



# **A VIDA COMO FICÇÃO: CONSTRUINDO PERSONAGENS ENTRE A VERDADE E A MENTIRA**

*Rodrigo Fonseca Barbosa*

*Orientadora: Eurídice Figueiredo*

**Doutorando**

**RESUMO:** O trabalho é um desdobramento de pesquisa sobre os caminhos dos narradores que se transformam em personagens de si (que se autoficcionalizam) para tecer narrativas que sejam capazes de enredar o outro. As reflexões são relacionadas ao processo de construção de um romance (com o título provisório *Sete mentiras e uma verdade*) que pretende ser o produto final de toda a pesquisa. Discussões sobre a possibilidade de apresentação de um romance como tese de doutoramento iniciam o texto. A investigação percorre, na sequência, os campos das narrativas de si e das fronteiras (ou não-fronteiras) entre real e ficção, entre verdade e mentira. Examina as aproximações e distanciamentos entre as narrativas que apontam para um e para outro destes espaços (ficcionalis e realistas), considerando-as sob os pontos-de-vista da linguagem que escolhem e das referências que adotam. Investiga a (im)possibilidade da construção de um discurso narrativo integral e autenticamente verdadeiro ou falso. Neste percurso, o trabalho também observa aspectos relacionados à ficcionalização do sujeito: posta em narrativa, a vida como ficção; o si-mesmo como outro, a nossa heteronímia cotidiana. O projeto do romance é apresentado, relacionado com as reflexões teóricas. O discurso narrativo dos personagens flutuando entre o real e a invenção; as aventuras de linguagem que se oferecem a partir desta flutuação; a heteronímia que está na gênese da trama e as relações entre a vida do autor e seus personagens-narradores; a ficcionalização da vida como estratégia para seduzir o outro: são algumas provocações trazidas da pesquisa para o romance.



**Anais do VIII Seminário dos Alunos dos Programas  
de Pós-Graduação do Instituto de Letras da UFF  
Estudos de Literatura**

---

Reflexões de Aristóteles, Roland Barthes, Serge Doubrovski, Paul Ricoeur, Silvano Santiago, Eurídice Figueiredo, Hans Gumbrecht contribuem para este debate.

**PALAVRAS-CHAVE:** Autoficcionalização; Heteronímia; Narrativa; Novo romance.

### **Era uma vez...**

Era uma vez um aluno de doutorado que teve uma ideia para um romance e decidiu que iria escrevê-lo e apresentar como sua tese ao Programa de Pós Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense. Não era exatamente uma proposta original: outros romances já foram escritos e defendidos junto a uma banca de pós graduação. A ideia recebeu o apoio de sua orientadora, a professora Eurídice Figueiredo, uma reconhecida pesquisadora brasileira na área de literatura. Ainda assim, o projeto lhe trazia uma grande insegurança: “afinal, um romance vale como tese?”, pergunta Tatiana Salem LEVY (2007, p. 191) no “Pós-escrito” apresentado junto a seu romance-tese *A chave de casa*, defendido na PUC-RJ em 2007. “É preciso coragem para entregar o romance no lugar da tese, dizem muitos”, acrescenta ela. Um email da professora Ana Chiara à orientadora de Tatiana, professora Marília Rothler Cardoso, aumenta a angústia (dela e deste novo aluno):

A crítica de um romance num ritual de defesa de tese expõe não o investimento intelectual da pessoa, mas “a pessoa implicada da cabeça aos pés”, como disse a Tatiana. Por outro lado, a banca deverá desinvestir um arsenal teórico já conhecido para transformar em críticos de literatura. Serão capazes? O que a banca cobraria da Tatiana? (LEVY, 2007, p. 177)

Provocado pelas questões apresentadas por Ana Chiara (e pelas dúvidas de Tatiana), o aluno questiona: há como separar o “investimento intelectual da pessoa” da “pessoa implicada da cabeça aos pés” mesmo numa tese acadêmica tradicional? No texto crítico, estariam ausentes a pessoa e suas experiências de vida, sensoriais, éticas, estéticas? Por outro lado, no texto ficcional, não há sempre um movimento a revelar o “investimento intelectual” do autor no seu projeto? Precisaria mesmo a banca “desinvestir um arsenal teórico”? Ou seria possível que ela cobrasse, através da leitura do romance, o resultado da pesquisa e do mergulho no mundo das ideias que faz todo autor quando cria?

As perguntas rondam a cabeça do aluno enquanto ele assiste a aulas e faz leituras que contribuem para trazer mais estímulos e pistas para seu romance. Aqui e ali, ele vai conhecendo outros “companheiros de batalha”: livros que, como *A chave de casa*, nasceram com foco em sua natureza ficcional, mas foram “defendidos” como trabalhos de pós graduação. Na maioria dos casos, eles foram acompanhados de um texto complementar, que discute o arsenal teórico que o autor reuniu para a batalha do (e com o) texto de ficção. Tatiana Salem Levy optou por apresentar uma espécie de

diário, em que descreve sua pesquisa e as referências que foi recolhendo no caminho para escrever o romance. Uma espécie de “relato de viagem autobiográfico” de seus quatro anos de doutorado. Ela conta que este formato lhe foi sugerido em um encontro com o professor e crítico Silviano Santiago: “pensar o fazer literário também é fazer teoria” (LEVY, 2007, p. 174), e um “diário de escrita” de um romance seria uma forma de trazer esta contribuição.

A orientadora sugere ao aluno que examine a possibilidade de inserir o pano de fundo teórico “dentro” do próprio romance. Uma ideia ainda mais ousada. Mas ele teme que este recurso possa contaminar o texto ficcional da casmurrice dos textos acadêmicos e, de alguma forma, também frear o fluxo criativo. Não descarta a sugestão por definitivo. Deixa-a guardada, ali, a seu lado, escondida nos livros e artigos que povoam sua escrivaninha. No momento da escrita do romance, ela pode ressurgir e, das páginas que lá estão, voarem conceitos e referências para as páginas que se escreverão. Só o exercício da escrita sabe a resposta para esta possibilidade.

Então, ele vai recolhendo, separando, anotando, organizando as descobertas que faz junto aos ambientes teóricos que frequenta, impulsionado pelo *leit-motiv* do romance. Parece-lhe mais claro que vai adotar, ao final, uma solução mais “conservadora”: um ensaio sobre estes ambientes, sobre os exercícios de crítica que está reunindo, sobre o que andaram pensando e falando os autores com quem ele está se encontrando nesta sua pesquisa.

Neste artigo, estimulado pelo Seminário dos Alunos de Pós Graduação do Instituto de Letras da UFF (Sappil), observamos o aluno a ensaiar seus passos do balé que tenta fazer esta mistura de arte e teoria. Na base, o solo da crítica, da reflexão sobre literatura, estética, política e outras ciências. E, sobre ele, o voo da criação, o inesperado, a arte. Para os dois caminhos por que segue esta partitura, ele se envereda agora, como a testar seus perigos e a experimentar seus prazeres.

## **O solo**

As inquietações que impulsionam a ideia de elaboração do romance envolvem muitas possibilidades de pesquisa, não apenas no campo da crítica literária. Mas, as leituras e descobertas convidam o aluno a adotar este ambiente como a base de sua investigação. Muitas notas vão entrar, pois somente o campo da reflexão sobre a literatura oferece uma diversidade de desdobramentos, de trilhas a desbravar. Muitas

notas vão entrar, mas a base é uma só, ensina o cancionista. E, neste caso, a base, o solo escolhido por ele, é a que lhe oferece a área de Letras.

Antes de iniciar o percurso sobre esse solo, vale informar que esse aluno já se aventurou pela experiência romanesca. Publicou, em 2012, o romance *O homem que não sabia contar histórias* (BARBOSA, 2012), finalista do prêmio São Paulo de Literatura do ano seguinte. Suas peripécias de autor estreante lhe proporcionaram uma série de experiências relacionadas ao processo da escrita (na escolha temática, na estruturação da história, na definição dos formatos narrativos, nas surpresas do gesto da escrita em si) e à sua recepção. Estas experiências, muito mais que apontar respostas, apresentaram indagações. De alguma forma, ele estará tratando delas ao imaginar um novo romance e ao buscar referências críticas sobre os temas que o inquietam.

Por onde passam estas indagações? Onde habitam suas inquietações? Ele nos fala sobre elas, antes de chegar ao projeto do novo romance. De uma forma mais ampla, é possível dizer que elas se relacionam às flutuações das narrativas entre o real e a ficção, aos mistérios que se escondem (e se revelam) por detrás de palavras como verdade e mentira. Em seu romance de estreia, o aluno/autor criou um protagonista (José Brás) que trazia aproximações e distanciamentos em relação a seu criador. Referências imaginadas e referências de sua realidade se misturaram, às vezes de forma surpreendente para ele: ou por não esperar uma invenção que surgia, num momento, ou porque a presença de uma história ou de um ambiente reais se impunha, inesperadamente, em outro.

Era inevitável, portanto, que ele caminhasse atrás de discussões que tratassem desta suposta dicotomia entre real/verdade e ficção/mentira. Encontrou Aristóteles e sua distinção entre o papel do poeta e o papel do cronista<sup>1</sup>. Descobriu Roland Barthes diferindo escritores e escreventes (e apresentando a figura do escritor-escrevente<sup>2</sup>). Reaproximou-se de si mesmo (um outro eu?) e suas experiências como jornalista

---

<sup>1</sup> De tudo o que dissemos, resulta claramente que o papel do poeta é dizer não o que aconteceu realmente, mas o que poderia ter acontecido na ordem do verossímil ou do necessário. Pois a diferença entre o cronista e o poeta (...) é que um diz o que aconteceu, o outro o que poderia ter acontecido (...) (ARISTÓTELES, *apud* GASPARINI, 2014, p. 218).

<sup>2</sup> Segundo Barthes, os escritores têm, a partir da Revolução Francesa, sua “língua” apropriada por um novo grupo que se torna “detentor da linguagem pública” e a utiliza “com fins políticos” (os “escreventes”). Após fazer a distinção entre as duas “atividades” (ou “funções”), ele, entretanto, percebe uma aproximação entre os dois papéis: “encaixando-se mais ou menos bem num ou noutro: os escritores têm bruscamente comportamentos, impaciências de escreventes; os escreventes se alçam por vezes até o teatro da linguagem”. Esta aproximação faria nascer, segundo o autor, “um tipo bastardo”: o escritor-escrevente (BARTHES, 2007, p. 38).

profissional<sup>3</sup>, “dono” de um discurso que se faz crer “objetivo”, “imparcial”, “absolutamente compromissado com o real”. Estudou os cronistas (não os de Aristóteles, mas os dos séculos XIX, XX e XXI) para entender como compunham suas narrativas de invenção, a serem expostas nas páginas de notícias dos jornais<sup>4</sup>.

Estas trilhas acabaram por conduzi-lo às narrativas de si. E, chegando lá, ao debate sobre autoficção. A provocação de Serge Doubrovski, embaralhando as casas do “pacto autobiográfico” de Philippe Lejeune<sup>5</sup>, reforça o que já estava se apresentando naquelas trilhas acima: que não é possível estabelecer fronteiras nítidas entre os dois campos; que não é possível construir um discurso narrativo que seja integral e autenticamente verdadeiro ou falso. Que se pode fazer “uma ficção, de acontecimentos e fatos estritamente reais” (DOUBROVSKI, 1997, p. 10). Que mesmo a narrativa mais pretensamente objetiva (como a jornalística ou a jurídica, por exemplo) recorre à imaginação do narrador e que mesmo a mais voltada à invenção de alguma forma envolve a experiência do narrador com o mundo (real).

Imagina então este aluno um jeito novo de olhar para as narrativas (e não somente as escritas, como será debatido um pouquinho mais à frente) quanto à sua “autenticidade” ou à sua “inventividade”. Se há sempre verdade na mentira e mentira na verdade, melhor pensar as narrativas flutuando sobre uma espécie da linha, onde numa ponta está o real, o verdadeiro, o autêntico e na outra a ficção, a mentira, a invenção. Mas, não há narrativa totalmente **numa** ponta ou **na** outra. Elas dançam sobre a linha. Ora se aproximam de um lado, ora de outro. A linguagem que escolhem e as referências que usam as “puxam” para lá e para cá. Uma mesma narrativa, como um romance, por exemplo, por um instante pode estar mais perto da ponta da linha que remete à ficção e, em outro, da ponta do real. A esta linha, o aluno deu o nome de “linha da ficcionalidade” e a apresentou no trabalho de conclusão da disciplina “Escritas de si”, ministrada por sua orientadora, no curso de doutorado.

Assim os narradores compõem seus discursos. Ainda que assumam um “compromisso” com a “realidade” ou ainda que se descreva como aliado da “ficção”,

---

<sup>3</sup>O aluno trabalhou como jornalista nos jornais *Folha de S. Paulo*, *Última Hora* e *Tribuna de Minas*.

<sup>4</sup>Em sua dissertação de mestrado (BARBOSA, 2015), o aluno estudou a crônica e o processo criativo dos cronistas.

<sup>5</sup>O termo “autoficção” foi lançado por Doubrovski (1997, p. 10) na apresentação de seu romance *Fils*, ocupando um espaço que Lejeune (2008) não identificou como possível em seu livro *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet: um romance em que o nome do autor e o nome do personagem fossem os mesmos*.

olhando para uma ponta ou outra, eles, no uso da linguagem e na escolha das referências, transitarão sobre a linha. Reconhecendo esta situação e libertos do rótulo, é hora de olhar para o que o narrador faz (e para o que ele quer fazer) de si mesmo. E esta visada abre outras trilhas sobre o solo em que caminha o aluno. Antes de ir até elas, abre-se um parêntese para acrescentar uma escolha que ele faz nesta pesquisa: não se ater apenas às narrativas literárias, nem apenas às narrativas escritas. Ele quer olhar para o discurso narrativo e suas flutuações sobre a linha da ficcionalidade em todas as suas possibilidades, como a oral, a visual, a gestual. O narrador em questão não é apenas aquele que coloca sua narrativa no papel. Fecha o parêntese.

Nesta flutuação, ao efetuar seu discurso, o narrador torna-se personagem de si mesmo. Em primeiro lugar, porque, colocada em discurso, uma vida será sempre uma outra vida: a vida em e do discurso. “O sujeito narrado é um sujeito fictício justamente porque é narrado, é um ser de linguagem”, define a orientadora do aluno, no seu livro *Mulheres ao espelho* (FIGUEIREDO, 2013, p. 67). Não há identidade (no sentido de mesmidade que Paul Ricoeur explora em *O si-mesmo como outro*) entre o sujeito e o sujeito posto em narrativa (RICOEUR, 1994). A narrativa por si torna o narrador em outro.

Mas o narrador torna-se personagem de si não apenas porque não há coincidência possível entre os dois. A alteridade se manifesta no gesto de narrar, na impossibilidade de absoluto domínio sobre o processo de colocar-se em narrativa. E esta descoberta vai auxiliar o aluno no seu processo de criação dos personagens que habitarão seu novo romance.

Um narrador tem o seu domínio de linguagem, o seu universo vocabular, a sua forma de expressão, as intenções que lhe movem em direção à composição de seu discurso narrativo. Mas, antes de narrar, será incapaz de prever, com certeza, que palavras vai usar, em que sequência, com que ritmo. Suas emoções, seus impulsos, suas reações, sua memória escondida vão lhe conduzir a rotas insuspeitadas. Seu inconsciente lhe fará surpresas, sua fala não será plenamente domesticada. E dela surgirá um outro. O seu “lado escuro”, de que falava JUNG (2014, p. 90), emergirá e, com ele, sua máscara, sua *persona*.

Mas há ainda outro aspecto a considerar na composição deste personagem de si-mesmo pelos narradores: seus objetivos. Não há narrativa no vazio. Todo discurso nasce *para*. Ele tem uma tarefa a cumprir e essa tarefa sempre inclui alguém a quem se destina

a narrativa (ainda que este alguém seja o próprio sujeito que narra). A recepção da narrativa está presente na construção do discurso: do jeito mais óbvio, quando narrador e receptor interagem de forma presencial, mas também quando um escritor solitário coloca suas palavras no papel sabendo que elas serão lidas por alguém (nem que seja por ele mesmo, um seu leitor no depois). E o público, este outro a quem se destina o narrado, vai interferir na construção do discurso e vai transformar o narrador.

O narrador constrói um papel para si na teatralidade da relação. O seu personagem nasce para obter sucesso na tarefa de *afetar* o outro. Há uma estratégia por detrás desta construção. E ela faz do narrador um “ser de ficção”. Um sujeito que se autoficcionaliza também por esta razão. No teatro da vida social, cada um vive a representar, veste seu figurino e dá suas falas de acordo com um roteiro pessoal, escolhido ou mesmo imposto. Este aluno de doutorado que está a refletir sobre estas questões e a imaginar um romance, já foi autor de livro, já foi jornalista, é professor, já atuou como assessor de comunicação, vez em quando está a escrever canções... Enfim, viveu e vive personagens diversos em suas cotidianas ficções de si.

Fernando Pessoa, o poeta, mergulhou fundo nesta experiência de autoficcionalização e batizou com nomes diferentes seus personagens de si-mesmo. As falas de Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos são falas diferentes, expressam diferentes intenções, alcançam diferentes plateias. A heteronímia pessoana radicaliza a experiência da vida como ficção: ainda que tenhamos o mesmo RG e a mesma feição, somos sempre vários: seria uma boa artimanha trocarmos de nome a cada vez que damos fala a um outro de nós? Olhando por outro ângulo: não seriam os personagens de um romance formas heterônimas de seu autor? Está aí uma boa pista para o novo romance. Um solo sólido para a aventura da dança da invenção.

Mas, como já foi dito de outra forma, todo autor/narrador é um sedutor (ou pretende ser). Seu discurso narrativo é tecido para enredar alguém (que pode ser ele mesmo, inclusive). Nesta tessitura, compõe os personagens que lhe parecem adequados ao êxito de sua missão sedutora. Faz as escolhas narrativas (temas, palavras, frases, sequências, ritmo, formas de apresentação/emissão do discurso) que julga mais eficazes. Já sabemos que ele não será capaz de ter total controle sobre o processo, que o inconsciente dará formas imprevistas à sua narrativa. E é assim que ele vai seguir em frente: caminhando entre estratégias autoficcionalizadas, tentando organizar sua narrativa entre verdade e mentira na flutuação da linha da ficcionalidade e experimentando



acidentes de enunciação. Mas sempre querendo que o resultado deste esforço de narrar seja vitorioso, no sentido de tocar alguém.

Neste ponto da pesquisa, o aluno se depara, quase acidentalmente, com uma nova trilha (ainda no solo da crítica literária) que lhe parece instigante. Numa disciplina de seu curso<sup>6</sup>, ele encontra um professor (Alex Martoni) provocando uma turma a olhar sobre as “atmosferas” e “ambientes” que envolvem uma obra de arte quando de sua recepção. Referenciado especialmente por Hans Ulrich Gumbrecht, ele propõe leituras críticas “com a atenção voltada ao *Stimmung*<sup>7</sup>”, que, em síntese, busquem desvelar um “potencial oculto da literatura” (GUMBRECHT, 2014, p. 14), observando o impacto das dimensões materiais de uma obra (ritmo, prosódia, uso das palavras, entre outras, no caso de textos) sobre a percepção sensível de quem a recebe.

Examinar o impacto sensorial da narrativa. E (quem sabe?) a partir daí construir uma nova categoria estética, que desloque o foco do autor, do texto e do público enquanto grupo social para o impacto da obra sobre os sentidos de quem entra em contato com ela. Um exercício que nos conduziria “a um lugar diferente daquele próprio às questões de ‘interpretação’ – isto é, o da tarefa inglória de desnudar a “verdade”” (GUMBRECHT, 2014, p. 29). E nos abriria uma trilha nova: “um ensaio que se concentre nas atmosferas e ambientes não chegará jamais à verdade inclusa num texto; antes, abarcará a obra como parte da vida no presente” (GUMBRECHT, 2014, p. 29). A provocação de Gumbrecht, turbinada por Martoni ao convocar outros autores como Paul Zumthor, Gilles Deleuze, Roger Chartier, Vilém Flusser, Friedrich Kittler, conversa com um incômodo que o aluno traz de seus estudos literários: a quase ausência de discussão sobre a emoção que envolve a criação e a fruição de uma obra. A obra como experiência física, materializada, individualizada. Não é uma abordagem simples, pelo tanto de multiplicidade e de subjetividade que envolve, mas não vale a pena tentar?

Martoni, na clareira aberta por Gumbrecht, sugere que a descoberta das atmosferas se dê pela análise da materialidade da narrativa, como já foi dito acima.

---

<sup>6</sup>A disciplina “Literatura e atmosferas: em torno de uma nova categoria estética” foi ministrada pelos professores Adalberto Muller e Alex Martoni no curso de pós graduação do Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense (UFF), no primeiro semestre de 2016.

<sup>7</sup>Sobre o termo, “muito difícil de traduzir”, conforme o próprio Gumbrecht, o autor recorre a suas traduções para a língua inglesa: “Em inglês existem *mood* e *climate*. *Mood* refere-se a uma sensação interior, um estado de espírito tão privado que não pode sequer ser circunscrito com grande precisão. *Climate* diz respeito a alguma coisa objetiva que está em volta das pessoas e sobre elas exerce uma influência física. Só em alemão a palavra se reúne, a *Stimme* e a *Stimmen*” (GUMBRECHT, 2014, p. 11/12). E é a esta “atmosfera” (interna e externa ao indivíduo na recepção da obra de arte) que ele dirige sua reflexão.

Encontrar no texto (ou na tela ou no filme ou na canção ou...) os índices sensíveis que apontem para o *Stimmung*. A proposta despertou no aluno (com seu novo romance em pauta) um outro possível olhar: se a recepção individual da obra *produz* uma atmosfera e impacta o receptor, porque não buscar investigar o autor como um deliberado “construtor de atmosferas”? Além de fazer leituras críticas voltadas ao *Stimmung*, porque não tentar investigar as estratégias utilizadas pelos narradores, em seus processos de criação de narrativas, para compor as atmosferas que vão trazer o outro para sua teia?

Em sua tarefa de sedução, todo narrador vai atrás das chaves narrativas que lhe abram as portas sensíveis daquele a quem ele quer afetar. Estas chaves serão mais ou menos eficazes conforme ele as encontre e de acordo com sua habilidade em manuseá-las (e, para isto, conhecer o outro, o seu “alvo” pode ser muito importante, mas isto é tema para outra conversa que não está cabendo aqui neste artigo). E elas, as chaves narrativas, estão no campo da linguagem e das referências.

Abrem-se muitas trilhas e atalhos em cada um destes dois caminhos. De olho no romance que virá, o aluno faz apontamentos sobre a linguagem como construtora de atmosferas: ritmo, movimento, tom, escolha das palavras, das construções frasais, da estrutura narrativa; dosagem de apelos à reflexão (termos e frases de informação e argumentação, por exemplo) *versus* convites aos sentidos (visuais, sonoros, táteis, gustativos, olfativos, no uso das expressões, nas descrições, nas palavras); organização e distribuição dos temas. Sobre as referências: a aproximação ou distanciamento do universo referencial do receptor; o cenário, o ambiente, o contexto; a atestação e o testemunho; a aparência de autenticidade; os fiadores e sua “credibilidade”.

Chegamos a um ponto do percurso em que podemos resumir assim o solo crítico em que se assenta a pesquisa deste aluno em busca de um romance que se apresente como tese:

1. Os narradores flutuam sobre uma linha em que não há fronteiras claras entre realidade/verdade e ficção/mentira;
2. Não há narrador “autêntico”: eles sempre serão “seres de ficção” quando postos em narrativa, pois não há identidade possível entre o sujeito mesmo e o sujeito que narra, não há pleno domínio sobre o gesto de narrar e cada eu, cada si-mesmo, se converte em outro(s) no teatro social;

3. As narrativas cumprem uma função, tem um receptor como alvo, e, para dar conta da tarefa, o narrador, personagem de si-mesmo, escolhe estratégias narrativas que sejam capazes de tecer a atmosfera que vai seduzir o outro.

Chegou a hora da dança? Talvez. Cada pedaço deste solo provoca para outros temas, outros autores, outras ideias. O aluno (por enquanto?) decide delimitar assim seu território. E resolve que é hora de abrir o caderno onde se esboça o novo romance.

### **O salto**

*Sete mentiras e uma verdade* é o título provisório do romance. Provisório como tudo o que se relaciona a um texto de ficção a ser escrito. A ideia nasce ainda durante a escrita de *O homem que não sabia contar histórias*, o romance anterior. Neste processo, o autor é provocado, entre tantas outras, por duas observações:

1. a emergência não planejada, tanto no plano da linguagem como no campo das referências (ambientes, “trilha sonora”, ocupações dos personagens, por exemplo), de elementos de seu universo pessoal e profissional;
2. a “presença” do outro, de um futuro e presumível olhar do leitor, não um leitor abstrato, mas um leitor concreto, conhecido. Em vários momentos, ele descobre que está compondo a narrativa como se “falasse” com alguém ou para alguém.

Estas descobertas provocam o que poderia ser a investigação de um novo romance: **diferentes vozes narrativas, com perfis que se aproximam de sua(s) história(s) de vida, construindo seus personagens de si para afetar o outro.**

Sete narradores elaborando seus papéis no teatro social, narrando suas “mentiras” e “verdades”, buscando recursos retóricos e estilísticos que os auxiliem a compor as necessárias atmosferas à sedução (de uma pessoa, de uma plateia, de um público, de si mesmo, de Deus). Sete, porque o autor relaciona sete *personas* que orbitam sua trajetória pessoal e profissional. Sete, porque, diz o ditado, “sete é conta de mentiroso”. A centelha que acendeu o novo projeto já começa a fazer uma fogueira. Antes que ela se alastre, totalmente sem controle (e o autor termine chamuscado), é preciso domar e organizar o fogo.

No artigo “O último eu”, Serge Doubrovski recorre à crítica genética para definir que “há dois tipos de escritores: os escritores programáticos, com programação roteirizada, e os escritores com estruturação redacional” (DOUBROVSKI, 2014, p. 118-119). O primeiro grupo seria aquele dos escritores que organizam em detalhes todo o

roteiroantes de começar a escrever; o segundo, dos que escolhem uma escrita “automática”, em que “as palavras com as quais a narrativa é escrita surgem por si mesmas” (DOUBROVSKI, 2014, p. 119). O criador do termo “autoficção” identifica seu processo criativo com o segundo grupo. E, para ilustrar a outra turma, recorre a uma historinha:

O primeiro tipo é perfeitamente representado numa famosa anedota das *Boleana*, coletânea de anedotas sobre Boileau<sup>8</sup>. Um dia, parece que tendo encontrado Racine<sup>9</sup>, que não via há muito tempo, Boileau teria perguntado: “Então, Sr. de Racine, a quantas anda *Fedra*?” E Racine teria respondido: “Está acabada, agora basta escrevê-la”. *Se non é vero...* (Doubrovski, 2014, p. 119. Grifo do autor)

Na escrita de *O homem que não sabia contar histórias*, o autor não se viu inteiramente em nenhum dos dois grupos. O escritor automático começou a história, mas a trama e as formas narrativas que brotaram no percurso chamaram o escritor programático. Era preciso organizar o fogo. Agora, aluno de doutorado e vinculado a compromissos acadêmicos, ele sente a necessidade de colocar o roteiro à frente do gesto da escrita. Estruturar o rastro antes de acender a chama. Ainda que, depois de acesa, ela abra outras picadas impossíveis de ser antevistas aqui, neste ponto zero.

O “programa” do novo romance começou com a definição “guarda-chuva” (para não apagar o fogo) do seu tema: o narrador como personagem de si em sua busca de afetar o outro. São estes os sete narradores e os “alvos” de suas narrativas: um **professor** e seus alunos; um **apaixonado** e sua amada; um **compositor popular** e seu público; um **crente** e seu Deus; um **ghost writer** e o público de seu cliente; um **jornalista** e sua comunidade; um **escritor** e seus leitores. Todos trabalhando na elaboração de seu discurso narrativo em busca de um “efeito”. E sendo mais ou menos bem sucedidos, à medida de suas habilidades, de suas escolhas, de seus acidentes de enunciação, da disposição reativa dos receptores...e das circunstâncias.

Não há como negar a heteronímia que está na gênese da história. Serão nomes diferentes para *funções* que o autor exerceu ou exerce. Ele *é/já* foi todos os sete “mentirosos” que pretende transformar em personagens. Ele *é/já* foi professor, apaixonado, compositor, crente, *ghost writer*, jornalista, escritor. Já se apropriou de suas falas para cumprir papéis sociais. Sempre haverá uma “memória narrativa” (de fatos e

---

<sup>8</sup>Nicolas Boileau-Desprèaux (1636-1711), crítico e poeta francês.

<sup>9</sup>Jean Baptiste Racine (1639-1699), poeta, dramaturgo e historiador francês. Sua peça teatral *Fedra* foi lançada em 1677.

invenções) nas escolhas de linguagem e referências que o autor vai fazer para – e com – cada um de seus personagens narradores. É importante reconhecer, mas perigoso superestimar esta aparente heteronímia. Afinal, são duas camadas que se sobrepõem: o autor se autoficcionaliza ao criar estes heterônimos, mas cada um ganha sua própria vida narrativa e, nesta “vida”, constrói o seu personagem de si (o personagem do personagem) para atingir os seus fins.

O solo das reflexões teóricas oferece ao autor a liberdade para flutuar sobre a linha da ficcionalidade, percorrê-la entre as pontas do real e da invenção, e inscrever as narrativas de seus personagens em seus espaços próprios, mais próximos da verdade ou da mentira, de acordo com a natureza e os objetivos de cada um. Todos terão suas próprias e distintas aventuras de linguagem. Buscarão suas próprias e distintas referências. E, com elas, construirão suas narrativas.

Como já foi dito, sempre haverá um outro (individual ou coletivo) a quem as narrativas se destinam. Para tocar este outro, as narrativas precisam ser “eficazes”. Portanto, as escolhas que farão os narradores podem trafegar entre realidade e imaginação, mas devem parecer verossímeis, fiáveis. E devem fazer as escolhas de linguagem e referências capazes de compor as atmosferas que irão envolver o outro. Ao mesmo tempo, os narradores enfrentarão as armadilhas e surpresas aprontadas pelo inconsciente, as falas inesperadas de seu “lado escuro”.

Os sete narradores não produzirão discursos isolados. As suas vozes múltiplas vão interagir, se comunicar. Haverá uma trama (tramas?) que as envolva e que instale diálogos entre elas. Mais uma exigência para o escritor programático. É preciso estar atento aos pontos de aproximação e distanciamento em relação ao enredo comum que lhes toca. E ficar de olho no escritor automático, de forma que este enredo não seja “escondido” pelas palavras que “surgem por si mesmas” e, por outro lado, que ele não se imponha de tal forma que afaste o romance de seu motivo inicial: o olhar para o narrador tornado personagem para afetar o outro.

É este o roteiro e suas implicações iniciais. Está aí o autor, com suas referências, seus desejos, suas preocupações. Mas, antes de encerrar (ou melhor, interromper) a conversa é preciso registrar que os fatos deste final de década de 10 do século XXI estão trazendo, a cada dia, novas possibilidades de leitura e novas perplexidades diante dos temas aqui discutidos: narrativas de si, fronteiras (ou não-fronteiras) entre realidade e ficção, estratégias narrativas para seduzir. Afinal, há um terreno mais rico para estender

e embaralhar a linha da ficcionalidade do que as redes sociais? Já houve um momento da história em que as narrativas de si assumiram tal impacto, tal protagonismo, tal explosão? O que estamos todos a fazer senão criar e publicar (postar, na linguagem da internet) os seres de ficção que criamos? O que somos senão consumidores (e produtores e difusores, ainda que não percebamos) dos tais “fatos alternativos”, eufemismo para rotular informações não verdadeiras? É o tempo da pós verdade?

Desconfio que não será possível escrever este romance sem se considerar o impacto desta nova e estranha sociedade narrativa. Com a palavra, o autor.

### **Por fim**

Era uma vez um aluno de doutorado que escolhe compor e apresentar um romance como sua tese. Era uma vez um autor que, instigado por acontecimentos de sua experiência de escritor, vai atrás de respostas que a teoria ensaia sobre estes acontecimentos. Eles se encontram aqui no final deste artigo que escrevo para os anais do Sappil da UFF. A reunião dos três é uma boa tradução da “pessoa implicada da cabeça aos pés”, citada naquele email do começo desta história. Temos os três o mesmo nome, o mesmo rosto. Mas somos diferentes, em nossas buscas, em nossos objetivos e, portanto, em nossas narrativas. O aluno e sua pesquisa no solo vasto da teoria. O escritor na programação de seu novo romance. O autor deste artigo, buscando encontrar os pontos de encontro (e desencontro) entre os dois. E descobrindo, no gesto da escrita, nos instantes em que tecla este texto, no momento em que o apresenta e debate no Seminário, novas e inesperadas possibilidades. Para o solo do aluno. E para o salto do escritor.

### **REFERÊNCIAS**

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

BARBOSA, Rodrigo. *O homem que não sabia contar histórias*. Rio de Janeiro: Record, 2012.

\_\_\_\_\_. *Tem conversa de vizinha no meio da redação: uma investigação sobre a crônica e o processo criativo dos cronistas*. 2015. Dissertação. (Mestrado em Letras) Centro de Ensino Superior, Juiz de Fora.

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007.

DOUBROVSKY, Serge. *Fils*. Paris: Galilée, 1977.

\_\_\_\_\_. O último eu. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim Noronha (org.). *Ensaaios sobre a autoficção*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 111-125.

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

GASPARINI, Philippe. Autoficção é o nome de quê? In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). *Ensaaios sobre a autoficção*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 181-221.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Atmosfera, ambiência, Stimmung*. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto, Ed. PUC, 2014.

JUNG, C.G. *Seminários sobre análise de sonhos*: notas do seminário dado em 1928-1930 por C. G. Jung. Org. William McGuire. Trad. Caio Liudvik. Petrópolis: Vozes, 2014.

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

LEVY, Tatiana Salem. *A chave de casa*: experimentos coma herança familiar e literária. 2007. 210 f. Tese. (Doutorado em Letras) Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

PESSOA, Fernando. *Obra poética*. 2. ed. Rio de Janeiro: Aguillar, 1965.

RICOUER, Paul. *O si-mesmo como outro*. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.