

Alguns exemplos de compulsão ficcional do Eu

Some examples of fictional compulsion of the Self

Biagio D'Angelo

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – Porto Alegre – Rio Grande do Sul – Brasil



Resumo: A autobiografia é um gênero privilegiado que se envolve em uma escrita obscura, numa existência ainda incompleta e consciente das lacunas que a caracterizam. A biografia ficcional, o diário, todo o conjunto de escritas do Eu consistem em deixar abertas as hesitações necessárias para que a criação de uma obra romanesca coincida com a recriação fictícia e falaciosa da realidade. A escrita do Eu não seria, paradoxalmente, uma obra aberta, no sentido de ser uma confissão que precisa do outro para ter seu valor definitivo? Essa pergunta norteia nossa reflexão.

Palavras-chave: Autobiografia; Diário; Escrita do Eu; Memória; Confissão

Abstract: The autobiography is a privileged genre that is involved in a obscure writing, in an existence still incomplete and conscious of the gaps that characterize it. The fictional biography, the journal, every group of writings about the self consist in leaving open the hesitations that are necessary for the creation of a novel work which coincides with the fictional and misleading recreation of reality, wouldn't the writings about the self be, in a paradox, an open work, in the sense of being a confession that needs the other to have it definite value? That is the question that leads our reflexion.

Keywords: Autobiography; Journal, Writings of the Self; Memory, Confession

“J’aime la *mémoire* et je n’aime pas les *Mémoires*.”

(LEONOR FINI)

“Se escreve para salvar a escrita,
para salvar a nossa vida por meio da escrita,
para salvar a pequenez do nosso eu
ou para salvar o nosso grande eu dando-lhe respiro.”

(MAURICE BLANCHOT)

“As *Confissões* de Rousseau têm o defeito
de já terem sido lidas aos amigos...”

(MIKHAIL LERMONTOV)

Embora Borges esclareça a importância e a necessidade do esquecimento, com os sofrimentos causados pela memória de sua “inesquecível” personagem Funes, a literatura parece se servir da técnica memorialística para relatar as experiências e preservar, por meio da escrita, a “deslembração”. Na verdade, a memória autobiográfica dedica-se a lembrar de si, de suas próprias vivências e, nessas reflexões, procura um conhecimento que se aproxima da constituição do eu. Contudo, somente uma

interpretação sumária e otimista pode asseverar que a matéria verbal e humana que o diário registra seja capaz de dar resposta às inquietudes do sujeito. Por isso, a ideia de uma fusão entre escritor e leitor, proclamada por Foucault, é uma delicada ilusão. A operação do escritor de diários, conforme o pensador francês, “atenua os perigos da solidão; dá o que se viu ou pensou a um olhar possível” (FOUCAULT, 1992, p. 130-131). Se quem escreve um diário se dedicasse à leitura dele, transformar-se-ia em

um “outro”, terceira ponta de um triângulo que roça só tangencialmente o autor do diário: “Il diario si presenta come la scrittura peculiare dell’assenza, della nostalgia. Di ciò che ogni giorno *non* si è pensato”¹ (MILDONIAN, 2001, p. 198), aquele “não-pensamento” que o pensar lógico e ordenado teve que deixar na sombra.

A autobiografia é um gênero privilegiado que se envolve em uma escrita obscura, numa existência ainda incompleta e consciente das lacunas que a caracterizam. Nesse sentido, o fragmento a seguir, do importante narrador japonês Jun’ichirō Tanizaki, mostra-se extraordinariamente machadiano e constrói a literatura como espaço de assombrações e não de revelações explicativas de tudo:

Scrivo il diario perché lo scrivere m’interessa di per sé. Non perché altri lo legga. Avendo la vista paurosamente deteriorata non posso leggere come e quanto vorrei. Non ho altri modi di passare il tempo. E per colmare questo vuoto mi viene continuamente il desiderio di scrivere [...] Gli avvenimenti d’un anno fa mi sembrano completamente nuovi e leggendoli provo un piacere infinito (TANIZAKI, 1987, p. 42)².

Para Tanizaki, que reconhecia o fundamento ficcional da literatura, também em seus exemplos mais contraditórios e flutuantes – como o diário, as memórias, a pseudo-autobiografia – a literatura só pode se dobrar aos efeitos do não-real, da pura invenção. A escolha da ficção obriga-o a armar um perfeito modelo movediço entre a ilusão da realidade e a verdade das mentiras ficcionais. Não é óbvio que o leitor colabore, coopere com a especial operação proposta porque a incerteza, a expectativa, a experiência de ambos (autor e leitor) são fronteiras variáveis e arriscadas. O leitor é testemunha dessas confissões autoficcionais e compulsivas, destinatário de um gesto narrativo que o amarra à ficção, e não à realidade. O leitor das compulsões do Eu participa das regras do jogo da literatura, por meio de um mecanismo engenhoso que permite entrar em íntima comunicação com o autor, lúdica e seriamente, até experimentar, em primeira pessoa, o espaço extremo do texto: “Papel, amigo papel, não recolhas tudo o que escrever esta pena vadia”, adverte Machado de Assis no *Memorial de Aires* (2004, p. 38).

N’*O rumor da língua*, Roland Barthes afirma que o texto que se desprende da forma diarística é quase

um resultado impossível, pois “é bem possível que o diário assim mantido já não se assemelhe em nada a um diário” (1988, p. 372). O diário usa a elasticidade do rito cotidiano, garantindo-lhe uma veracidade antipática e transgressiva: quem busca a vida de um autor, encontra um homem, e, como escreveu La Bruyère, essa pode ser definida como a decepção formal do diário.

A oscilação entre autor e homem, entre leitor cúmplice e leitor ingênuo, entre texto e diário, entre o objetivo e o subjetivo, nos empurra a determinar que a literatura se desloca “entre”, isto é, move-se entre meios incertos e, ao mesmo tempo, certos. Do ponto de vista holístico, um não existe sem o outro, em uma interação misteriosa porque propõe que a realidade se dissimule por trás da máscara da literatura.

A biografia ficcional, o diário, todo o conjunto de escritas do Eu consistem em deixar abertas as hesitações necessárias para que a criação de uma obra romanesca coincida com a recriação fictícia e falaciosa da realidade. A realidade revela-se em seus aspectos mais magníficos e ultrapassa a mente do autor; contudo, essa consideração aparentemente banal significa o ponto de partida para sua luta empírica e sua repercussão no papel.

Além disso, as escritas do Eu declaram explícita aquela crise da representação que Foucault soube descrever com seu comentário a *As Meninas*, de Velásquez: o artista busca representar todos os elementos possíveis e observáveis, mas se lhe revela apenas uma dispersão de dados, até o desaparecimento (a supressão, diz Foucault) do próprio sujeito-observador. Só assim, conclui Foucault (1985, p. 13-25), a representação poderia se dar como “pura”. Surge aqui uma pergunta: a escrita do Eu não seria, paradoxalmente, uma obra aberta, no sentido de ser uma confissão que precisa do outro para ter seu valor definitivo?

Contra uma imaginação perigosa e arbitrária ou uma reprodução aborrecida da natureza (D’Alembert afirmava que não se pode imitar a natureza até o tédio), a narração em primeira pessoa – por meio de formas que exploram a escrita de si, como o diário, a autobiografia, a confissão – permite mostrar a verdade da experiência, onde a palavra “verdade” registra não a integridade e salvação do eu, mas sua precariedade e suas oscilações. Nessa hesitação, um autor que fez da escrita do Eu seu ponto de força, Machado de Assis, adota a postura “moderna” do questionamento narrativo e epistemológico. Nesse rumo, Machado não se aproxima apenas dos inventores do romance anti-tradicional, mas também de Rousseau que, como denuncia Starobinski (1971, p. 225), derrotou a ideia de uma confissão frente ao Mistério, a favor de uma autoridade que se outorga o direito de falar só de si e pretende que os outros a ouçam.

Daí surge uma escrita variada, violenta, feita de pulos e perplexidades, daí vêm os parágrafos cancelados,

¹ “O diário se apresenta como a escritura peculiar da ausência, da saudade. Do que cada dia *não* se pensou” (Tradução livre).

² “Escrevo o diário porque o escrever me interessa. Não porque outros o leiam. Tendo a vista pavorosamente deteriorada não posso ler quanto e como gostaria. Não tenho outros modos de passar o tempo. E para encher esse vazio me vem continuamente o desejo de escrever. [...] Os acontecimentos de há um ano me parecem completamente novos e lendo-os experimento um prazer infinito”. (Tradução livre)

as variantes anuladas e, mais uma vez, reescritas, onde a relação do sujeito com o mundo, não sendo uma ficção e sim uma transcrição, apela para uma tomada de consciência do eu enquanto problema, angústia, desejo de verdade e multiplicidade em busca de unidade, que desemboca no círculo literário e, portanto, na possibilidade de se tornar invenção, ficção. De forma extravagante, o que seria julgado como anti-romanesco, entra numa espiral de ficção e falsificação da realidade, processos inevitáveis da escrita. A autobiografia revela assim os seus enganos:

Non seulement l'autobiographe peut mentir, mais la "forme autobiographique" peut revêtir l'invention romanesque la plus libre : les "pseudo-mémoires", les récits "pseudo-autobiographiques" exploitent la possibilité de narrer à la première personne une histoire purement imaginaire (STAROBINSKI, 1971, p. 85-86)³.

No ato de desconstrução da identidade, que a estrutura da narrativa autobiográfica oferece, a escrita *fragmentada e escravizada* pela repetição do cotidiano e do temporal revela insuspeitáveis soluções para o problema da relação sujeito/escrita na estética contemporânea. Esse tipo de escrita periférica se coloca dentro de

Una zona diversa, alternativa e contrapposta a quella del romanzo tradizionale, capace di sottoporre a dubbio e a revisione il critério d'"identità" che hanno caratterizzato la tradizione analitica a partire da Hobbes sino a Kant. (MILDONIAN, 2001, p. 33-34)⁴.

Através das criações ficcionais, a "ipseidade", segundo a bela expressão de Paul Ricœur, pode sintetizar as características de vínculos existentes entre o autor empírico e a sua hipótese dialéctica ficcional (sejam ele Brás Cubas, Dom Casmurro ou Aires). Para Ricœur, a "ipseidade" (1990, p. 11-54; p. 199-236) é a capacidade do sujeito de *se reconhecer*, não como o mesmo, mas dentro das variantes e das variabilidades temporais. É um reconhecer-se, muito antes que um ser, que permite, particularmente, vislumbrar no eu as suas mais secretas andanças, as perpétuas transformações, as rupturas singulares e as dispersões que buscam uma resposta unitária. Ricœur declara justamente que a ipseidade salva assim o transitório. Com efeito, o que possibilita a permanência no tempo do Eu é a possibilidade de ficção. Portanto, a personagem ficcional irá exercer uma função mediadora entre o finito e o eterno. Trata-se de uma possibilidade "que a identidade narrativa do personagem exerce entre os pólos da mesmidade e da ipseidade (...) essencialmente confirmada pelas *variações imaginativas* às quais a narrativa submete essa identidade" (RICŒUR, 1991, p. 176). Nesse contexto de "variações imaginativas", a escritura do Eu põe em crise:

La continuità del nostro corpo e delle nostre funzioni cerebrali, non meno della continuità di ricordi, intenzioni e opinioni in qualunque prospettiva psicologica. La grammatica alla prima persona che sorregge tale scrittura svuota l'io d'ogni serio rapporto col sé. Ogni giorno dire io significa introdurre un'entità separata, nella migliore delle ipotesi un seguito di io successivi che si connettono solo grazie alla ripresa della scrittura.[...] Nello spazio ristretto della pagina e nel tempo senza ritorno della giornata già consumata, volto e nome si cancellano. Crolla la fede nella identità e ad essa si sostituisce una fragile ipseità. (MILDONIAN, 2001, p. 34)⁵.

Contudo, por se reconhecer, precisa-se de uma companhia que espelhe, em uma tradução antropológica e ontológica, a indagação do eu narrador. Na confissão, o leitor, por exemplo, machadiano se metamorfoseia em um duplo do autor. Ele também, como seu autor, possui um olhar sempre "oblíquo", melancólico, reconhecendo a fugacidade das coisas e, ao mesmo tempo, a pulsão delas para o eterno. Ele mesmo, em particular, passou à outra vida, e dali escreve suas memórias. O tempo já não lhe pertence. As digressões servem para criar nele a ilusão de vida e parodiar assim o Chateaubriand de *Memórias de além-túmulo*, que têm uma pretensão similar. A confissão em Machado assim como em Rousseau e Santo Agostinho compõe-se de uma estratégia de persuasão que representa, retoricamente, a convicção sobre a necessidade de justificar seu discurso e seus atos, e encontrar, por meio deles, uma explicação teleológica. Nos textos literários, porém, chega-se até a invenção da verdade, como justamente registra Derrida:

"Invención" significa todavía invención de la verdad en el sentido del descubrimiento que devela lo que se encuentra ya ahí pero que, también, ya, es invención de otro tipo de verdad y de otro sentido de la palabra "verdade" (DERRIDA, 1987, p. 84)⁶.

³ "Não somente o autobiógrafo pode mentir, mas a forma autobiográfica pode assumir a mais leve invenção romanesca: as "pseudomemórias", as narrativas "pseudo-autobiográficas" exploram a possibilidade de narrar em primeira pessoa uma história puramente imaginária". (Tradução livre)

⁴ Um espaço diverso, alternativo e contraposto àquele do romance tradicional, capaz de submeter à dúvida e à revisão os critérios de identidade que tenham caracterizado a tradição analítica a partir de Hobbes até Kant. (Tradução livre)

⁵ "A continuidade do nosso corpo e das nossas funções cerebrais, como também a continuidade das lembranças, intenções e opiniões em qualquer perspectiva psicológica. A gramática em primeira pessoa, que sustenta essa escrita, vazia o eu de qualquer sério relacionamento consigo. Cada dia dizer eu significa introduzir uma entidade separada. Trata-se, na melhor das hipóteses, de uma sucessão de eu que apenas se conectam graças à retomada da escrita. [...] No espaço restringido da página e no tempo sem retorno da jornada já consumada, o rosto e o nome se cancelam. A fé na identidade derruba e a ela se substitui uma frágil ipseidade". (Tradução livre)

⁶ "Invenção" significa ainda invenção da verdade no sentido do descobrimento que desvela o que se encontra já nela, mas que, também, é já invenção de outro tipo de verdade e de outro sentido da palavra "verdade". (Tradução livre)

A literatura propõe, portanto, um dispositivo, uma *tekhné*, que age segundo duas linhas ou tendências: por um lado, acentua a separação entre vida e ficção, por outro engana com uma hegemonia da vida, onde a divisão precedente se vê reduzida, senão anulada. Quando a vida e a verdade estão harmonicamente próximas, não é preciso recorrer à confissão, mas quando divergem, ela, como gênero literário, reaparece: a confissão é um gênero de crise. Falar de si nas páginas de um romance, falar gritando ou com viva voz como fazia Job, falar confundindo o tempo criado pela imaginação é consubstancial, estrutural à natureza antropológica não apenas do sujeito, mas também da escritura. Trata-se de penetrar nos meandros profundos das fontes originais da expressão verbo-linguística, isto é, penetrar no lugar “donde começa a escritura”, que, poderíamos dizer com Derrida, surge desde sempre e se desenvolve como um *continuum*. Por isso, Maria Zambrano pode afirmar que a confissão parte da confusão entre tempo real e tempo “outro” que não é o tempo virtual da arte, mas o tempo que busca o sujeito que “confessa”:

La Confesión es el lenguaje que no ha borrado su condición de sujeto; es el lenguaje del sujeto en cuanto tal. No son sus sentimientos, ni sus anhelos siquiera, ni aun sus esperanzas; son sencillamente sus *conatos de ser*. Es un acto en el que el sujeto se revela a sí mismo, por horror de su ser a medias y en confusión. (ZAMBRANO, 2001, p. 29, grifo nosso)⁷.

Esquecimento e confusão são palavras que com frequência percorrem as páginas machadianas. A escrita do Eu, na sua compulsão ficcional, pretende se parecer escandalosamente com a vida, imitar seus ritmos, buscar pontos de contato que salvam da desesperação e do desencontro entre a vida e a verdade. Maria Zambrano sublinha que “la confesión comienza siempre con una huída de sí mismo” (2001, p. 32)⁸, porque parte de uma angústia existencial que procura um ponto de apoio, presumindo que seja possível encontrá-lo, e essa dinâmica pertence ao movimento mesmo da confissão.

Contudo, a confissão tem duas linhas divergentes nas quais o sujeito procura dissolver os pesadelos da vida, a vida que não soube responder ao desejo de felicidade: por um lado, a linha da frustração, por outro, a linha

do complemento, duas caras opostas, opacas, confusas, cuja contradição se resolve em um ponto de unidade misterioso, que nem sujeito nem personagem podem conhecer: “tal era y sigue siempre el problema”, conclui Zambrano (p. 62)⁹.

As repetidas e frustradas confissões amorosas de Rubião a Sofia, em *Quincas Borba*, conduzem à loucura, a um delírio que, nos termos de Machado, é uma “fantasmagoria palavrosa” até tornar-se “uma tristeza calada”:

A consciência, onde ficavam rastros do estado anterior, forcejava por despegá-los de si. Era como a ascensão dolorosa que um homem fizesse do abismo, trepando pelas paredes, arrancando a pele, deixando as unhas, para chegar acima, para não tombar outra vez e perder-se. (MACHADO DE ASSIS, 2008, p. 303)

Que tipo de leitor está disponível ao diálogo com um Eu que compulsivamente precisa do espaço da ficção? Trata-se de um *leitor – eleitor – seletor*, porque lê, acompanha, elege que rumo outorgar à *fábula*, seleciona e aceita (ou rejeita) a estratégia narrativa do autor. O leitor de *Tristram Shandy*, ou o Eu do *Diário de um louco*, de Nicolai Gógol, deverá “pasar por alto algunos pasajes sobre detalles biográficos del personaje, comprendiendo que su interés no se dirige en ese sentido” (BLOCK DE BEHAR, 1994, p. 127)¹⁰, porque na sua estratégia narrativa, “o escritor prevê e conta com os movimentos pessoais do leitor, embora não possa indicá-los de antemão” (p.127). Uma inadvertência na leitura provocaria um deslocamento da confissão, a transformação da própria confissão em um monólogo triste e solitário, que nega a expectativa do “tu” para o qual se orienta a voz explícita da confissão.

Na confissão literária, o leitor é figura paradigmática, *relativamente relativo*:

Vai ser um leitor empenhado em buscar a verdade, um ser parcimonioso e metódico na dúvida, cuja atitude o levará, afinal de contas, a reconhecer que a verdade existe, mas que às vezes não é dado alcançá-la, e que o livro se interessa mais com a consideração de perguntas do que com o fornecimento de respostas (DIXON, 2005, p. 223).

Assim o leitor “amigo” e a leitora “atenta” podem preencher as lacunas do eu narrador, embora nada possa esvaziar por completo o procedimento confessional, nem as intenções do narratário de propor discursos *inconfessáveis*.

O leitor é paciente, ou inquieto, sossegado ou ansioso. É ele que decide quais verdades ocultas da obra se manifestam ou se escondem. O leitor estabelece que não existe um dizer definitivo sobre a confissão literária; cada leitor discerne, julga ou se compadece, mais fica

⁷ “A Confissão é a linguagem de alguém que ainda não apagou sua condição de sujeito; é a linguagem do sujeito enquanto tal. Não são seus sentimentos, nem seus desejos ou suas esperanças; são simplesmente seus *esforços de ser*. É um ato em que o sujeito se revela a si mesmo pelo horror de seu ser incompleto e em confusão”. (Tradução livre)

⁸ “A confissão começa sempre com uma fuga de si mesmo” (Tradução livre)

⁹ “Assim era e segue sendo o problema” (Tradução livre)

¹⁰ Ignorar algumas passagens sobre detalhes biográficos da personagem, compreendendo que seu interesse não se dirige nesse sentido”. (Tradução livre)

a escrita, o texto, perene, eterno, como um “museu do secreto”.

Essa confusão, que mistura a fantasia criadora e a vida criada, o comunicado e o incommunicável, a expressão de si e a manifestação da poesia, não marginaliza a operação artística. Ao contrário, coloca o efeito periférico da narração confessional no centro da experiência da produção textual e da leitura. Trata-se de um discurso que, embora confunda intenções e atuações, vidas vividas e vidas imaginadas, supera a fronteira do banal “realismo” e alcança a unicidade dentro da multiplicidade de gestos, existências e estratégias que o texto propõe. Entre narrador e leitor se estabelece, portanto, uma “impostura”, uma “ingenuidade dialógica” que faz do leitor um responsável a mais do texto apresentado. O narrador “presume y apela, recorre por un dispositivo de cortesía sospechoso” (BLOCK DE BEHAR, 1994, p. 167)¹¹, até que o leitor, assim solicitado, colabora para a recomposição da unidade desvairada do sujeito e da personagem. A legitimidade dessa confissão confusa em busca de uma ordem evidencia-se nesse fragmento de Maria Zambrano:

Y si el hallazgo de este íntimo centro que la confesión descubre borra la tergiversación del arte humano y realista, también aniquila la otra gran confusión moderna, la del naturalismo, con que en parte se le confunde, habiéndola precedido, y que es su antecedente inmediato. Mas en realidad, “realismo”, “humanismo” y “naturalismo” no son sino las desviaciones que el arte sufre cuando nace de un yo superficial, desviación que toma el nombre de la urgencia mayor del momento en que se produce, pero cuya existencia cabría hacer constar en toda época en que la unidad del hombre se ha perdido o está demasiado encubierta (ZAMBRANO, 2001, p. 96)¹².

A confissão literária não se apresenta como um desabafo descontrolado de sentimentos. Com efeito, após os *Diários* de Kierkegaard, a escrita do Eu interroga a própria solidão biográfica e literária dentro das problemáticas psicológicas e céticas. A confissão se serve da forma híbrida, móvel e elástica da narração ficcional, “che può tanto governare le strutture polilogiche e la plurivocità del romanzo, quanto provocare la catastrofe e il rovesciamento nella sequenzialità di un racconto breve” (MILDONIAN, 2001, p. 147)¹³.

A forma híbrida, moderna da escrita do Eu, sempre em constante tensão entre o enunciado fictício e a verdade escondida, alcança o seu modelo na oscilação do gênero, entre romance e diário, “fra una scrittura dichiaratamente fittizia e una scrittura che si finge non fittizia” (MILDONIAN, p. 147)¹⁴, e que marca “il trionfo dell’una o dell’altra, ora privilegiando le strutture narrative alla prima persona dell’autobiografia e dei

mémoires, che esaltano la finzione romanesca” (p. 147)¹⁵. Ao mesmo tempo, essa construção se apresenta, por sua natureza, fragmentária e desigual, com a predominância de um sentimento difundido de melancolia e tristeza que funciona como ponto de aglomeração da memória do narrador e do autor.

Machado de Assis pode se considerar mais próximo de autores inquietos e modernos como o André Gide de *Le journal des faux-monnayeurs* (1927), e filósofos “não filósofos” como o Søren Kierkegaard de *Enter-Eller* (1843) em que se encontra o *Diário de um sedutor*, que se declarava, longe do academicismo teórico da filosofia do seu tempo, “escritor religioso”.

Diários, memórias, confissões e relatos sócio-filosóficos são dramaticamente inseridos em uma lógica que manipula a escrita romanesca e faz parecer como não-fictício o fictício, e como real o verossimilhante. A literatura se desencaixa, assim, do molde banalmente realista e se abre a uma confusão legítima porque revela a vida, imitando-a e, ao mesmo tempo, querendo evitá-la ou mesmo superá-la.

A confissão, gênero fragmentário que recapitula a incompletude do sujeito e que provém da angústia resulta ser, também, a possibilidade da liberdade. Mas, conforme o juízo de Kierkegaard, a “possibilidade” é, com certeza, a mais pesada de todas as categorias, porque representa a possibilidade de que o sujeito e a literatura se desviem e se reencontrem em pontos reformulados e gêneros renovados. Assim, os gêneros que o escritor desconstrói, se conformam como a existência: por um lado, ele destrói os limites mesquinhos dos bovarismos literários, os sonhos e as repetições da vida que, nas páginas dos romances, são apenas um simulacro da vida, por outro, o modelo de escrita proposto por escritores como Tanizaki e Machado de Assis não se descreve mecanicamente. Ele apresenta-se, ao contrário, como um processo dinâmico, em que a informação se armazena e se modifica, renovando ao mesmo tempo o leitor que participa intensamente do diálogo com o autor.

¹¹ “Presume e apela, recorre a um dispositivo de cortesias suspeitoso”. (Tradução livre)

¹² “E se o resultado deste centro íntimo que a confissão descobre anula a tergiversação da arte humana e realista, também anula a outra grande confusão moderna, a do naturalismo, com que, às vezes, a confissão está confundida – pois a precedeu – e que é seu antecedente imediato. Mas na verdade, “realismo”, “humanismo” e “naturalismo” não são senão os desvios que a arte sofre quando nasce de um eu superficial, desvio que toma o nome da urgência maior do momento em que se produz, mas cuja existência deveria constar em toda época em que a unidade do homem tem se perdido ou está demasiado escondida”. (Tradução livre)

¹³ “Que pode governar tanto as estruturas polilógicas e a plurivocidade do romance, como provocar a catástrofe e a inversão na sequência de um relato breve”. (Tradução livre)

¹⁴ “Entre uma escrita declaradamente fictícia e uma escrita que se finge não fictícia”. (Tradução livre)

¹⁵ “O triunfo de uma ou da outra, privilegiando as estruturas narrativas da primeira pessoa da autobiografia e das *mémoires*, que exaltam a ficção romanesca”. (Tradução livre)

A escrita do Eu incorpora a existência como se ela fosse um arquivo em que se articulam a capacidade mnemônica e a experiência confessional, isto é, o “alter” e o “ego”. A escrita se torna, assim, um *continuum* (mais uma vez no sentido utilizado por Derrida) que prolonga o biológico até o humano e o transcendental.

A escrita do Eu, entre compulsões e confissões, pertence aos meandros “confusos” do autor. As dicotomias de intelecto e sentimento, de razão e intuição, de vida e morte são debilitadas a favor da dimensão atemporal do discurso narrativo. Aprofundar a negatividade da existência e procurar uma saída para o encontro com o Tu literário representam uma crítica às estruturas já estabelecidas.

A escrita do Eu se propõe ao leitor como forma alegórica: se a vida cotidiana é ainda submergida no não-senso, nas dores e nas tragédias existenciais, a literatura possui sua própria autenticidade porque, imitando a vida, recusa sua finitude, e mostrando a corrosão de coisas, seres, incita a superar as vaidades e as contradições que o texto assimila naturalmente. Daí, as digressões e a aparente desordem do conjunto narrativo, as quais desestabilizam a narrativa, a confissão íntima, as incertezas do autor. Como propõe, salomonicamente, o narrador de *Dom Casmurro*: “E bem, qualquer que seja a solução, uma coisa fica, e é a soma das somas, ou o resto dos restos” (MACHADO DE ASSIS, 1986, p. 944).

Referências

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BLOCK DE BEHAR, Lisa. *Una retórica del silencio. Funciones del lector y procedimientos de la lectura literaria*. México: Siglo XXI, 1994.

DERRIDA, Jacques. Psyché: invenciones del otro. In: BLOCK DE BEHAR, Lisa (Ed.). *Diseminario*. La desconstrucción. Otro descubrimiento de América. Montevideo: XYZ Editores, 1987. p. 49-106.

DIXON, Paul. *Dom Casmurro* e o leitor. In: SARAIVA, Juracy (Org.). *Nos labirintos de Dom Casmurro*. Ensaio crítico. Porto Alegre: Edipucrs, 2005. p. 209-223.

FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas*. Una arqueología de las ciencias humanas. Barcelona: Planeta-De Agostini, 1985.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Vega, 1992.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Dom Casmurro*. In: *Obra completa*. Vol. I. Rio de Janeiro: Aguilar, 1986.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Memorial de Aires*. São Paulo: Martin Claret, 2004.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Quincas Borba*. Rio de Janeiro: Globo, 2008.

MILDONIAN, Paola. *Alterego*. Racconti in forma di diario tra Ottocento e Novecento. Venezia: Marsilio, 2001.

RICÉUR, Paul. *O si-mesmo como um outro*. Campinas: Papirus, 1991.

STAROBINSKI, Jean. Le style de l'autobiographie. In: *L'œil vivant II*. La relation critique. Paris: Gallimard, 1971. p. 83-98.

STAROBINSKI, Jean. *Jean-Jacques Rousseau*. La transparence et l'obstacle. Paris: Gallimard, 1971.

TANIZAKI, Jun'ichirō. *Diario di un vecchio pazzo*. Milano: Bompiani, 1987.

ZAMBRANO, Maria. *La confesión: género literario*. Madrid: Siruela, 2001.

Recebido: 22 de março de 2013

Aprovado: 15 de abril de 2013

Contato: biagiodangelo@gmail.com