pelo avesso. Depois olho para ela e viro-a pelo avesso de novo.”²¹ e o jovem aspirante que se recusa a abandonar na sua obra a bagunça de sua própria vida.

Como comenta Pia Masiero²², a ficção de Roth ao longo de toda a saga Zuckerman, que se prolonga por nove livros, chegando ao fim apenas em 2007 com *Fantasma sai de cena*²³, oscila entre duas metáforas, a do fantasma, aquele ser que está presente e ausente ao mesmo tempo, e a do ventríloquo, figura que confunde a origem da voz. Em *O escritor fantasma*, Zuckerman lembra como adquiriu a sua voz e cria uma variação nada epifânica do seu retrato de um artista quando jovem, comparação com a obra de Joyce estabelecida diretamente pelo título do segundo capítulo do livro de Roth, “Nathan Dedalus”, que termina com um grande discurso em louvor da imaginação da “vida real”:

[...] Ah, como eu gostaria de ter sido capaz de imaginar a cena que eu acabara de ouvir às escondidas! Quem me dera poder inventar coisas com a imodéstia da vida real! Se um dia eu conseguisse ao menos me aproximar da originalidade e da efervescência daquilo que efetivamente acontece [...]²⁴.

Philip Roth é um autor mais voltado para o problema do desenvolvimento do enredo, da elaboração de tramas complexas. O fenômeno percebido nele, no entanto, verifica-se de igual modo em um escritor mais voltado para o trabalho com os limites ou margens da linguagem literária como o argentino Ricardo Piglia. Ele batizou o protagonista de vários de seus romances e contos de Emilio Renzi, nome extraído de seu nome completo, Ricardo *Emilio* Piglia *Renzi*, e a diluição da vida na ficção já fica evidente nos títulos de obras como *Respiração artificial* ou *Nome falso*²⁵.

Em seu caso, essa ruptura do padrão é onipresente. Já houve quem apontasse a estranheza de o volume *Formas breves* (1999) ter recebido o prêmio de livro do ano de crítica literária da Fundación Bartolomé March, em 2001, quando ele estaria mais próximo de uma narrativa híbrida, inclinada principalmente para a ficção, proximidade à qual a crítica vinha dando pouca atenção²⁶. Para sustentar a ideia, o autor recorre ao uso constante de atribuições falsas ou errôneas, tão característica de Piglia, também em seu texto ensaístico e dá como exemplos a incorporação de frases de Blanchot e Borges. Desse modo, mesmo quando utiliza um discurso aparentemente ligado ao universo da crítica e da reflexão, o escritor argentino faz questão de confundir os registros e de mesclar o ficcional e o não ficcional. O recurso atravessa toda a sua produção. Do “conto inédito” de Arlt publicado em *Nome falso* (1975), que, para desespero de tantos críticos, posteriormente

peçoas, atividades profissionais e eventos reais. Para tornar a questão ainda mais complexa, não é apenas a criação fictícia Roth que traz em si muitas das características de seu criador. Existe também Zuckerman, que, como vimos acima, tem inúmeras semelhanças com ele (o judaísmo, a cidade natal, a carreira, a trajetória de vida alterada a partir de um sucesso repentino).

[19] Roth, Philip. *The Ghost Writer*. Nova York: Farrar, Strauss & Giroux, 1979. Ed. bras.: *Zuckerman acorrentado – Três romances e um epílogo*. Trad. Alexandre Hubner. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

[20] Sobre a banalização da história de Anne Frank, ver o excelente “Who owns Anne Frank?”, de Cynthia Ozick. *Quarrel and quandary*. Westminister: Alfred A. Knopf, 2000.

[21] Roth, *The Ghost Writer*, p. 21.

[22] Philip Roth and the Zuckerman books. Nova York: Cambria Press, 2001.

[23] *Exit Ghost*. Boston: Houghton Mifflin, 2007. Ed. bras.: Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

[24] Roth, 2011, p. 90.

[25] O trecho a seguir, sobre Piglia, retoma um artigo em que analiso especificamente *Respiração artificial*, que será publicado em 2013 pela *Revista USP* e se chama “A biografia de uma ficção: o romance dentro do romance em *Respiração artificial*, de Ricardo Piglia”.

[26] Álvarez, José Manuel González. *En los ‘bordes fluidos’ – Formas híbridas y autoficción en la escritura de Ricardo Piglia*. Bern: Peter Lang, 2009, p. 53.

[27] “Amescla deliberada de autobiografia, crítica e ficção é uma forma de ocultar o outro Piglia em uma reescritura engenhosa e expandida de ‘Borges e eu’. O crítico, que estudou com poucos as táticas de Borges e os mitos do escritor, cria um espaço de leitura para as ficções do escritor e aperfeiçoa a estratégia borgiana de desorientar. Menos espetacular que os desaparecimentos de Salinger ou Pynchon, o desaparecimento de Piglia simula uma visibilidade e uma civilidade.” Speranza, Graciela. “Autobiografía, crítica y ficción – Juan José Saer y Ricardo Piglia”. In: Carrión, Jorge (org.). *El lugar de Piglia*. Barcelona: Candaya, 2008.

[28] *Comparative literature*, vol. 37, nº3, 1985, pp. 193-232.

[29] Attridge, Derek. *J.M. Coetzee and the ethics of reading*. Chicago: Chicago University Press, 2004, p. 142.

[30] *Ibidem*, p. 143.

se descobriu ser uma adaptação de um texto de um escritor russo do final do século XIX, início do século XX, Leonid Andreiev, às inúmeras entrevistas em que versões de histórias inventadas são a cada vez modificadas e contadas como verdadeiras, a fala/texto de Piglia está sempre nesse lugar entre o real e o irreal, a vida e a literatura, o biográfico e o romanesco. Nos espaços em que se espera a “verdade” — o ensaio, a crítica, a entrevista, o diário —, invenção; nos espaços em que impera a invenção — o romance, o conto —, a história cultural e política argentina e as constantes remissões autobiográficas²⁷. A solução é engenhosa e traiçoeira: ao colocar todos esses diferentes “lugares” em xeque, o escritor reinsere neles um grau necessário de instabilidade e revaloriza o papel ativo do leitor no jogo literário, bem como o próprio jogo.

Já em Coetzee, a mescla entre o ficcional e o biográfico ocorre de um modo mais próximo ao de Roth, seja pela presença de escritores-personagens parecidos com ele (Elizabeth Costello, no romance homônimo de 2003, ou J.C., em *Diário de um ano ruim*, de 2007), seja pelo uso ficcionalizado de seu passado em um país despedaçado pelo racismo. Mas ele é também, como Piglia, um professor de literatura de renome internacional e também um estudioso importante do gênero confessional, tendo publicado um artigo fundamental sobre o assunto, “Confession and double thoughts: Tolstoy, Rousseau, Dostoevsky”²⁸. Nesse texto, ele recupera a ideia de que toda confissão parte de um mesmo esquema: transgressão, arrependimento, confissão e absolvição. Num plano secular, todos esses itens estão mais ou menos anulados, exceto o próprio ato, mas ele está preso, segundo Coetzee, ao que um de seus principais intérpretes chamou de a “interminabilidade estrutural da confissão”, que acaba por relativizar a sua importância:

*Todo ato de confissão está sujeito ao escrutínio autorreflexivo: sua motivação pode ser questionada, e sua impureza (ou a inevitável falsidade de qualquer pretensão de pureza) confessada, e a motivação para esse novo questionamento confessada, e assim infinitamente*²⁹.

O ponto aqui a notar é como existiu uma clara preocupação de Coetzee de buscar, na sua produção, uma estratégia ficcional que evitasse o problema que ele levantara teoricamente. Em seus dois romances mais diretamente biográficos, *Infância* (1997) e *Juventude* (2002), a narração ocorre toda em terceira pessoa e no presente. Desse modo, Coetzee elimina qualquer visada retrospectiva e deixa a avaliação de tudo que ele conta para o leitor, a quem, como atesta Attridge, é negado o conforto de uma perspectiva na qual o julgamento do autor pudesse ser feito³⁰.

Outro tipo de julgamento é produzido pelos três livros que o escritor publica depois de sair da África do Sul, na esteira da conturbada recepção que *Desonra* (1999) teve no país, e se muda para

a Austrália. Em *Elizabeth Costello, Homem lento* (2005) e *Diário de um ano ruim* (2007), Coetzee mantém os fortes vínculos autobiográficos nas narrativas, mas agora, diante da lei, surge a própria forma romanesca, é a viabilidade do romance em tempos sombrios, esta nova “idade das trevas”³¹, que é posta à prova.

Mais do que brincadeira pós-moderna ou a transformação da obra em um “museu pessoal”, como afirma em outro contexto o crítico de arte alemão Hans Belting, um museu sem história que inclui a ficção de que é possível se apropriar de tudo pela memória de cada um³², o enfrentamento direto com as melhores obras de autores como Roth, Piglia, Coetzee e vários dos outros autores mencionados sugere a hipótese de que está em curso, por meio de um instrumento improvável, o recurso autobiográfico, e de uma exaustiva e minuciosa autoavaliação, uma tentativa de reinvenção do ficcional, ou talvez, mais modestamente, de suas possibilidades em um ambiente pouco propício. Ou, nos termos do crítico de arte Hal Foster, o romance vai “*living-on*”³³.

Tomemos *Diário de um ano ruim* para testar a hipótese. Para discuti-lo, é necessário apresentá-lo brevemente, já que a forma tradicional do romance está nele bastante desfigurada. O volume é dividido em faixas (a cada página, às vezes apenas uma, às vezes duas, às vezes três camadas ocupam o espaço) e composto de duas partes, as “Opiniões fortes” e o “Segundo diário”. Em ambas, a divisão em faixas funciona de modo semelhante: a camada mais alta é ocupada pelas opiniões de um escritor já cansado e envelhecido, J.C., que fora um dos seis autores convidados por um editor alemão a redigir o que quisesse sobre qualquer assunto que escolhesse, “*quanto mais controverso melhor*”³⁴; a camada do meio traz uma espécie de diário do escritor e se ocupa principalmente de suas impressões a respeito de Anya, a belíssima moça que se diz filipina, a quem ele conhece na lavanderia e que convida para datilografar as suas opiniões; e a última camada, na faixa horizontal inferior da página, é a narrativa em primeira pessoa da própria Anya, na qual aparece também o seu namorado interesseiro, Alan.

A camada do alto, a das “opiniões fortes”, lida com questões do mundo contemporâneo, Guantánamo, a Al-Qaeda, o apartheid, o design inteligente, os direitos dos animais. É a face aparentemente “não ficcional” do romance e aquela que, para leitores ingênuos e, às vezes, não tão ingênuos assim, pode se apresentar como a mais relevante, sensação intensificada pelo fato de muitas das opiniões de J.C. corresponderem a ideias defendidas ou debatidas pelo autor real J.M. Coetzee, de quem o personagem fictício toma emprestado parte das iniciais, bem como uma série de outros dados biográficos (ambos produziram um romance chamado *À espera dos bárbaros*, ambos possuem um volume de ensaios sobre a censura, ambos são sul-africanos radicados na Austrália etc.).

[31] Coetzee, J.M. *Diário de um ano ruim*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 80.

[32] Belting, Hans. *Art history after modernism*. Chicago: The University of Chicago Press, 2003, p. 179.

[33] Foster discute, no artigo “The funeral is for the wrong corpse”, as possibilidades de arte seguir adiante após uma série de anúncios de seu fim. *Design and crime (and other diatribes)*. Nova York: Verso Books, 2002.

[34] Coetzee, *Diário de um ano ruim*, op. cit., p. 29.

[35] James Woods, por exemplo, afirma que “na verdade, lê-se a seção de cima de cada página com crescente entusiasmo, e as seções de baixo um tanto por obrigação”. “Squall lines”. *The New Yorker*, dez. 2007.

[36] Coetzee, *Diário de um ano ruim*, op. cit., p. 17.

[37] H. Porter Abbott discute a questão do tempo em um contexto diverso: “A separação enfática entre os tipos de texto narrativos e explicativos e a consequente reorientação cognitiva que essa separação página a página provoca no leitor geram um aprofundamento afetivo contínuo pelo conteúdo do livro. Apesar de seu efeito disruptivo, isso funciona porque muitos dos motivos e temas desse romance estão vinculados à diferença entre estar no tempo e estar fora do tempo, uma diferença que sentimos quando passamos alternadamente de um tipo de texto ao outro.”. “Time, narrative, life, death and text-type distinctions: the example of Coetzee’s *Diary of a bad year*”. *Narrative*, vol. 19, 2011, p. 192.

[38] “Dou uma ajeitada também, aqui e ali onde eu posso, onde falta alguma coisinha, um certo umpf, embora ele deva ser o grande escritor e eu só uma pequena filipina.” (p. 37)

[39] Coetzee, *Diário de um ano ruim*, op. cit., p. 56.

[40] No original, o problema também ocorre: “In a book on ancient Greek religion, an essay by a man named Versnel from Leiden about certain inscribed lead tablets recovered...” (p. 47). *Diary of a bad year*. Londres: Vintage Books, 2007.

[41] A primeira “opinião forte”, que será discutida no próximo parágrafo, é, por exemplo, retomada por Anya na página 43, quando na parte superior da página está sendo apresentada a sétima “opinião forte”.

[42] Por estarem acima e por serem numeradas, as “opiniões” fornecem um critério de localização no romance mais fácil de ser adotado. Todos os textos citados nesse exemplo encontram-se nesta página.

As duas partes inferiores, as narrativas do escritor e de Anya, tratam de temas mais propriamente romanescos, o amor impossível de um homem velho por uma jovem, o ciúme, as tentações do dinheiro, o namorado aproveitador. Elas compõem a face declaradamente ficcional do romance e transmitem uma sensação inicial inversa à da faixa superior. As personagens ali parecem um pouco artificiais, as situações do enredo talvez um pouco banais. Comparado ao que é discutido na camada de cima, camada que une a densidade argumentativa do ensaio à “concretude” biográfica, há ali a construção deliberada da representação de algo pouco importante³⁵. Como afirma a certa altura J.C., “a vida é curta demais para tramas”³⁶.

O esquema de três camadas, por si já pouco usual, fica ainda mais complicado se percebermos que ele combina uma engenhosa assincronia sincrônica³⁷. Explícite-se, primeiro, a assincronia. As faixas de baixo narram fatos que se passam antes da redação da camada de cima, porque a camada de cima a que o leitor tem acesso possui uma “dupla autoria” (é a transcrição feita por Anya das opiniões do escritor), o que significa que elas contêm, necessariamente, imprecisões, distorções, interpretações³⁸. Logo no início da “opinião forte” 11, por exemplo, lê-se que:

*Num livro sobre religião grega antiga, um ensaio de um homem chamado Versnel, de Leiden, sobre as inscrições de certas tábuas de chumbo recuperadas de templos do mundo antigo*³⁹.

O texto está evidentemente “mal escrito” para os padrões de um premiado autor internacional, alguém que nunca redigiria algo como “um ensaio de um homem chamado Versnel”...⁴⁰

Existem assim dois tempos que não coincidem, e não raro o leitor se depara com conversas nas camadas de baixo que foram apresentadas na camada de cima muitas páginas antes⁴¹. Há, contudo, também, um componente sincrônico no texto, que pode ser constatado na repetição de palavras nas faixas de cima e de baixo ou na reiteração ou contraste de argumentos, como acontece já na primeira opinião⁴². Na camada de cima, o “analista” está debatendo as “origens do Estado” e introduz em seu argumento um estágio muito precoce do desenvolvimento” deste retratado em *Os sete samurais* (1954), de Akira Kurosawa. Para ele, o final do filme é um “tanto sonhador”, porque os aldeões recusam a oferta de proteção permanente dos samurais que eles haviam contratado para livrar o local dos bandidos, e estes aceitam a recusa e vão embora. No plano “não ficcional” do texto relata-se um episódio ficcional em que um desejo (que os samurais partam) é atendido. O contrário acontece na camada de baixo, no plano diretamente ficcional do romance, em que se conta, a partir da visão do “derrière tão

próximo da perfeição quanto da angelitude” da filipina, um desejo real e bastante concreto (“Deus, me conceda um desejo antes de morrer”), que logo é retirado (“fui tomado de vergonha pela especificidade do desejo e retirei-o”). J.C. tem 72 anos, Anya, 29. Um quadro comparativo do que se tentou dizer acima seria o seguinte:

Plano da “não-ficção” (camada superior)	Plano ficcional (camada inferior)
Exemplo ficcional	Exemplo real
Desejo realiza-se	Desejo não se realiza, é retirado
Desejo é sonhador	Desejo é motivo de vergonha

Existem outras instâncias em que essa sincronia entre as diferentes camadas do texto é menos confusa⁴³, mas essa surge já no começo do romance e reitera um jogo que fora mencionado anteriormente entre gradações de valor do ficcional e do não ficcional (o primeiro tendendo à ingenuidade, o segundo, dela escapando), que, acredito, é fundamental para a compreensão da obra, um jogo no qual a própria noção de confusão cumpre papel determinante.

A instabilidade anunciada por essa assincronia sincrônica coincide com a instabilidade do protagonista, que abandona o ofício que o consagrara (“ não tenho mais paciência para escrever um romance”⁴⁴) para apontar o que “está errado no mundo hoje”⁴⁵, nesta nova “idade das trevas”⁴⁶. Ele vê, nesse instante da vida, valor apenas no plano do real. E, se há algo errado com o mundo para este escritor virado ensaísta, o problema passa pela questão da honra/desonra, dilema que reaparece em vários trechos:

[...] diante dessa vergonha a que estou sujeito, como me comporto? Como preservo a minha honra?

A desonra não respeita distinções sutis. A desonra cai sobre os ombros da pessoa e depois que caiu, por mais que se insista, não se dissipará.

[...] o objetivo não apenas de americanos de consciência, mas de indivíduos ocidentais em geral, deve ser encontrar uma maneira de salvaguardar a própria honra.

[43] Ver, por exemplo, a página 60, em que a presença ou ausência de filhos reverbera nas três camadas.

[44] Coetzee, *Diário de um ano ruim*, op. cit., p. 64.

[45] *Ibidem*, p. 29.

[46] *Ibidem*, p. 80.

A desonra é um estado de ser que vem com tonalidades e gradações? Se existe um estado de desonra profunda, existe também um estado de desonra leve, desonra light?

A geração de sul-africanos brancos à qual pertença e a geração seguinte, e talvez a geração depois dessa também, curva-se debaixo da vergonha dos crimes cometidos em seu nome.

[...] *porque vocês têm a má-sorte de serem netos de seus avós; porque vocês herdaram uma maldição.*⁴⁷

[47] *Ibidem*, pp. 48-61.

Estamos em um campo que Coetzee conhece bem e com o qual lidou profundamente em toda a fase inicial de sua produção literária, que vai de seu primeiro livro, *Dusklands* (1974), até o romance *Desonra* (1999). Interessa-nos agora, contudo, que esse escritor fictício, J.C., não quer mais escrever ficção e está obcecado com a questão da honra/desonra. A desistência indica uma resposta bastante negativa, ainda que provisória, à pergunta que paira no ar, sugerida por suas ações e reflexões: qual o valor, neste mundo decaído, de um texto literário? O escritor fictício põe em dúvida a relevância da ficção e dela abre mão. Exemplar, nesse sentido, é a relação que ele estabelece entre fato e ficção a partir da constatação de que um filme como *Lolita* (1962), dirigido trinta anos antes por Stanley Kubrick, não seria hoje possível, porque não seria possível utilizar, como então, uma atriz com um rosto infantil que sabidamente não era criança:

*Ofato (o ficto-fato, a ideia) de que o personagem ficcional é uma criança é mais forte que ofato de que a imagem na tela não é de uma criança. Quando a questão é sexo com menores de idade, a lei, com a opinião pública latindo atrás dela, simplesmente não tem disposição para distinções mais finas*⁴⁸.

[48] *Ibidem*, p. 62.

Ou seja, de acordo com essa linha de pensamento, a arte não ultrapassa mais o tabu, a ficção não ultrapassa mais o real, o que implica, logicamente, que a representação tem valor de real e, portanto, torna-se dispensável. O campo das distinções finas, como ele aqui menciona, ou das distinções sutis, como afirma na segunda das citações acima sobre a questão da honra/desonra, o campo fluido e instável do estético, não é mais necessário. A opção do escritor é por ideias peremptórias, por afirmações definitivas, por “opiniões fortes”.

Só que nem todo mundo concorda com isso, e é a criatura ficcional Anya, a inculca e bela datilógrafa, que tenta demover o escritor de seu abandono à ficção, é a “parte de baixo da página”, que surge já com o romance em andamento, na altura da sexta “opinião forte”, e sempre

ocupa um espaço comparativamente menor, que tenta mostrar para a “parte de cima” que a sua existência é discutível. Para ela, aqueles textos são primeiro chatos, fazem-na “bocejar”, depois, mostrando uma percepção mais profunda do que estava em jogo ali, são um grito que busca silenciar todo o resto:

*Política é berrar para calar a boca dos outros e conseguir o que você quer, não é uma coisa lógica. Escreva sobre passarinhos*⁴⁹.

[49] *Ibidem*, p. 44.

Fica-se sabendo que a moça inculta era também ela uma espécie de contadora de história, a inventar vivências sexuais ardentes para o namorado para deixá-lo inflamado, e inventar histórias é o que ela gostaria que ele voltasse a fazer:

*Por que o senhor escreve esse negócio? Por que não escrever outro romance em vez disso? Não é nisso que o senhor é bom, em romances? [...] Mesmo assim, todo mundo tem uma opinião, principalmente sobre política. Se o senhor contar uma história, pelo menos as pessoas vão calar a boca e escutar*⁵⁰.

[50] *Ibidem*, pp. 64 e 65.

Apaixonado (“se tivessem me dito que a última das minhas paixões seria uma garota de maneiras provocantes”), o escritor ouve até que deveria redigir as suas memórias amorosas, uma coisa “mais humana, mais carne e sangue”. Afinal, era preciso se livrar daquele “tom de sabe-tudo. É tudo tão curto e seco: Sou eu que tenho todas as respostas, é assim que é, não discuta”⁵¹.

[51] *Ibidem*, pp. 71-8.

O golpe definitivo vem logo. Ambos conversam e buscam descobrir qual dos dois consegue ver mais fundo no outro. J.C. diz que as opiniões que ela está digitando não vêm necessariamente do mais fundo dele. Ao que ela rebate com uma citação — “A desonra cai sobre os ombros da pessoa” — e uma constatação: “Isso para mim parece sair do mais fundo”. E narra a história de quando ela e uma amiga foram estupradas por três americanos e como foi a elas sugerido que esquecessem o caso, para não ficarem desonradas. Ambas recusaram e prosseguiram com a acusação:

*Quando o senhor me conta que anda por aí curvado debaixo da cruz da desonra, penso naquelas garotas de antigamente que tinham o azar de ser estupradas e aí tinham que usar roupa preta o resto da vida — usar preto e ficar sentada num canto, não ir nunca a festas e não casar nunca. O senhor não entendeu direito, mister C. Ideia antiga. Análise errada, como diria o Alan. Abuso, estupro, tortura, não interessa o quê: o negócio é que, contanto que não seja culpa sua, contanto que você não seja o responsável, a desonra não gruda em você. Então o senhor tem sofrido à toa*⁵².

[52] *Ibidem*, pp. 118-20.

O estrago está consumado. Ele não concorda inicialmente com ela, tenta explicar por quê, ela se cansa, avisa que não vai mais digitar as “opiniões fortes”, mas nada disso conta muito naquele momento. A presença da moça modificara o velho escritor:

[53] *Ibidem*, p. 151.

*O que começou a mudar desde que eu entrei na órbita de Anya não são tanto as minhas opiniões em si, mas minha opinião sobre as minhas opiniões*⁵³.

O tempo das “opiniões fortes” e de sua irônica piscadela nabokoviana terminara, era a vez das “opiniões brandas”, que começam a aparecer na segunda parte do livro, intitulada simplesmente de “Segundo diário”. Antes, contudo, surge uma última “opinião forte” no esquema tradicional da página dividida em três faixas, a trigésima, chamada “Da autoridade da ficção”. Nela, o escritor divaga sobre o mistério da autoridade de Tolstói ou Walt Whitman, tidos ao final da vida como sábios, iluminados, quando “nenhum dos dois tinha muita sabedoria para oferecer: sabedoria não era o negócio deles. Eram poetas acima de tudo”⁵⁴.

[54] *Ibidem*, p. 165.

O que gera a potência de saber de um texto que não tem nada a ver com o saber ou a ausência de saber de seu autor, nem com aquilo que o texto está efetivamente dizendo? A literatura serve para debater ideias? A literatura serve para alguma coisa? A literatura é eticamente possível em uma nova “idade das trevas”? Essas são questões com as quais a obra de Coetzee sempre lidou e que reaparecem em *Diário de um ano ruim*. Na segunda parte da obra, numa nova chave, a das “opiniões brandas”, ele parece sugerir uma resposta a elas. E essa resposta, uma sofisticada performance, está diretamente vinculada ao formato incomum do romance, como se gerasse a explicação quase de modo desconectado com o que está sendo dito, reiterando portanto a disjunção “sabedoria do autor” (vida, não ficção) *versus* “sabedoria” do texto (romance, ficção) apresentada naquela última “opinião forte” com o esquema tradicional da página dividida, ou, como diz o escritor ficcional nas linhas finais da “opinião forte” 31 — a derradeira da primeira parte, onde já não há qualquer divisão —, e ela não por acaso se chama “Do pós-vida”:

[55] *Ibidem*, p. 167.

*A persistência da alma em uma forma irreconhecível, desconhecida para si mesma, sem memória, sem identidade, é outra questão inteiramente diferente*⁵⁵.

Brincando um pouco com as palavras e já desembaralhando um pouco o quebra-cabeça, é disso que se trata: de persistência, de formas irreconhecíveis, de memória e de identidade. Só que estamos falando do romance, uma “questão inteiramente diferente”.

No “Segundo diário” os assuntos são outros: sonhos, família, envelhecimento, pássaros, compaixão, crianças, tédio. Quando ele começa, a divisão da página assume outra configuração, a camada central deixa de existir: as impressões de J.C. que ela reproduzia estão incorporadas às “opiniões brandas”. Na camada de baixo, começa a reprodução de uma longa cena na qual Anya e seu namorado vão jantar na casa do escritor. Nas discussões durante a noite, a moça se desencanta com ele e resolve que vai encerrar a relação e sair da cidade. Na edição brasileira do romance, esse trecho ocupa a camada inferior do volume da página 171 à 229. Antes disso, na página 182, onde começa a quinta “opinião branda”, ressurge a camada do meio, para que J.C. narre o último encontro com a moça, que acontece cronologicamente na manhã seguinte ao jantar. Ela fora se despedir. Essa cena dura da página 182 à 202. A correlação página/evento é importante para que se perceba a centralidade que Anya, a personagem de ficção, assume no livro. A partir desses dois acontecimentos, rompimento com o namorado após o jantar e despedida na manhã seguinte, ela, que já alterara completamente a proposta da camada superior, assume o controle das duas camadas inferiores do texto, ocupando-as até o final do volume. A camada intermediária é preenchida por uma carta que ela escreve a J.C., e a camada inferior, por um encontro imaginário entre ela e o escritor já perto da morte, ou seja, nos dois casos há um salto: na camada do meio, o escritor cede a voz para a personagem; na camada de baixo, a personagem de ficção se permite ficcionalizar, assume uma nova voz.

Na última “opinião branda” do romance, a 24^a, cujo nome é “De Dostoiévski”, que retoma as “opiniões fortes” finais, J.C. conta que releu o quinto capítulo da segunda parte de *Os irmãos Karamazov* e se viu “chorando descontroladamente”. Ele se pergunta então por que, apesar de discordar dos argumentos presentes no texto, ele se emociona:

*A resposta não tem nada a ver com ética nem com política, e tudo a ver com retórica [...] É a voz de Ivã, tal como concebida por Dostoiévski, não sua argumentação, que me arrebatava*⁵⁶.

[56] Ibidem, p. 234.

Pouco depois ele fala do “padrão ao qual todo romancista sério deve aspirar, mesmo sem a menor chance de chegar lá”:

*O padrão do mestre Tolstói de um lado e do mestre Dostoiévski do outro. Com os exemplos deles somos artistas melhores; e com melhores não quero dizer mais hábeis, mas eticamente melhores*⁵⁷.

[57] Ibidem, p. 236.

De um lado a voz de Anya que se sobrepõe, que ganha vida na ficção e assume o primeiro plano, de outro um escritor fictício concebido a partir da biografia do próprio autor, que baixa o tom, que abandona

a dureza das “opiniões fortes”, cede o espaço e se propõe a ser “eticamente melhor” ao reconhecer a importância da voz no texto, talvez por causa dessa voz no texto: eis o saldo final da leitura do romance, saldo que deixa bastante invertidas aquelas gradações de valor entre o ficcional e o não ficcional que seu início sugerira.

A intenção da parte final deste artigo sobre a tendência autobiográfica do romance era mostrar como em uma obra específica dessa linhagem — linhagem, reitera-se, cuja existência está fortemente ligada a distintas condicionantes históricas — aconteceria aquilo que fora anunciado algumas páginas atrás e que, assume-se por hipótese, se repete de formas diferentes em outros textos dessa mesma linhagem: a recorrência de instâncias não ficcionais, principalmente biográficas, em obras de autores como Coetzee, Roth, Piglia “mascararia” uma discussão profunda, e esperançosa, da validade do gênero romanesco na nossa nova “idade das trevas”, para repetir uma última vez a avaliação forte do protagonista de Coetzee. Não me parece ser outro o sentido da última frase de *Diário de um ano ruim*, com sua expectativa tensa e otimista sobre o próprio ofício do escritor: “Eles aniquilam nossas pretensões mais impuras; eles esclarecem nossa visão; eles fortalecem nosso braço [no original, ‘fortify one’s arm’]”⁵⁸.

[58] *Ibidem*, p. 236.

Recebido para publicação
em 6 de fevereiro de 2013.

NOVOS ESTUDOS

CEBRAP

95, março 2013

pp. 83-97

ADRIANO SCHWARTZ é professor de literatura da Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo (EACH-USP) e vice-diretor do Centro Universitário Maria Antonia (Ceuma-USP).