

1 INTRODUÇÃO

Bispo da província mediterrânea de Hipona, atual Argélia, Aurelius Augustinus escreveu o que chamava de “minhas confissões em treze livros”¹ no ano trezentos e noventa e sete. Morto em quatrocentos e trinta, o epíscopo foi canonizado e seus escritos, considerados o primeiro relato autobiográfico do Ocidente².

A atividade literária identificada com a reconstituição do passado do indivíduo ganhou novo fôlego no século dezoito quando Jean-Jacques Rousseau, disposto a polir sua imagem para a posteridade, escreveu *As confissões*. “Estou começando uma tarefa até aqui sem precedentes e que nunca terá imitadores. Quero exibir para meus semelhantes o retrato de um homem com toda integridade e esse homem serei eu”³, escreveu o francês, sem imaginar que seria, de acordo com James Goodwin, um dos primeiros a inaugurar o conceito moderno de autobiografia⁴ – e não faltaram imitadores. Para Goodwin, essa noção moderna do gênero é resultado da confluência de vida, individualidade (*self*) e escrita. Foi com Rousseau e Benjamin Franklin, no século dezoito, que se passou a valorizar as experiências individuais, descrevendo-as diretamente para um leitor que é levado a confrontar a vida sobre a qual lê com a sua própria existência.

Protagonistas de dois momentos-chave da literatura confessional, Santo Agostinho e Rousseau são como faróis para seus sucessores: se não indicam o caminho, ao menos mostram o ponto de partida. Com a leitura dessas e de outras obras, a percepção do caráter autobiográfico de um texto pode parecer um ato natural ou impensado, mas a questão é complexa. Na academia, os estudos voltados ao tema são relativamente recentes.

Um artigo de vinte e cinco páginas publicado no número quatorze da revista *Poétique*, lançada na Paris de 1973, virou referência por tentar identificar e sistematizar as características das narrativas autobiográficas. “É possível definir a autobiografia?”⁵, pergunta o professor da

¹ HAMPL, P. Preface to the Vintage Spiritual Classics Edition. In: AUGUSTINE, Saint. *The confessions*. Translated to english: Maria Boulding, O.S.B. New York: Vintage, 1998. p. 13. (Quando não houver indicação, as traduções são minhas.)

² *Ibid.*, p. ___.

³ ROUSSEAU, J-J. *The confessions*. Tradução: indeterminada. Kent: Woodsworth, 1996. p. 3.

⁴ GOODWIN, J. *Autobiography: the self made text*. New York: Twayne, 1993. p. 1-23.

⁵ LEJEUNE, P. Le pacte autobiographique. *Poétique: revue de théorie et d’analyse littéraires*, Paris, v. 4, n. 14, p. 137-162, 1973.

Universidade de Paris XIII, Philippe Lejeune, na frase que abre o texto. Mais de trinta anos depois, essa pergunta segue ganhando respostas de pesquisadores do mundo todo.

Esta dissertação não pretende responder a Lejeune, mas parte das questões apontadas por ele – sobretudo o que chama de “pacto autobiográfico” – para chegar a uma análise do livro de memórias de Dave Eggers, *Uma comovente obra de espantoso talento*⁶. Daí em diante, definir a melhor forma de se aproximar do texto – situado entre as memórias ficcionalizadas e o romance autobiográfico –, confrontando-o com as modalidades de relato da vida individual (autobiografia, memórias, diário e confissões); entender como Eggers se relaciona com obras fundamentais ao gênero memorialístico nos Estados Unidos, representadas aqui por Benjamin Franklin; avaliar a função da ironia no texto; e estabelecer um diálogo de Eggers com antecessores influentes (Philip Roth e Paul Auster), contemporâneos populares (James Frey e Joan Didion) e referências que admite no livro (Mary McCarthy e Frank McCourt), observando o modo com que cada um trabalha questões ligadas a doença, morte, luto e memória.

⁶ Abreviado como *U.C.O.E.T.* daqui em diante. O título e todas as citações do livro vêm da tradução para o português feita por Roberto Grey, numa edição publicada pela editora Rocco em 2003. A exceção fica por conta do adendo, disponível somente nas edições americana e inglesa. A referência aqui é a publicação da londrina Picador.

2 QUEM É DAVE EGGERS?

Um romance, um livro de memórias e duas coletâneas de contos correspondem à bibliografia de Dave Eggers, que participou de pelo menos três antologias e é editor de dezenas de livros e duas revistas literárias. Hoje, aos trinta e cinco anos de idade, é celebrado por parte da mídia americana como um dos principais escritores da sua geração.

Eggers nasceu em Chicago no dia oito de janeiro de 1971, o terceiro de quatro filhos. Na universidade, estudou jornalismo e artes. Antes de sair da faculdade, perdeu o pai de câncer no pulmão. Trinta e dois dias depois, perdeu a mãe, também de câncer (no estômago). Órfão aos vinte e um, assumiu a guarda do irmão mais novo – com oito anos à época – e foi morar em São Francisco, Califórnia. Lá fundou uma revista de humor, *Might*, que durou meia dúzia de edições.

Parte dessa história serve de matéria-prima para suas memórias, *U.C.O.E.T.*, estréia aos vinte e nove anos que se tornou *best-seller*. Eggers vendeu os direitos de adaptação ao cinema para o estúdio New Line por uma fábula – algo em torno dos dois milhões de dólares. Com o dinheiro, criou uma rede de escolas literárias gratuitas para jovens e fundou uma editora, a McSweeney's, pela qual lança seus próprios livros, mais obras que dificilmente teriam chance em grandes editoras – como o tratado de William T. Vollmann sobre a violência, *Ascensão para cima, ascensão para baixo*⁷, com mais de três mil páginas em cinco volumes, reunidos numa caixa – e a publicação trimestral homônima da editora, na qual alguns dos principais escritores vivos dos Estados Unidos apareceram e aparecem. Eggers não olha só para o próprio umbigo e,

⁷ *Rising up rising down*. O título forma um jogo de palavras, sugerindo que algo pode “ascender para baixo”. *Rising* pode ser traduzido também como ressurgimento ou revolta.

de vez em quando, dá espaço para outras literaturas. A edição número quinze, lançada na primavera de 2005, é dedicada à ficção islandesa.

Eggers se mostra também interessado em política. No site *McSweeney's Internet Tendency*, o conteúdo se divide entre o literário e o humorístico em seções como “Uma razão diária para se despachar Bush”, libelo contra a reeleição do presidente George W. Bush em 2004 (que acabou vencendo John Kerry de qualquer forma). Outra seção publica cartas abertas para grandes empresas norte-americanas, censurando suas políticas administrativas⁸.

Três anos depois de *U.C.O.E.T.*, o autor lançou *Você deve saber nossa velocidade*⁹, romance que ecoa suas memórias. Se, nestas, os fatos se desenrolam principalmente em torno da relação entre o autor e o seu irmão, naquele, a ação é protagonizada pela dupla Will e Hand. Nas memórias, a morte dos pais impulsiona os irmãos para uma viagem à Costa Oeste dos Estados Unidos, onde passam a viver. No romance, depois da morte de Jack – um amigo em comum –, os personagens se vêem com oitenta mil dólares para gastar, graças ao fato de Will ter cedido sua silhueta para um comercial. Por não se sentir merecedor do dinheiro, decide dá-lo para pessoas que julga necessitadas e realiza uma viagem pelo continente africano, talvez o mais carente do planeta.

A primeira edição de *Como estamos famintos*¹⁰, lançada pela McSweeney's, tem capa dura e preta, guardas marrons de um papel cartonado e um marca-páginas incomum de elástico preso à contracapa (como aqueles usados em diários). Parece um volume antigo, sisudo, que não faz concessões a orelhas elogiosas ou a textos explicativos. Na capa, a única coisa além do título e do nome da editora é a figura de um hipogrifo em baixo relevo, animal metade cavalo, metade

⁸ Disponível em: <<http://www.mcsweeney.net>> Acesso em: 25 jan. 2006.

⁹ *You shall know our velocity*, abreviado como *Y.S.K.O.V.* daqui em diante.

¹⁰ *How we are hungry*, abreviado como *H.W.A.H.* daqui em diante.

grifo que, por sua vez, tem corpo de leão e cabeça, bico e asas de águia. Na mitologia, o hipogrifo simboliza algo impossível – e isso diz muito sobre a antologia de contos.

São quinze narrativas curtas, cinco inéditas e dez publicadas em jornais, revistas e sites da internet, todas posteriores a *U.C.O.E.T.*, produzidas em um intervalo de cinco anos (entre 2000 e 2004). Os personagens de *H.W.A.H.* se esforçam para tirar o melhor da vida, não hesitam em viver novas experiências, buscam aventuras para se sentirem vivos, mas, invariavelmente, são sacudidos pela realidade e experimentam frustrações de todo tipo.

O conto mais longo da antologia, com sessenta páginas, *Montanha acima descendo lentamente*¹¹, conta a história de Rita, uma mulher perto dos quarenta anos que compra um pacote exótico de viagem a fim de escalar o monte Kilimanjaro, o mais alto do continente africano. Ao longo da narrativa, o leitor é lembrado de como tudo parece insignificante diante da morte. O único sentido da vida parece ser em direção ao aniquilamento.

Fish, o protagonista de *Escalando a janela, fingindo dançar*¹², está irritado por ter de dirigir durante cinco horas para visitar o amigo que tentou suicídio pela sétima vez. Saltando do telhado de um motel de estrada, a cerca de dez metros de altura, quebrou alguns ossos e sobreviveu. De novo.

A morte aparece também em *Notas para uma história de um homem que não vai morrer sozinho*¹³. Eggers experimenta com a forma e, ao invés de narrar a história, oferece uma série de razões para o título (“Ele não quer morrer sozinho. Mais que isso, ele quer morrer cercado pelo maior número possível de pessoas. A história é sobre como e se ele pode conseguir isso”).¹⁴ O

¹¹ *Up the mountain coming down slowly.*

¹² *Climbing to the window, pretending to dance.*

¹³ *Notes for a story of a man who will not die alone.*

¹⁴ EGGERS, D. *How we are hungry*. San Francisco: McSweeney’s, 2004. p. ___.

mesmo tipo de jogo formal é o mote em *Há algumas coisas que ele deveria guardar para si mesmo*¹⁵, que consiste em uma página com o título e outras cinco em branco.

O conto *After I was thrown in the river and before I drowned*, outro sobre morte, é o único dos quinze publicado em português, traduzido por Paulo Reis como *Após ser jogado no rio e antes de me afogar*, parte da antologia *Falando com o anjo*, organizada por Nick Hornby. Eggers cria uma teoria sobre a existência de Deus, desvia do tom soturno dos outros contos e dá voz a um cachorro vira-latas que descobre como é a vida depois que ela acaba¹⁶. Os personagens de *H.W.A.H.* desejam viver a toda velocidade. Mas viver como se cada dia fosse o último é algo difícil – para não dizer impossível. Tanto quanto um cachorro falante, um deus que seja o sol (ou mesmo Deus) e um hipogrifo.

Como editor, além da *McSweeney's Quaterly Concern*¹⁷, coordenou quatro números da revista dirigida ao público jovem *O melhor das histórias americanas não exigidas*¹⁸, além de assinar introduções para obras diversas, como a reedição de *Uma caminhada pelo exterior*¹⁹, de Mark Twain, e *The best of McSweeney's – volume 1*, uma seleção das melhores histórias publicadas na revista.

U.C.O.E.T. ainda é o trabalho mais importante de sua bibliografia e chegou a ser finalista do Prêmio Pulitzer, o mais respeitado das letras americanas ao lado do National Book.

Eggers vive no bairro do Brooklyn, em Nova York, e evita dar entrevistas a todo custo. Até meados de 2005, ele preparava a biografia de Dominic Arou, um refugiado da guerra civil no

¹⁵ *There are some things he should keep to himself.*

¹⁶ HORNBY, N. (Org.). *Falando com o anjo*. Tradução: Paulo Reis. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. __.

¹⁷ *Quarterly* define a publicação que sai quatro vezes por ano. *Concern* pode ser traduzido como interesse ou empresa, negócio. O título seria algo como *Negócio Trimestral de McSweeney*.

¹⁸ *The best american non-required stories*, seleção de textos feita por estudantes de escolas californianas.

¹⁹ *A tramp abroad.*

Sudão que vive em Atlanta, Geórgia. Três fragmentos desse trabalho apareceram na revista *The Believer* entre março e maio de 2004 sob o título *Eram apenas meninos andando*²⁰.

Seu próximo trabalho se chama *O que é o que: a autobiografia de Valentino Achak Denk*²¹. Pouco se sabe sobre o livro além do título.

²⁰ *It was just boys walking.*

²¹ *What is what: the autobiography of Valentino Achak Denk.*

3 AS EDIÇÕES DE *U.C.O.E.T.*

Dave Eggers também é célebre como artista gráfico e chegou a ganhar prêmio pela concepção visual dos livros que edita. O destaque é a revista literária *McSweeney's Quarterly Concern*, que aparece em um formato diferente a cada número. Já veio acompanhada de CD para se ouvir durante a leitura dos textos (número três); com DVD registrando bastidores da publicação e entrevistas com autores (onze); já deu espaço para histórias em quadrinhos (treze) e foi distribuída em uma caixa com vários livrinhos dentro (dez). Essas foram algumas das audácias editoriais pagas por Eggers. Mas mesmo antes de virar mecenas e publicar o que bem entende pela editora *McSweeney's*, o escritor-designer fez questão de elaborar o visual do seu livro de estréia. O problema é que algumas características da primeira edição não foram mantidas nas brochuras que vieram depois. Daí a importância de listar os volumes disponíveis de *U.C.O.E.T.* e deixar claro aqueles que foram usados como base para este estudo.

Primeiro, Eggers publicou suas memórias no ano 2000 pela Simon & Schuster, de Nova York. Segundo a dinâmica do mercado americano, a primeira edição saiu em capa dura (*hardcover*). Bem recebido pela crítica e pelo público, entrou para as listas dos mais vendidos do jornal *The New York Times*, uma referência nacional. Menos de um ano depois, ganhou uma versão em brochura (*paperback*), mais barata e popular, lançada pela Vintage Books, braço editorial da Random House. Nela, Eggers incluiu um adendo de quarenta e oito páginas, intitulado *Erros que nós sabíamos que estávamos cometendo*²², falando tal e qual *Macbeth*, de William Shakespeare, personagem capaz de antever as conseqüências do seu crime, o que não o

²² *Mistakes we knew we were making.*

impede de realizá-lo. No adendo, tenta rebater a interpretação que fizeram do livro, segundo a qual ele teria sido irônico ao relatar os acontecimentos trágicos de sua vida.

No Reino Unido, tanto a capa dura quanto a brochura saíram pela londrina Picador. A tradução para o português publicada em 2003 pela editora Rocco, do Rio de Janeiro, teve como matriz a primeira edição, da Simon & Schuster. A versão brasileira, também em brochura, respeitou as escolhas de Eggers, que interferiu nos textos da página de catalogação, da folha de rosto e da contracapa.

Este estudo tem como referências duas edições. Daqui para frente, sempre que se citar a versão original em inglês, trata-se da brochura publicada pela Picador em 2001, que inclui o adendo. Já a edição brasileira, fonte para as aspas usadas no texto, é a única tradução que existe no país.

4 A CRÍTICA SOBRE *U.C.O.E.T.*

A mídia falou de Dave Eggers como revistas de fofocas se dedicam à intimidade de estrelas do cinema e da televisão. Só a biobibliografia do autor na internet, disponível na página da *McSweeney's*, relaciona vinte e seis artigos de jornal que enfocam livros escritos e editados por Eggers, falam de suas iniciativas sociais (as escolas literárias criadas a partir da 826 Valencia) e políticas (a série de textos publicada no sítio *Salon* que daria origem ao volume *O proibido é compulsório, ou otimismo*²³). Para se ter uma idéia do impacto inicial que *U.C.O.E.T.* teve sobre a crítica à época do lançamento, foram selecionados vinte textos de periódicos dos Estados Unidos, da Inglaterra e do Brasil.

Por se tratar de um escritor novo, ainda não existem estudos mais aprofundados sobre sua obra. A proposta aqui é fazer um levantamento do chamado “resenhismo”, textos de jornalistas, às vezes apresentados como críticos ou especialistas, publicados em diários influentes. Entre resenhas, críticas, reportagens, comentários e artigos de e sobre Eggers, além daqueles que tratam de autores diretamente relacionados a ele – como David Foster Wallace e Zadie Smith –, esta pesquisa compilou exatamente setenta textos. Por uma questão de espaço – e também porque certas opiniões tendem a se repetir em veículos diversos –, apenas uma fração dessas dezenas é citada aqui. Procurou-se selecionar os exemplos mais significativos, de elogiosos a venenosos.

Diante dessa fortuna crítica, percebe-se a disposição – bastante comum na imprensa – de rotular o autor a partir de outras obras e escritores. Enfileirados, J. D. Salinger, Jack Kerouac, Saul Bellow, James Joyce, Bob Dylan, David Foster Wallace, Mark Twain e Voltaire aparecem

²³ *The forbidden is compulsory, or, optimism.*

em textos que tentam descrever a ficção de Eggers. Na maioria das vezes, esses nomes são usados para se criar uma frase de efeito, do tipo “o Salinger da internet”²⁴, “Salinger e Kerouac em um só”²⁵ e “eco de Joyce com um toque de Bellow”²⁶, ou uma referência engraçada, “aventura picaresca com uma insinuação a Voltaire e um distinto sinal de cabeça para Mark Twain”²⁷. Em geral, são impressões rápidas e pouco elaboradas sobre o conteúdo do livro em questão.

Curioso é perceber que as características apontadas como qualidades de *U.C.O.E.T.* por uns são as mesmas rechaçadas como defeitos por outros. Isso aconteceu, por exemplo, aos textos que antecedem a narrativa, nos quais o autor faz autocríticas e procura influenciar a maneira de se ler o livro. Para uns, inclusive Michiko Kakutani, do *The New York Times*, esses preâmbulos auto-irônicos são “parte da sensibilidade do autor, táticas de sua defesa de sobrevivência”²⁸, a forma que encontrou para abordar o tema da morte dos pais. Já Adam Begley, do *The Guardian*, afirma que o verdadeiro talento de Eggers não é para a literatura e sim para a autopromoção. “Eu não consigo pensar em uma única reclamação sobre esse livro (e eu tenho muitas, incluindo descuido, solipsismo e vulgaridade) que o autor já não tenha apontado. (...) Antever críticas não faz com que elas desapareçam, mas de fato inibe o pobre crítico”²⁹.

Outro ponto em comum com as resenhas é a profusão de adjetivos – algo caro para o jornalismo de língua inglesa. O esforço de criar frases de impacto e novas formas de se elogiar um livro já bastante badalado é alvo do texto de Dan Schneider, no periódico on-line *The Manifest*. Ele censura especificamente o texto de Lynn Crosbie, do *The Toronto Star*, segundo o qual “Eggers captura o leitor, infalivelmente, com convicção esplendorosa”³⁰. Segundo o

²⁴ DÁVILA, S. O Salinger da internet lança livro. *Folha de S. Paulo*, 17 out. 2002.

²⁵ EGGERS, D. *You shall know our velocity*. London: Penguin, 2003. p. 1.

²⁶ *Ibid.*, p. ___.

²⁷ *Ibid.*, p. ___.

²⁸ KAKUTANI, M. New wave of writers reinvents literature. *The New York Times*, 22 Apr. 2000.

²⁹ BEGLEY, A. Come to the cabaret. *The Guardian*, London, 15 July 2000.

³⁰ SCHNEIDER, D. *The dangers of memoir: Dave Eggers & Frank McCourt*. Disponível em: <<http://www.themanifest.com>> Acesso em: 25 jan. 2005.

comentário bem-humorado de Schneider, não dá para saber com certeza o que é uma “convicção esplendorosa”.

De acordo com o *San Francisco Chronicle*, *U.C.O.E.T.* é um documento da chamada Geração X, um termo disseminado pela mídia, mas cujo significado não é muito claro. À primeira vista, ele parece se referir aos jovens americanos que viveram os anos noventa, não tinham ambições profissionais – ao menos não ambições tradicionais, como estudar e construir uma carreira profissional – e se sentiam deslocados não importa o que decidissem fazer ou o lugar que escolhessem para morar. Isso é mais ou menos o que acontece com Eggers, que não conseguia manter vínculo com nenhum emprego por muito tempo e desejava a fama ao lançar sua revista de humor. O trecho do livro que o jornal usa para exemplificar esse misto de desprendimento e ambição é aquele em que o autor faz o teste para o *reality show* da MTV, traduzido no Brasil como *Na Real* – uma espécie de avô do *Big Brother* exibido pela Rede Globo. O autor se submeteu a uma longa entrevista na qual questiona suas motivações para participar do programa (as mesmas que, mais tarde, o levariam a escrever suas memórias)³¹. É quando se insinua um dos pontos mais polêmicos de sua obra: em que medida ele tentou lucrar com seu sofrimento? No caso da revista, não há nada errado em desejar que ela tenha sucesso. As ambições relativas ao número de leitores e ao perfil deles pode ser diferente de um editor para outro, mas ninguém publica algo esperando que não seja lido por ninguém. Muitas leituras de *U.C.O.E.T.* aparecem polarizadas, separando os que viram no humor um recurso para tratar de um tema árido daqueles que entenderam as memórias como mero panfleto autopromocional. A segunda vai se mostrar bastante superficial. Válida (e até necessária) como uma primeira impressão formada no início da leitura. O que o autor faz é, pouco a pouco, desmontar essa

³¹ ROE, A. A crazy quilt of playfulness, self-consciousness, irreverence, grief. *San Francisco Chronicle*, 20 Feb. 2000.

interpretação, mostrando que suas razões são mais complexas do que as sugeridas pelo grupo de leitores representado por Adam Begley.

Andrew Roe, autor do texto do *Chronicle*, diz que Eggers consegue ser “devastadoramente profundo” em certas cenas – quando tenta jogar as cinzas da mãe no lago Michigan – e “selvagemmente engraçado” em outras – ao revelar os números telefônicos de amigos citados na história. Na opinião de Roe, a leitura pode ser mais prazerosa se você fizer parte da geração do escritor – o que facilita o reconhecimento de referências populares como a que faz ao seriado de tevê *Esquadrão Classe A* – mas, deixando isso de lado, restam temas universais, “temas crus e reais que transcendem qualquer *zeitgeist*”: mortalidade, juventude e o artifício da escrita. É uma leitura precisa, pois esses três tópicos podem ser considerados o tripé de *U.C.O.E.T.* O que Eggers faz não é tratar deles um por um, mas confrontá-los o tempo todo. É a juventude (dele e do irmão) em contraponto à mortalidade (do pai e da mãe). Os sentimentos gerados nesse embate são submetidos à escrita do livro e estão na origem dos conflitos que tenta resolver nos preâmbulos da narrativa. A engenhosidade destes é destacada por James Poniewozik na revista *Time*, que os interpreta como um desvio de emoções e de possíveis críticas, embora o narrador esteja apenas “reconhecendo o artifício da escrita e a ansiedade de se lucrar com uma tragédia”, e defende a existência de “emoção genuína” por trás dessa postura irônica. “Não se trata de ironia obscurecendo sinceridade. É, enfim, ironia a serviço da sinceridade”³², escreve Poniewozik, embora sem deixar claro o que entende por ironia. Problema, aliás, de vários textos que taxaram Eggers de irônico.

A já citada Michiko Kakutani, ao comentar a estréia de Eggers, reconheceu nele um “novo escritor assombrosamente talentoso”³³. Inclui o autor no que chama de “nova onda” de

³² PONIEWOZIK, J. Dave Eggers’ mystery box. *Time*, New York, 7 Feb. 2000.

³³ KAKUTANI, M. Clever young man raises sweet little brother. *The New York Times*, 1.º Feb. 2000.

escritores de língua inglesa – uma referência ao movimento cinematográfico batizado de *Nouvelle Vague*, surgido na França dos anos cinqüenta. Cita um ensaio famoso, publicado em 1959 por Philip Rahv – editor da *Partisan Review* e um crítico importante na sua geração –, dividindo os escritores americanos em “caras-pálidas” e “peles-vermelhas”. Os primeiros, de preocupações filosóficas, seriam figuras como Henry James e T. S. Eliot. Os segundos, mais mundanos, se identificariam com Walt Whitman. Para Kakutani, a “nova onda” apresenta autores “vermelho-pálidos” que põem um fim na divisão sugerida por Rahv. “Mestres do romance contemporâneo como Don DeLillo, Toni Morrison, Thomas Pynchon e Salman Rushdie – junto com uma nova geração de escritores como Dave Eggers, David Foster Wallace e Zadie Smith – descobriram uma infinidade de maneiras de fundir o cerebral e o visceral, o elevado e o baixo, o mundo de idéias e o mundo das experiências cruas”.³⁴ A preocupação dos escritores em aliar forma e conteúdo é um ponto-chave da argumentação de Kakutani. A colunista entende *U.C.O.E.T.* como parte autobiografia e parte colagem pós-moderna, “algo memorioso e romanceado”. “Um épico sobre como a família se rompe e se fragmenta, e, de alguma forma, por meio de todo o tumulto e trauma, dá um jeito de perdurar”.³⁵ Ela vê em Eggers um modo Rothiano (em referência ao romancista Philip Roth) de distribuir, ao longo do livro, comentários capazes de antever qualquer crítica negativa. Não fica claro de que forma Roth faz isso, pois em alguns de seus romances mais célebres – *Pastoral Americana* e *A Marca Humana* – tais “comentários” não são explícitos. Se eles aparecem diluídos na narrativa, aí seria preciso avaliar o quanto esse é um recurso apenas “rothiano” e não uma consequência da dinâmica entre texto e leitor, com o primeiro agindo e reagindo sobre as expectativas do segundo.

³⁴ KAKUTANI, New wave of writers...

³⁵ *Ibid.*, p. __.

Em Eggers, tais comentários ganham uma sessão própria – os paratextos que antecedem a narrativa. Neles, o autor censura a si mesmo por canibalizar as vidas das pessoas que conhece e por apelar para a auto-comiseração. Segundo Kakutani, o modo de Eggers escrever, sempre explicando e criticando suas próprias intenções, e abusando de hipérboles, serve de recurso para lidar com uma infância caótica e com o horror da perda dos pais. “Eles (os recursos formais) são parte de sua constituição como escritor, permitindo-o se posicionar à parte de suas experiências e transformando-as em arte”.³⁶ Uma hipótese que explica e justifica certas escolhas. Ao invés de reduzirem a força emocional da matéria narrada, figuras de linguagem como a hipérbole e a amplificação – que enfatizam um argumento tanto por meio do aumento quanto da diminuição –, ampliam-na. A colunista ainda cita como recursos os textos que fazem parte dos preâmbulos: a discussão sobre os temas do livro, a lista de regras e sugestões para leitura e os gráficos são alguns deles. Segundo Kakutani, essas manobras colocam os fatos em perspectiva, cultivam a autoconsciência ao longo da narrativa e enaltecem o drama. Mas não é só isso.

Tais artifícios mostram ao leitor que a vontade de Eggers está presente da primeira à última página, na capa e também na contracapa do livro. Ele está no controle (ou pelo menos quer estar). Todas as coordenadas que dá para a leitura – ou as autocríticas que lista – representam meios de se sentir seguro. É como se tivesse uma vontade descomunal de contar o que aconteceu em sua vida, mas o receio de ser julgado pelo seu interlocutor o obrigasse a criar um expediente capaz de protegê-lo. Semelhante ao que faz alguém que precisa dar uma má notícia para outra pessoa. Ela pode dizer tudo de uma vez, o que costuma ter o efeito de um soco no estômago – a exemplo do que faz o pai de Eggers quando conversa com os filhos sobre a morte iminente da mãe –, ou preparar o ouvinte para o pior e entrar aos poucos no assunto. A forma de contar interage com o que é relatado. Além de serem as memórias da perda dos pais e da relação com o

³⁶ KAKUTANI, *Clever young man...*

irmão, *U.C.O.E.T.* é ainda os bastidores dessas memórias – o *making of*, para usar um termo mais comum ao cinema. Eggers faz um relato autobiográfico que se assume como tal e que, por vezes, mostra-se crítico diante de suas características, criando o aspecto autoconsciente do livro. Como se pode imaginar, as reações da crítica não foram todas positivas.

Dan Schneider, já citado neste capítulo, acusa Eggers de ser um gênio do marketing e, sem rodeios, diz que ele é um mau escritor, incapaz de produzir uma “prosa passável”. “Eggers pensa que, se fingir que sua falta de talento para a escrita é uma opção, suas falhas serão qualidades porque alguém que escreve mal como ele e consegue ser publicado, só pode tratar de um tema significativo”.³⁷ Segundo o crítico, embora o autor procure descrever o sofrimento da mãe com câncer, ele o faz de maneira insípida, desapaixonada e evita refletir sobre os fatos. A vida que descreve em *U.C.O.E.T.* é entediante e as referências populares, tão efêmeras que soam datadas demais, apesar de serem da década de 1990. O que Schneider ignora é a possibilidade de Eggers almejar a descrição supostamente insípida e desapaixonada do câncer da mãe, uma forma possível de lidar com o que há de imponderável no problema. Trata-se de uma doença que não tem cura, desenvolvida por uma mulher saudável (ela não bebia nem fumava e era jogadora de vôlei) de mais ou menos cinquenta anos, mãe de quatro filhos (três deles ainda vivendo com ela). Não é que o autor evite refletir sobre os fatos – ele mostra que não tem problema nenhum com isso quando, por exemplo, monta uma lista dos temas que perpassam a história do livro, relacionando, entre outros, “A tácita magia do desaparecimento dos pais”.³⁸ Talvez ele tenha apenas desistido de refletir. Da impossibilidade de entender por que e como ocorre o inexplicável (os cânceres), Eggers preferiu se concentrar nas conseqüências (as mortes). Daí a ausência de reflexão sobre a doença ser uma opção dentro das memórias. A morte dos pais funcionaria como

³⁷ SCHNEIDER, D. *The danger of memoir: Dave Eggers & Frank McCourt*. Disponível em: <<http://www.themanifest.com>> Acesso em: 25 jan. 2005.

³⁸ EGGERS, *Uma comovente obra...*, p. 27.

um prelúdio para a vida ao lado do irmão. Por fim, “a falta de talento para a escrita” é uma crítica descabida e gratuita. Eggers não é um escritor de frases memoráveis, mas sua prosa tem características próprias, como a maneira hiperbólica de narrar não apenas para enfatizar determinadas idéias e sentimentos, mas também para gerar um certo estranhamento. Quando carrega a mãe no colo até o carro para levá-la ao médico, escreve que “ela enfia a cabeça para dentro e eu passo pelo portal. Penso em luas-de-mel, a passagem pela porta. Ela está grávida. É uma noiva prenha. O tumor é um balão. O tumor é uma fruta, uma abóbora vazia”.³⁹ Uma noiva grávida representa, duplamente, o começo de uma nova vida: a de casado e a do bebê no útero. Sendo que Adelaide Eggers está no extremo oposto dessa linha cronológica. Um balão tem a ver com algo que ascende, flutua e voa. Um contraponto à situação extremamente terrena e pés-no-chão imposta pelo câncer. A imagem de uma abóbora vazia remete ao ornamento do Dia das Bruxas, quando a fruta é recortada, ganhando olhos, boca e um aspecto medonho. Essas representações múltiplas do tumor cancerígeno, ao mesmo tempo enfáticas e bizarras, vêm das metáforas hiperbólicas de Eggers. Outras características que marcam seu estilo são a transcrição de diálogos longos sem indicar quem fala o quê e a tendência de usar formas diversas ao romance, inserindo no texto receitas gastronômicas, partitura musical, peça teatral, gráficos e desenhos.

Nas ressalvas que faz às memórias de Eggers, Begley afirma que ele teria se tornado um romancista ainda que não tivesse passado pela tragédia familiar porque, apesar de sua escrita ser “coloquial e relaxada”, é capaz de relatar eventos com “precisão perturbadora”. No fim, Begley define *U.C.O.E.T.* como uma narrativa floreada e maneirista que marca uma suposta leva de

³⁹ EGGERS, *Uma comvente obra...*, p. 72.

memórias autoconscientes, “um sinal brilhante e barulhento dos tempos”.⁴⁰ Ele não é o único a identificar Eggers como o arauto de um *zeitgeist*.

Para a escritora Margo Jefferson, o momento é de livros que se situam na fronteira entre a ficção e a não-ficção, e acha que *U.C.O.E.T.* sintetiza essa dubiedade. Na coluna *On writers and writing*, do *The New York Times*, ela também disse gostar de escritores que brincam com a forma, “mas Eggers insiste na atenção ilimitada do leitor todos os momentos, testando sua devoção e sua paciência”.⁴¹ Uma explicação possível para esse fato vem do mesmo jornal, em artigo de Daniel Mendelsohn intitulado “O momento melodramático”, que inclui *U.C.O.E.T.* em um suposto fenômeno que marca o retorno do melodrama ao cinema e à literatura americanos. Na opinião de Mendelsohn, o que surpreende nas memórias não é como a carapuça de “estar ciente de sua autoconsciência” foi elaborada, mas como essas carapuças tentam desesperadamente ocultar um sentimentalismo bastante tradicional. De acordo com sua interpretação, isso pode indicar que os leitores de Eggers se interessam por melodramas, mas não estão inclinados a admitir essa atração. Ou, talvez, são também sentimentalistas tradicionais que procuram dissimular essa condição lendo autores que fazem o mesmo⁴². A impressão deixada por Mendelsohn é de que ele conseguiu desnudar a prosa de Eggers. Arrancou todos os adereços, jogos e brincadeiras, e expôs a essência da história, que fala de perda e de superação.

Em matéria longa no caderno “Mais!”, a *Folha de S. Paulo* diz que *U.C.O.E.T.* se apóia no “embaralhamento de gêneros e na metatextualidade narrativa”.⁴³ Disposto a dar espaço para opiniões diversas, o jornal publicou a crítica do escritor Bernardo Carvalho, segundo o qual a auto-ironia de Eggers é “um tanto ginasiana”,⁴⁴ no sentido de ser talvez imatura, pouco elaborada.

⁴⁰ BEGLEY, Come to the cabaret...

⁴¹ JEFFERSON, M. What goes around comes around. *The New York Times*, 15 Apr. 2001.

⁴² MENDELSON, D. The melodramatic moment. *The New York Times*, 23 Mar. 2003.

⁴³ A NOVA geração. *Folha de S. Paulo*, 17 out. 2001. Caderno Mais, p. ___.

⁴⁴ CARVALHO, B. A história real. *Folha de S. Paulo*, 8 jan. 2001.

“No fundo, *U.C.O.E.T.* é não só a expressão da geração do autor, recheada de referência pop, mas o relato da vida de um rapaz que deu a volta por cima, o que o aproxima dos livros de auto-ajuda”. Sem se dar conta da ironia que embala a prosa de Eggers, a maior censura que faz ao livro se refere ao oportunismo. Primeiro, ele estampa na capa o clichê “baseado numa história real”. Nas páginas iniciais, convida os leitores que se sintem incomodados a “fingir que é ficção”, algo que autores e leitores fazem desde o começo dos tempos. Carvalho considera grotesco reduzir as obras de grandes escritores – cita Kafka e Thomas Bernhard – a terapias catárticas, “em que tudo pode ser justificado pela experiência trágica dos autores”.⁴⁵ Para ele, literatura é artifício e invenção, não é a “história real” que a faz mais verdadeira. *U.C.O.E.T.* é um testemunho de Eggers sobre as agruras que superou. Nesse aspecto, pode lembrar os livros de auto-ajuda. No entanto, a comparação não se sustenta ao avaliar que títulos do gênero costumam sistematizar questões e oferecer respostas rápidas (e rasteiras), insinuando que há uma receita para o sucesso profissional, para melhorar a auto-estima, emagrecer, engordar, fazer amigos, conquistar mulheres (ou homens), falar em público, etc. Eggers não oferece receitas de sucesso nem respostas fáceis. Não se trata de um guia sobre como superar a perda dos pais e criar o irmão mais novo. Ele não quer confortar. Ao compartilhar aflições, gera um efeito inquietante. Carvalho parece ter formado sua opinião sobre o livro a partir das informações impressas na capa, na contracapa e nas orelhas. A primeira impressão descrita por ele é, de certa forma, o efeito que Eggers buscava causar nos leitores com as informações paratextuais, principalmente com o título que, segundo o autor, pode ser interpretado como uma “piada barata”⁴⁶ e confusa porque, enfim, há a possibilidade de estar sendo “totalmente sério”⁴⁷. A partir desse trecho, o enredo, se tinha alguma semelhança com a auto-ajuda, se distancia completamente do formato. Realidade que

⁴⁵ CARVALHO, A história real..., p. ____.

⁴⁶ EGGERS, *Uma comovente obra...*, p. 27.

⁴⁷ *Ibid.*, p. ____.

Carvalho não foi capaz de perceber.

O que mais impressiona nas resenhas e críticas que tratam de *U.C.O.E.T.* é que nenhuma delas – ao menos nenhuma entre as setenta reunidas para este estudo –, procura situar o livro em relação a outras memórias publicadas nos Estados Unidos, embora o próprio Eggers tente estabelecer um diálogo com seus antecessores quando, nos preâmbulos, faz referência a Frank McCourt e a Mary McCarthy. As resenhas ignoram o passado do gênero e falam em ironia sem deixar claro onde e de que modo ela aparece. Em certos casos, não identificam temas essenciais às memórias (a doença e o luto entre eles), ocupando-se excessivamente dos jogos formais em detrimento do conteúdo. Os próximos capítulos esboçam análises que contemplam parte das questões ignoradas pela crítica de jornais e revistas, procurando definir a posição de *U.C.O.E.T.* em relação a obras seminais da autobiografia americana e analisando se ele trilha ou não caminhos semelhantes aos de Paul Auster e Philip Roth, que falaram sobre a perda dos seus pais em livros de memórias.

5 AUTO-BIO-GRAFIA

James Goodwin considera essencial definir o que é autobiografia antes de levar adiante qualquer estudo que envolva o gênero literário. Para dar conta de uma primeira explicação do termo, o autor foi ao *Oxford English Dictionary*. Aqui, a referência é o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, segundo o qual autobiografia é “a narração sobre a vida de um indivíduo, escrita pelo próprio, sob forma documental ou ficcional”.⁴⁸ No verbete, o dicionário assume uma das questões mais controversas das também chamadas “narrativas do eu”: um escritor pode misturar eventos que de fato ocorreram com outros fictícios.

Segundo Goodwin, uma boa forma de se começar a compreender o que é autobiografia é fugir de definições que não ajudam em nada, como a que diz se tratar de uma biografia da pessoa, escrita por ela mesma – pois não define o que é biografia –, e buscar a origem da palavra a partir das partes que a compõem: “auto” pode ser traduzido como “eu mesmo” ou *self* (palavra que, em inglês, designa individualidade); “bio” significa vida e “grafia”, escrita. Assim, de maneira simples, ele estabelece o significado do termo, criado em 1841 – também de acordo com o *Houaiss*. Mesmo depois dessa primeira tentativa, Goodwin faz ressalvas às definições de dicionários por não darem conta de *todos* os tipos de autobiografia e cita o exemplo de Gertrude Stein que, em *The autobiography of Alice B. Toklas*, se dispôs a escrever a autobiografia de sua companheira, mas, no fim, acabou falando mais de si mesma usando o nome de Toklas. É um pouco confuso: trata-se de uma autobiografia de Stein, mascarada como a história da vida de Toklas, escrita por Stein e assinada por Toklas. Em tempo: autobiografias são sempre

⁴⁸ INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 348.

incompletas como histórias de vidas, pois é impossível retratar em livro uma existência completa, com o registro de todos os instantes protagonizados pelo indivíduo, todos os pensamentos, anseios e frustrações de uma vida inteira.

Costuma-se atribuir às revoluções francesa e americana o feito de aumentar a importância política e cultural do indivíduo na sociedade. Nesse período, em meados do século dezoito, já se fazia necessária a criação de um termo capaz de definir esse gênero praticado por mais de dois milênios. É possível que uma das raízes da autobiografia seja a tradição filosófica ocidental da auto-análise, como fizeram Sêneca (4 a.C. – 65 d.C.) e o imperador Marco Aurélio (121 – 180).

Em suas confissões, Santo Agostinho se dirige diretamente a Deus – sua escrita é um ato de devoção a Ele, no qual enumera seus pecados, desabafa seus problemas ligados à fé e acaba se convertendo ao Cristianismo. A partir da conversão, Santo Agostinho se dedica a discutir questões mais intelectuais que espirituais (como matéria e memória)⁴⁹. Aliás, a ênfase em temas ligados ao intelecto, à moral e ao espírito é algo caro para qualquer autor de confissões, cujo empenho visa à admissão de culpa.

Para Goodwin, as memórias são as lembranças de uma pessoa envolvida – ou ao menos testemunha – em eventos significantes do ponto de vista histórico. “Nas memórias, há uma preocupação extensiva com ações e experiências não somente do autor”⁵⁰, afirma, citando como exemplo o livro de Benvenuto Cellini, no qual o escritor dá várias informações sobre artistas notáveis, aristocratas e religiosos.

“As memórias se distinguem então por serem uma forma narrativa em que o indivíduo utiliza os incidentes da vida pública como guias para entender o tom político e cultural dos

⁴⁹ AUGUSTINE, Saint. *The confessions*. Translated to english: Maria Boulding, O.S.B. New York: Vintage, 1998.

⁵⁰ GOODWIN, *op. cit.*, p. 1-23.

tempos”.⁵¹ Talvez por isso seja, de acordo com Goodwin, o registro autobiográfico freqüentemente adotado por diplomatas, políticos e líderes militares dispostos a deixar o registro público de suas vidas e trabalhos, que acreditam ser útil para seus contemporâneos e para gerações futuras.

Um dos memorialistas mais famosos da História é Giovanni Giacomo Casanova (1725 – 1798). Embora certas informações incluídas nos doze volumes de suas memórias sejam duvidosas – como o número de mulheres que conquistou –, suas lembranças e opiniões sobre figuras históricas importantes da época, de Luís XV e Madame de Pompadour a Voltaire, servem de referência para qualquer pessoa interessada na história do século dezoito. Goodwin acredita que tais relatos devem ser usados para se documentar o cenário social no qual se desempenhou algum papel relevante. As memórias “são reconhecidas por sua visão histórica abrangente”⁵² e seus autores “escrevem com a convicção de que a experiência individual, independentemente de realizações e falhas, é uma fonte valiosa de conhecimento por si só”.⁵³ Dave Eggers afirma que decidiu contar a sua história como uma forma de dividir o fardo com os leitores. Órfão e preceptor do irmão mais novo, ele dá dicas do quanto considera a sua experiência valiosa, como se sente “escolhido” e “observado” por experimentar a tragédia que marcou sua família. Já a “visão histórica abrangente” pode ser alvo de discussão.

Ao longo dos primeiros capítulos, quando descreve a agonia da mãe, encerrada em um sofá quase o dia todo, cuspidando secreções do estômago comprometido pelo câncer, o autor pontua a narrativa com a descrição dos programas de televisão que assistia para fazer companhia a ela. Apesar de não citar nomes, fornece descrições suficientes para se identificar, por exemplo, *The Bachelor*, produção em que várias mulheres disputam um único homem. Elas falam sobre seus

⁵¹ GOODWIN, *op. cit.*, p. 1-23.

⁵² *Ibid.*, p. ____.

⁵³ *Ibid.*, p. ____.

interesses, saem para jantar e, eventualmente, se envolvem com o solteiro em questão. Ao final de vários episódios, o homem, depois de eliminar concorrentes ao longo do programa, escolhe com quem deseja ficar. A produção foi sucesso na televisão americana em meados dos anos noventa – chegou a ser exibida no Brasil, mas com menos estardalhaço. Esse é um dos momentos em que Eggers se dispõe a comentar a sociedade em que vive – e talvez seja o mais próximo que chega de registrar costumes. *The Bachelor* diz pouco sobre os Estados Unidos do final do século vinte: em uma mídia em que a efemeridade é regra, o programa teve audiência, mas não gerou impacto maior.

Parte da crítica tentou nomear Eggers o porta-voz de sua geração. Nascido em uma cidadezinha rica perto de Chicago, no estado de Illinois, ele mesmo resiste ao rótulo. Obrigado a amadurecer muito rápido, teve dificuldades de se identificar com a geração de jovens da mesma faixa etária. Pois enquanto muitos de seus colegas estavam preocupados em ir a shows ou fazer provas na universidade, Eggers teve que participar de reuniões de pais na escola de Toph, conversar com as professoras e cuidar para que o irmão comesse direito e fizesse as tarefas. Não é tão sobrenatural ser pai aos vinte e um anos, mas, nessa idade, ser pai de um menino de oito anos, é bastante incomum, para dizer o mínimo. Ainda que não se sinta parte de sua geração e represente um grupo bastante específico de jovens – brancos, de classe média alta, com formação universitária –, Eggers parece falar em nome dos jovens quando lamenta a falta de humor no mundo, ou quando se apresenta como alguém comum, igual a qualquer outra pessoa, mas alvo de curiosidade graças a sua história de vida.

No século dezanove, temas ligados à espiritualidade, à filosofia e à sociedade deixaram de ser essenciais para se escrever uma autobiografia. Nesse contexto, surgiram *As confissões*, de Jean-Jacques Rousseau, e *Vida*, de Benjamin Franklin (mais tarde, por ocasião de sua primeira publicação integral em 1868, rebatizada *A autobiografia de Benjamin Franklin*).

Rousseau utiliza o que acredita ser o maior padrão de verdade – o padrão de um “coração sensível”.⁵⁴ Ao contrário de Agostinho, que se dirigiu a Deus, o francês fala diretamente ao leitor. Já Franklin não busca a verdade interior de Rousseau, mas narra os meios pelos quais alcançou o sucesso nas várias áreas em que atuou, do ramo de publicações ao de invenções. “O maior feito de Franklin é a invenção de uma individualidade com amplas conseqüências sociais, políticas e culturais”⁵⁵, diz Goodwin.

Sem querer comparar Eggers, que também garante ser “verdadeiro de coração”⁵⁶, com Rousseau, algumas semelhanças narrativas são evidentes e provam que, às vésperas do século vinte e um, há idéias que permanecem intactas desde que o francês começou a escrever suas memórias em 1766. A influência das autobiografias de Franklin e de Rousseau sobre *U.C.O.E.T.* será discutida mais adiante.

Sob o tópico “Fato e imaginação”, Goodwin ressalta a importância das técnicas da ficção para o autobiógrafo, sobretudo a imaginação e a invenção. Isso acontece, por exemplo, quando se recria uma situação passada e, nela, aparece um diálogo inventado – até porque é difícil se lembrar exatamente do que determinada pessoa teria dito em uma conversa travada anos ou décadas atrás. A verdade é que os limites que separam relatos autobiográficos de romances não são muito claros e embalam acaloradas discussões acadêmicas há décadas – ao menos desde que Philippe Lejeune procurou definir o gênero nos anos setenta.

Nos preâmbulos e no adendo de *U.C.O.E.T.*, Eggers discute demoradamente o quanto daquilo que escreve é “verdade” e o quanto é “inventado”. Ele explica que alguns personagens não quiseram ter seus nomes divulgados, então foi obrigado a renomeá-los e, às vezes, a mudar características que poderiam entregar suas identidades. Existem pessoas que desapareceram da

⁵⁴ ROUSSEAU, *The confessions...*, p. 3.

⁵⁵ GOODWIN, *op. cit.*, p. 32.

⁵⁶ EGGERS, *Uma comovente obra...*, p. 5.

história ou foram combinadas a outras para criar personagens dois ou três-em-um (duas ou três identidades misturadas numa figura só).

Uma das características que definem a maioria das autobiografias é o narrador em primeira pessoa. Na ficção, ele é tão antigo quanto o próprio romance e representa um recurso bastante comum com que o autor procura dar veracidade à narrativa. De Daniel Defoe até Edgar Allan Poe, escritores tentam se esconder atrás de seus personagens, muitas vezes assumem o papel de editores e dão status de escritor a figuras fictícias como Robinson Crusóe e Arthur Gordon Pym. Além de tentar confundir o leitor, tais expedientes procuram acentuar a verossimilhança da matéria narrada. Poe, ao dizer que *O relato de A. Gordon Pym* era o manuscrito de um homem que existiu de fato, com certeza, impressionou mais do que se o assumisse como um romance de figuras fictícias. Há ainda autores que escreveram romances com referências autobiográficas (Henry Miller em *Trópico de câncer*), prática que se tornou freqüente depois da Segunda Guerra Mundial, sobretudo em movimentos como o *nouveau roman*, no qual despontou Marguerite Duras, de *O amante*. Artistas passaram a abordar temas ligados ao ato de escrever, criando narradores ou protagonistas escritores. Eles partiam de experiências pessoais para criar histórias fictícias – era o “romance como autobiografia”. Além do *nouveau roman*, na França, houve o *new journalism* nos Estados Unidos, que revelou Tom Wolfe, Truman Capote e Joseph Mitchell. De acordo com os preceitos do *novo jornalismo*, o escritor poderia aparecer como personagem de seus livros. Estes eram reportagens que se utilizavam de recursos da ficção para descrever fatos, fossem eles o assassinato de uma família no Kansas, retratado por Capote em *A sangue frio*, ou o perfil de um mendigo excêntrico de Manhattan, personagem-título de *O segredo de Joe Gould*, de Mitchell.

Ao comentar *Desvarios no Brooklyn*, de Paul Auster – escritor conhecido por embaralhar fato e ficção (na *Trilogia de Nova York*, por exemplo, há um personagem detetivesco chamado

Paul Auster) –, Tomás Eloy Martínez admitiu que uma das cenas que mais gostou parecia “bela demais para ser real”⁵⁷ e falava sobre o encontro de Franz Kafka com uma menina que chorava desconsolada em um parque por ter perdido sua boneca. Para aplacar a tristeza da criança, o autor de *A metamorfose* inventa que a boneca viajou. A menina questiona como é que ele sabe disso. É que a boneca escreveu para ele. Quando ela pede para ver a carta, Kafka diz que a esqueceu em casa, mas promete levá-la no dia seguinte. Depois disso, o escritor assume o compromisso de produzir uma correspondência entre ele e a boneca por três semanas, imaginando um final apropriado (envolvendo a alegria da boneca em se casar e as saudades que sente de sua ex-dona) para não deixar a menina triste. Levando a questão para Auster, Martínez fica perplexo ao descobrir que o episódio aconteceu mesmo: “Nós, seres humanos, nunca sabemos se a realidade é um imenso romance, ou se não existe outro romance além da pura realidade”.⁵⁸ Contudo, a ficção precisa obedecer determinadas regras para que faça sentido. Pode haver uma árvore falante na história, desde que haja o contexto adequado para isso. Da vida, porém, não se pode cobrar coerência. O que a literatura faz é emprestar referências do mundo material para legitimar o universo imaterial. A anedota de Martínez ilustra uma tendência da literatura para tornar indistinguíveis ao leitor as diferenças entre um e outro, inclusive como forma de legitimar a ação.

Num artigo publicado pelo jornal *The Boston Globe*, Maureen Dezell fala sobre como “os leitores atuais anseiam pela narrativa convincente, pelo realismo e pelo clima dramático que [o escritor Charles] Dickens inspirava [no século dezenove]”.⁵⁹ E acredita que hoje, é o livro de memórias, não de ficção, que atende a tais anseios. Entre as explicações que oferece para esse fenômeno está a cultura do narcisismo, o exibicionismo e a morte da narrativa na era dos videoclipes. Ela afirma que os leitores de hoje desejam histórias reais – convincentes –, mas não

⁵⁷ MARTÍNEZ, T. E. Paul Auster e a boneca de Kafka. *O Estado de S. Paulo*, 4 jun. 2006.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ DEZELL, M. Memórias herdam dos romances clima dramático e realismo que continuam a fascinar leitores. *The Boston Globe*, 2 ago. 1998.

identifica quais são as características de um texto “convincente”. Para o escritor E. M. Forster, autor de *Aspectos do romance*, “a informação é verdadeira se é acurada”.⁶⁰

O interesse pelo que Dezell chamou de “narrativa convincente” e Forster, de “informação acurada” é uma das qualidades essenciais a qualquer obra literária que se preze. No caso dos relatos autobiográficos, essas características surgem de alguma forma pressupostas pelo contrato entre autor e leitor. Aqui entra Lejeune.

6 O PACTO AUTOBIOGRÁFICO

⁶⁰ FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Rio de Janeiro: Globo, 2004. p. __.

As indicações de que *U.C.O.E.T.* é (ou não) um livro de memórias são um pouco confusas. A edição britânica, assim como a americana, traz na capa a inscrição “Baseado em uma história real”. Dependendo dos critérios que se use, faz sentido dizer que o livro é *baseado* em fatos, pois o texto será sempre uma reconstituição da realidade – uma mimese – e jamais a realidade em si. Mas a verdade é que os relatos autobiográficos, sejam eles memórias, diários, confissões ou autobiografias, não costumam ostentar os dizeres “baseado em uma história real”. Para todos os efeitos – e, mais ainda, para os leitores – o autor transcreve a realidade. Ou *uma* realidade. “Os memorialistas precisam fabricar textos impondo uma ordem narrativa a um amontoado de eventos mal-e-mal rememorados. Com a proeza da manipulação, chegam a uma verdade que é somente deles, diferente da de qualquer outra pessoa presente aos mesmos eventos”.⁶¹

A tradução brasileira é mais reticente quanto ao formato do livro. A frase impressa nas edições de língua inglesa foi suprimida e a capa traz somente os nomes do livro, do autor e da editora. A dica aparece na ficha de catalogação, que diz “Biografia”.

Em *O pacto autobiográfico*, Philippe Lejeune afirma que a autobiografia é uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz da própria existência, acentuando a vida individual, sobretudo a história de sua personalidade”.⁶² A definição enumera quatro requisitos preenchidos apenas pelas autobiografias. Outras formas de relato deixam sempre algum item de fora. Na biografia, não há identidade entre o narrador e o personagem principal. No diário íntimo, a narrativa não é em retrospectiva. Nas memórias, falta a história da personalidade, do caráter do

⁶¹ ZINSSER, R. (Org.). *Inventing the truth: the art and craft of memoir*. New York: Mariner, 1998. p. ____.

⁶² LEJEUNE, Le pacte autobiographique..., p. 138.

autor. Segundo Lejeune, a autobiografia – e, de maneira genérica, a literatura íntima –, exige a identidade entre autor, narrador e personagem.

Para explicar as características do pacto autobiográfico, o pesquisador recorre a um trabalho anterior, chamado *A autobiografia na França*, no qual pergunta: como distinguir uma autobiografia de um romance autobiográfico? Se a análise tomar apenas o miolo do livro, não há diferença alguma. Todos os recursos que a autobiografia tem para convencer o leitor de sua autenticidade podem ser (e são por vezes) imitados pelo romance. Pela página inicial, com o título da obra e o nome do autor, é que se pode fazer a distinção. Ela oferece o que Lejeune chama de “identidade do nome”. O pacto autobiográfico é a afirmação, no texto, dessa identidade autor-narrador-personagem que remete ao nome próprio na capa. Outras informações paratextuais podem auxiliar a estabelecer o pacto, como um subtítulo ou, na contracapa, uma referência às outras obras do mesmo escritor.

Ao construir seu raciocínio na condição de leitor, Lejeune atesta que o relato autobiográfico é um modo de leitura tanto quanto de escritura. O pacto vai determinar a atitude de quem lê, que pode agir como um detetive, buscando os deslizes do autor – quando a identidade do nome é afirmada – ou, ao contrário, quando a identidade não existe, ele pode perseguir as semelhanças com a realidade sem considerar quem escreve. “Sempre se acha mais verdadeiro e mais profundo aquilo que se crê descoberto por meio do texto, independentemente do autor”⁶³, escreve Lejeune. A discussão que engendra é menos sobre o comportamento do leitor do que sobre as condições necessárias para o pacto. O estudioso defende que não é um autor quem não tiver ao menos dois livros publicados, circunstância em que o nome inscrito na capa se torna “fator comum” de pelo menos dois textos diferentes, sugerindo que, por trás deles, existe uma pessoa que não se limita a nenhum de seus trabalhos em particular e, sendo capaz de produzir

⁶³ LEJEUNE, Le pacte autobiographique..., p. 147.

outros, vai além de todos eles. “Se a autobiografia é um primeiro livro, seu autor é então um desconhecido, mesmo se narrar a si mesmo; não terá, aos olhos do leitor, esse sinal de realidade que é a produção anterior de *outros textos* (não autobiográficos), indispensáveis ao que nós chamaremos de ‘o espaço autobiográfico’”.⁶⁴ Essa afirmação, além de explicar o fato de *U.C.O.E.T.* ser tomado por romance, abre muitas possibilidades de interpretação. O volume serviu à estréia de Dave Eggers na literatura. Ele publicou outros livros de lá para cá e teve sua história de vida explorada pela mídia – contribuindo na criação de um espaço autobiográfico para quem ler suas memórias hoje –, mas, em 2000, era apenas um jovem desconhecido. O pacto autobiográfico é um acordo entre leitor e autor, reforçado por dados paratextuais. Na condição de principiante, Eggers providenciou um preâmbulo de quarenta e uma páginas garantindo que tudo o que escreveu é verdade. Conscientemente ou não, ele chega a fazer uma referência ao *Paris é uma festa*, de Ernest Hemingway, que escreveu no prefácio: “Se o leitor preferir, considere este volume como um trabalho de ficção. Seja como for, ficção ou não, há sempre a possibilidade de que lance alguma luz sobre aquilo que foi escrito como matéria de fato”.⁶⁵ Também na forma de prefácio, Eggers faz quase uma paráfrase de Hemingway: “se lhe incomoda o fato de isso ser verdade, você fica convidado a fazer aquilo que o autor deveria ter feito, e aquilo que autores vêm fazendo desde o começo dos tempos: fingir que é ficção”.⁶⁶ Todos os textos e listas reunidos no prólogo acabam compensando o fato de Eggers não ser um autor conhecido e não ter outras obras publicadas. Terminadas as apresentações, feitos os agradecimentos e expostos todos os detalhes que antecedem a narrativa, da prestação de contas do dinheiro ganho com o contrato editorial ao desenho de um grampeador (aparentemente sem qualquer significado obscuro), pode-se ter a impressão de que Eggers não é desconhecido como antes. O espaço autobiográfico se

⁶⁴ LEJEUNE, Le pacte autobiographique..., p. 145.

⁶⁵ HEMINGWAY, E. *Paris é uma festa*. Tradução: Ênio Silveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. p.1-2.

⁶⁶ EGGERS, *Uma comovente obra...*, p. 25.

forma a partir desse prelúdio e não a partir de uma lista de obras do mesmo autor impressa na contracapa do volume. Em tempo: as orelhas da edição brasileira de *U.C.O.E.T.* – algo que a inglesa e a americana não têm – dão uma breve biografia do autor, contando que perdeu os pais, adotou o irmão e fundou uma revista. Mas, para complicar, não há qualquer informação paratextual que mencione a palavra “memórias”. O mais perto que se chega disso é por meio das mesmas orelhas: “A sinceridade com que Eggers narra sua saga chega a ser, muitas vezes, aterradora”. “Sua saga” é a única dica, fora os dados de catalogação, que o leitor tem para deduzir que o livro é um relato autobiográfico.

O nome de Eggers não aparece na narrativa em momento algum, mas não faltam pistas que, confrontadas com as informações espalhadas pela seção de agradecimentos, denunciem a identidade do autor. Como não há uma bibliografia anterior a *U.C.O.E.T.*, não seria Eggers uma espécie de Robinson Crusóe ou de Arthur Gordon Pym? A longa introdução procura atestar a verdade do relato de maneira tão contundente que a desconfiança até se justificaria. Depois de passar por todos os paratextos, o leitor tem duas opções: encarar *U.C.O.E.T.* como um romance engenhoso, ainda que autobiográfico, ou acreditar na palavra de Eggers, estabelecendo o pacto e tratando os episódios narrados por ele como se fossem fatos verídicos. O que resulta, enfim, em um livro de memórias.

7 IDENTIDADE AUTOR–NARRADOR–PERSONAGEM

Ao tratar do gênero autobiográfico como contratual, Lejeune diz que os paratextos comandam a leitura e cita a possibilidade de haver um “jogo ambíguo de prefácios”⁶⁷, que Eggers usa à vontade.

O livro mal começou e, na página cinco, logo após a folha de rosto, o leitor se depara com uma voz narrativa dizendo “Estou cansado. Sinceramente!”. Na página seguinte, a das “Regras e sugestões para tornar a leitura deste livro mais agradável”, sai de cena a primeira pessoa do singular e entra a primeira do plural. Na seqüência, o prefácio – de agosto de 1999, mas não assinado –, o “nós” dá lugar a um narrador que fala do autor na terceira pessoa do singular. Então vêm os agradecimentos, de novo com o narrador se referindo a Eggers como “ele”. Nesse item, são muitos os assuntos tratados. Há uma promoção em que o autor se dispõe a distribuir mil dólares para os duzentos primeiros leitores (cinco dólares para cada um) que enviarem uma carta dando provas de que leram e absorveram “as muitas lições do livro”⁶⁸, uma planilha dos gastos contabilizados pelo escritor e um gráfico inter-relacionando os principais temas do enredo.

Pouco depois de fornecer o endereço para quem quiser participar da promoção dos cinco dólares, mais para o final da seção, aparece um asterisco ao lado da palavra “Agora”. O sinal remete a uma nota de pé da página:

Caso interessante: *meu* pai uma vez contou como ele e seu amigo Les descobriram uma maneira de tentar ganhar tempo em reuniões ou depoimentos (ele e Les eram advogados {Les, ainda está vivo e bem, ainda é advogado}). Em vez de dizer “Um...”, ou “Ahn...”, era possível se dizer “Agora...”, palavra que conseguia fazer duas coisas: servia ao

⁶⁷ LEJEUNE, *Le pacte autobiographique...*, p. 161.

⁶⁸ EGGERS, *Uma comovente obra...*, p. 37.

mesmo objetivo protelatório de “Um...” ou “Ahn...”, mas em vez de soar como algo burro e tartamudeante, criava expectativa em relação ao que viesse depois, seja o que fosse, àquilo que o orador ainda não sabia o que era.⁶⁹

Adiante na narrativa, um personagem de nome Les aparece durante o funeral do patriarca da família Eggers, “o único amigo de meu pai que de fato conhecíamos, de quem, na verdade, jamais ouvíamos falar nada a respeito”.⁷⁰ O asterisco no prefácio denuncia a identidade do narrador: Eggers, aludindo a si mesmo ora na terceira pessoa, ora na primeira do plural. Quando começa a narrativa de suas memórias, o jogo termina, assume o narrador em primeira pessoa, que conduz a ação até o derradeiro ponto final. Como citado no capítulo anterior, o detalhe é que o nome de Eggers jamais é mencionado na história. Ele, enfim, persegue incoerências. Enquanto a narrativa não começa, uma série de expedientes é utilizada para convencer o leitor de que o relato não é ficcional, tudo aconteceu de fato e ali só existem “verdades” (ao menos da forma que autor *lembra* delas). Começam as memórias e todo esse esforço deixa de existir. Eggers não fala mais diretamente ao leitor – à exceção do início do segundo capítulo (“Por favor, olhe. Você consegue ver a gente?”⁷¹) –, seu nome desaparece e ele passa a ser referido como “Irmão”. Mais do que tornar a narrativa ambígua (é ou não é um relato autobiográfico?, de quem é a voz que conta a história?), o recurso de omitir seu nome é uma prova do esforço de se reinventar. Com o esfacelamento da família, Eggers é obrigado a repensar a própria identidade. Ele não é mais filho, não é estudante e perdeu parte da liberdade que tinha, pois virou tutor de Toph. Agora, mais do que antes, ele é irmão. Essa é a característica que o define, é sua essência. As memórias registram essa mudança, um processo em que abdica de tudo o que era. O Dave vem depois do “Irmão”. O rompimento radical com o passado e a necessidade de se ajustar a um novo papel levaram Eggers

⁶⁹ EGGERS, *Uma comovente obra...*, p. 38, grifo meu.

⁷⁰ *Ibid*, p. 75.

⁷¹ *Ibid*, p. 86.

a se auto-analisar, buscando uma redefinição de sua identidade. Esse mergulho em si mesmo resultou no inusitado relato autobiográfico de um jovem autor desconhecido.

O fato de Lejeune nem sequer considerar a possibilidade de um escritor estrear com memórias revela o aspecto incomum do projeto. Sem poder oferecer referências para o leitor, Eggers adota o que o pesquisador francês batizou de “pacto referencial”. Os relatos autobiográficos se referem a uma realidade exterior ao texto, sujeita à verificação. Na condição de texto referencial, seu objetivo é a semelhança com a verdade, a imagem do real. O pacto referencial das memórias não se dissocia do pacto autobiográfico e sua fórmula é “dizer a verdade, toda a verdade, nada além da verdade”.⁷²

Eggers pode usar formas inusitadas e novas, mas o que diz é tão antigo quanto a modernidade. No livro um de *As confissões*, Jean-Jacques Rousseau garante que, quando soarem as trombetas do Dia do Juízo, ele se apresentará perante o Juiz Soberano com seu livro de memórias nas mãos, dizendo que a obra contém o que fez, foi e pensou. O francês afirma ter dedicado a mesma sinceridade tanto para os pontos bons quanto para os ruins de sua vida e certifica não pecar por omissão (de algo ruim) ou exagero (de algo bom). “Se, ocasionalmente, fiz uso de alguns embelezamentos, isso ocorreu apenas para preencher lacunas causadas por falta de memória. Assumi como verdade aquilo que me pareceu verdadeiro, nunca o que eu sabia ser falso”⁷³, escreveu Rousseau para, em seguida, admitir que o retrato que fez é fiel à pessoa que foi: ingrato, desprezível e sublime, nessa ordem. Revelando modéstia e empáfia na mesma oração, usa o artifício de admitir certos defeitos como forma, talvez, de não ter suas qualidades questionadas. De acordo com a observação do acadêmico Derek Matravers na introdução de *The confessions*, Rousseau quis provar que foi vítima de uma vida trágica e se mostrar, na essência,

⁷² LEJEUNE, Le pacte autobiographique..., p. 155.

⁷³ ROUSSEAU, *The confessions...*, p. 3.

um homem bom e honesto – apesar de ter abandonado filhos e amigos em necessidade. Matravers chama atenção para os erros que o francês cometeu em relação à cronologia de eventos. Liberdades que Rousseau admitiu tomar deliberadamente. De maneira semelhante, Eggers diz que ajustou determinados fatos para que fossem mais interessantes do que foram na realidade vivida por ele, revelando como teve de suprimir personagens, alterar eventos e incorporar duas ou mais figuras reais em apenas uma fictícia. Eggers faz referência a Mary McCarthy, cuja obra, *Memórias de uma menina católica*, e mais os efeitos dessa “correção” de cenas de *U.C.O.E.T.*, serão analisadas no capítulo “Legado familiar”.

O embate entre o que seria verdade ou mentira leva a uma desconfiança intrínseca ao relato autobiográfico – que almeja ser ao mesmo tempo verídico e artístico. Parte-se do pressuposto que o escritor distorce seu passado, “seja por esquecimento, involuntário ou deliberado, seja por censura, seja por amplificar ou minimizar alguns aspectos em detrimento de outros, seja porque, afinal de contas, grande dose de narcisismo se instila na reconstituição que uma existência faz de si própria”.⁷⁴ Há ainda a questão do estilo e da narrativa, que também influenciam na forma como o autor relata sua vida pregressa e dão ares de romance à narrativa. Do contrário, tem-se apenas uma sucessão de fatos descritos de modo burocrático, semelhante a um relatório científico.

É razoável supor que a autobiografia procura fazer uma descrição objetiva e a mais completa possível de uma personalidade. No caso das memórias, essa estrutura é menos rígida, pois elas se assumem como uma visão dos fatos, como verdades vivenciais (em contraponto a verdades documentais). De acordo com Massaud Moisés, esse subjetivismo escancarado faz das memórias a modalidade autobiográfica que mais se aproxima da narrativa ficcional: “Distorcido

⁷⁴ MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. Edição revista e ampliada. São Paulo: Cultrix, 2004. p. 46.

pela memória, o passado transfigura-se como se parecesse inventado”.⁷⁵ Essa relação conturbada entre a experiência vivida e a descrição que se faz dela aparece já em Santo Agostinho. No livro dez de suas confissões, ele assume a incapacidade de provar a veracidade de tudo o que desabafa, mas espera que sua inépcia seja compensada pelo afeto. “Eu não posso provar que falo a verdade, mas todos aqueles que me dão ouvidos, por amor, acreditarão em mim”.⁷⁶ Um indivíduo disposto a arruinar a própria reputação em livro é uma figura absurda (a não ser que isso traga algum tipo de compensação). O bispo católico, por exemplo, revelou o que julgava ser seus erros em busca de redenção. As confissões foram um ato de renovação. De qualquer forma, faz sentido imaginar que a pessoa escreve a respeito de si mesma a fim de enaltecer feitos e realizações – e não o contrário. As distorções podem ser maiores ou menores e são diretamente proporcionais à vaidade do narrador.

Benjamin Franklin é um exemplo célebre de como o narcisismo aparece associado ao impulso autobiográfico desde sempre. Mal começa a história de sua vida e o autodidata americano se vê impelido a falar sobre vaidade. Era 1771 e o texto produzido em uma temporada na casa de campo de Twyford, Inglaterra, se tornou uma das primeiras obras do cânone literário americano, batizada de *A autobiografia de Benjamin Franklin* em meados do século dezenove, época em que ganhou sua primeira edição integral. Lewis Leary, na introdução do livro, diz que Franklin é um bom começo para qualquer discussão sobre as origens americanas⁷⁷. Mesmo antes de os Estados Unidos existirem na condição de país, o cientista, inventor, editor e escritor criou bibliotecas, brigadas de bombeiros, iluminação pública e mecanismos de aquecimento para casas. Conquistas que servem de referência até hoje. Leary afirma que Franklin, além de ter sido um desbravador, deu um jeito de divulgar seu pioneirismo e, por conta disso, às vezes, pode receber

⁷⁵ MOISÉS, *op. cit.*, p. 46.

⁷⁶ AUGUSTINE, Saint. *The confessions...*, p. 4.

⁷⁷ LEARY, L. Introduction. In: FRANKLIN, B. *The autobiography of Benjamin Franklin*. New York: Touchstone, 2004. p. V.

mais créditos do que merece. Porém, não é injusto dizer que sua autobiografia é uma obra seminal, um título que ainda hoje, duzentos e trinta e cinco anos depois, serve de referência para se debater livros do gênero. Leary a chama de “primeira obra de mestre da América”.

A solução de Franklin para a questão entre verdade e mentira foi engenhosa: ele decidiu abrir o relato se dirigindo ao filho, como se escrevesse uma carta. Dessa forma, a narrativa começa com “Querido filho”, imprimindo um caráter pessoal que deixa claro ao leitor o tom intimista do texto. Esse recurso – de fato, uma forma de se dirigir à posteridade – não assegura a veracidade do que é relatado, mas o mínimo que se espera de um pai é que seja franco com o filho.

“E, por fim, (devo também confessar, já que minha negação disso não será acreditada por ninguém), talvez eu deva satisfazer minha própria vaidade. (...) A maioria das pessoas não gosta das vaidades das outras, não importa o quão vaidosas sejam”.⁷⁸ O autor segue dizendo que, para o indivíduo, é bom ter vaidade, assim como é benéfico para aqueles que convivem com o vaidoso, mas não dá detalhes do motivo por que pensa assim.

Franklin não escreve com um estilo elaborado e envolvente. Pragmático, se dispôs a contar a história de sua vida, provavelmente, da mesma forma como planejou o sistema público de iluminação no país recém-criado. Ele é sistemático e racional. Seu relato se aproxima das obras classificadas de auto-ajuda por descrever uma receita de sucesso.

Tendo emergido da pobreza e da obscuridade nas quais nasci e fui criado, para um estado de afluência e de um certo grau de reputação no mundo, e tendo ido tão longe na vida com uma parcela considerável de felicidade, minha posteridade pode querer conhecer os meios condutores que usei, os quais, com a benção de Deus, deram muito certo, assim como pode achar alguns deles adequados para suas situações e, assim, dignos de serem imitados.⁷⁹

Nesse trecho, surgem as intenções de Franklin. Sua autobiografia é pensada quase como um manual. O raciocínio é lógico: se ele adotou determinados expedientes e teve sucesso, quem

⁷⁸ FRANKLIN, B. *The autobiography of Benjamin Franklin*. New York: Touchstone, 2004. p. 2.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 1.

quer ter sucesso deve então seguir o caminho dele. Convencido pelos amigos de que suas memórias deveriam se tornar públicas e falar para os jovens de toda parte – e não apenas para o seu filho –, a partir da segunda parte, Franklin se concentra no êxito profissional e deixa de lado a essência da autobiografia (narrar a gênese do seu caráter). A prosa é fria e sem imaginação. O que faz do seu livro um relato seco, próximo do científico. Leary define Franklin como um “companheiro prático, engenhoso e suficientemente rápido”⁸⁰ que conhecia suas limitações. Quando deixa de falar ao filho, o autor abandona a narrativa de imagens recuperadas pela persuasão moral e adota uma postura pedante, de um sujeito tão absorvido pela sua idéia de auto-aperfeiçoamento que beira o caricatural. Exemplos são a lista e a tabela que organiza como fórmulas para se levar uma vida bem-sucedida. Primeiro, ele relaciona as treze virtudes que considera essenciais, do “Comedimento” à “Humildade” (a última delas). Em seguida, cria um quadro com os dias da semana encabeçando colunas verticais, cortadas na horizontal pelos treze atributos, a fim de marcar com pequenos pontos pretos as faltas que cometeu em relação a cada um deles e os dias respectivos nos quais elas ocorreram. Assim ele teria como saber que foi imodesto na terça-feira ou injusto no sábado, por exemplo.

Eggers se utiliza de meios semelhantes ao enumerar as qualidades que o deixam atraente para o leitor, de “a” (“Ele é como vocês”) até “i” (“Sorri quando vê rapazes negros segurando criancinhas no colo”)⁸¹, ou quando aponta os temas do livro. No entanto, não parece levar esses recursos a sério da maneira como os leva Franklin. Além dessa semelhança pontual entre os livros, há uma curiosidade que aproxima os dois autores: entre as várias atividades que Franklin exerceu, estão escritor e editor, funções desempenhadas também por Eggers.

⁸⁰ LEARY, Introduction..., p. XI.

⁸¹ EGGERS, *Uma comovente obra...*, p. 27.

A autobiografia de Benjamin Franklin se tornou o paradigma do sucesso americano ao contar a saga do homem simples que começa do zero e triunfa sozinho, graças ao trabalho e à dedicação. De acordo com James Goodwin, Franklin foi o primeiro dos Estados Unidos a mostrar que “publicidade e publicação podem ser indispensáveis para o avanço social dos indivíduos”.⁸² De certa forma, Eggers reproduz a fórmula que um dos fundadores da América estabeleceu no século dezoito, pois também foi um jovem que superou adversidades e se fez por méritos próprios. Depois, descreveu essa vivência no livro que o transformou em um autor milionário, atestando a idéia da publicidade atrelada à ascensão social na América.

Quando critica o próprio livro, dizendo as partes que o leitor deve ignorar, Eggers parece seguir um caminho contrário ao de Franklin (cujas atitudes podem ser dignas de imitação). Mas, ao ressaltar a importância dos primeiros quatro capítulos – os da perda e recuperação –, Eggers dá a entender que sua experiência de vida é, enfim, valiosa. Não por acaso, ele se considera especial⁸³ por ter vivido a tragédia que abateu sua família. Escrever um livro de quase quinhentas páginas sobre o assunto e, nele, incluir uma introdução afirmando “leia isso e não leia aquilo” soam como atitudes de alguém que tem algo a dizer. Alguém que vê na sua vida um tema interessante para outras pessoas, ainda que seja sarcástico ao sugerir isso.

Franklin saiu da Nova Inglaterra para a Filadélfia aos dezessete anos em busca de fortuna. A descrição que faz de si mesmo ao chegar à cidade – que ajudaria a estabelecer como uma das mais importantes dos Estados Unidos no século dezoito – é auto-crítica e bem-humorada. Andando pela Market Street, na altura da casa do seu futuro sogro, ele percebe a mulher com quem se casaria (eles ainda não se conheciam) parada em frente à porta. Diante dela, Franklin faz a apresentação mais desajeitada e ridícula de sua vida⁸⁴ porque estava mastigando um pão

⁸² GOODWIN, *op. cit.*, p. 26.

⁸³ Um dos temas que pontuam o livro, citado por Eggers na página 31 de *U.C.O.E.T.*, é do “sentimento inconfundível que se tem depois que algo verdadeiramente estranho (...) acontece é que, de certo modo, se foi escolhido”.

⁸⁴ FRANKLIN, *op. cit.*, p. 19-20.

enquanto carregava outros dois debaixo dos braços, além de ter os bolsos do casaco cheios de roupas extras da viagem. “Desajeitado” e “ridículo” foram os adjetivos que usou para definir sua atitude no primeiro encontro com a futura mulher. “Esse auto-retrato bem-humorado (...) marca o arquétipo das origens humildes em uma história moderna de sucesso burguês”⁸⁵, define Goodwin.

No caso de Eggers, o senso de humor pode ser percebido em todos os capítulos do livro e está ligado ao seu estilo de escrever. Tanto que ele não se importa com a exposição ao ridículo, igual a do capítulo cinco, quando está na praia à noite com uma amiga e a conversa leva a um beijo e o beijo está quase levando a algo além, mas o casal é abordado por um grupo de jovens (mexicanos ou americanos de origem mexicana, observa o autor) que joga a calça de Eggers para longe, assusta a garota e faz piadas com o constrangimento da situação. Nervosa, a garota pede para o grupo ir embora e ele vai, sem mais nem menos. Porém, Eggers percebe a falta da carteira e vai atrás deles. A carteira que foi do seu pai. A única lembrança que sobrou dele. Depois de negar o roubo e até de procurar a carteira na praia, o grupo foge. Em pouco tempo, a polícia é envolvida, encontra alguns suspeitos, obriga Eggers a identificá-los, mas não são os mesmo garotos. Ele registra a queixa, volta para casa e encontra a carteira em cima da cômoda, onde a deixou antes de sair. Ao longo do capítulo, principalmente enquanto conversava com os policiais, Eggers fica repetindo que “aquele pessoal era mexicano, (...), mais baixo, de cabelos escuros”. É uma atitude claramente preconceituosa que não tem nada a ver com a postura que o autor costuma ter em relação ao mundo⁸⁶. Ele parece sublinhar essa atitude intolerante como forma de reforçar também sua estupidez. O ridículo do episódio. O desfecho, em que encontra a carteira sobre a cômoda, é um ponto para a sua humildade. Um mea-culpa depois de passar páginas acusando os mexicanos.

⁸⁵ GOODWIN, *op. cit.*, p. 32.

⁸⁶ O capítulo 2 deste estudo, “Quem é Dave Eggers?”, cita o trabalho do autor com crianças e jovens em escolas literárias gratuitas e cita também as críticas ferozes que disparou contra o presidente dos Estados Unidos, o republicano George W. Bush, durante a campanha que o reelegeu.

Quanto às origens humildes, Eggers procura ressaltá-las em mais de um momento do livro e, mais claramente, durante a entrevista da MTV. Lake Forest, no estado de Michigan, é famosa por agregar famílias prósperas, fato para o qual a entrevistadora chama a atenção (o itálico é, por suposto, a fala da entrevistadora):

Puxa, Lake Forest é uma dessas cidades, como Greenwich ou Scarsdale – quer dizer, não é uma das cidades mais ricas da América?

É? Sim, acho que sim. Acho. Não sei. Mas eu não conhecia gente rica. Nós não éramos ricos. Os pais de meus amigos eram professores, eram vendedores de material médico, tinham lojas de molduras... Meus pais dirigiam carros usados, minha mãe comprava todas as nossas roupas na Marshall's. Esse tipo de coisa. A gente pertencia, acho, à categoria socioeconômica inferior da cidade.⁸⁷

O autor tenta se dissociar dessa imagem de riqueza em outros pontos do texto, citando os móveis bizarros que ocupavam a casa e até o papel de parede dos anos setenta com que se insistia em decorar o banheiro social. O modelo criado por Franklin permanece. Afinal, quanto mais humildes as origens da pessoa, mais impressionante será seu êxito.

Outros relatos autobiográficos a que *U.C.O.E.T.* foi comparado igualmente representam grandes viradas. Da infância triste na Irlanda para um cargo de professor de literatura nos Estados Unidos (Frank McCourt); da órfã rejeitada pela família à escritora consagrada (Mary McCarthy); e do passado ligado às drogas para a celebridade televisiva (James Frey). Todos são autores celebrados ou pelo público, ou pela crítica. Às vezes, por ambos.

Analisar uma autobiografia atual (como a de Eggers) à luz do arquétipo estabelecido por Benjamin Franklin é semelhante a procurar, em qualquer filme americano lançado no ano passado, as influências de David W. Griffith, o “criador da linguagem cinematográfica”⁸⁸ e diretor do clássico *O nascimento de uma nação* (1913). Os conterrâneos Franklin e Griffith, pioneiros em suas áreas de trabalho, estarão sempre presentes de alguma forma nas obras que os sucederem, pois são referências indelévels.

⁸⁷ EGGERS, *Uma comvente obra...*, p. 220.

⁸⁸ EWALD FILHO, R. *Dicionário de cineastas*. Porto Alegre: L&PM, 1988. p. 226.

8 MOLDAR

No *Álbum de retratos*, ao relacionar algumas das razões que explicam o impulso autobiográfico, Munira H. Mutran cita uma profusão de “autos”: autoconhecimento, auto-avaliação, autodescoberta, autocriação e autodefesa. Além de vaidade, desejo de lucro, anseio de produzir algo estético, vontade de comunhão com outros seres humanos e, no caso de escritores que produzem textos sobre suas vidas, pode haver a ambição de conferir um sentido à carreira ou de explicar uma obra. É normal um autor se deixar conduzir por mais de uma dessas razões. No caso de Eggers, à exceção das duas últimas atribuídas a escritores já estabelecidos (com carreira e obras), é bem provável que agregue todas as outras razões listadas por Mutran, porém, apropria-se delas de um jeito pouco convencional. A começar pela idade. Não é comum se ter livros de memórias produzidos por jovens de 20 e poucos anos. Nessa idade, já é difícil a pessoa ter uma idéia clara de si mesma, pois tem de lidar com as complicações implicadas na transição da adolescência para a vida adulta.

Mutran faz um pequeno passeio pela literatura que trata da autobiografia. Quando cita James Olney, lembra que as narrativas do eu podem servir de “alívio de alguma tristeza”, de “meditação auto-reflexiva” e auxiliar o escritor a responder a questão sobre “como se tornar o que se é?”. Ela recorre também a Paul John Eakin, que, na obra *Fictions in autobiography*, conclui que fatos do passado são reordenados durante a narrativa do eu, criando as ficções da autobiografia. “No ato autobiográfico as coisas do passado são moldadas pela memória e a imaginação a fim de servir às necessidades da consciência do presente”.⁸⁹ Olney parece seguir raciocínio semelhante quando fala em um “impulso vital de ordenar e moldar”. As duas frases falam em moldar, o que pode ser interpretado como “distorcer”. A afirmação de Eakin é bastante

⁸⁹ MUTRAN, M. *Álbum de retratos* – George Moore, Oscar Wilde e William Butler Yeats no fim do século XIX: um momento cultural. São Paulo: Humanitas, 2002. p. 51.

clara. Ele sugere que a imaginação do escritor age sobre a memória em benefício próprio. Essa é uma das questões mais debatidas das autobiografias – o que aconteceu de fato e o que é ficção no relato de alguém sobre suas experiências passadas. Parte dos argumentos nos preâmbulos de *U.C.O.E.T.* está relacionada a esse embate. Eggers afirma que o relato é verídico, mas deixa o leitor livre para fingir que é ficção. Se se ignorar a frase que diz “baseado em uma história real”, estampada na capa do volume (mas não na edição brasileira), ele pode ser lido como um romance. Da mesma forma que *Memórias de uma menina católica*, de Mary McCarthy, citadas nos agradecimentos de *U.C.O.E.T.*, junto de Frank McCourt.

Autor de *As cinzas de Ângela*, McCourt é freqüentemente apontado como o homem que reavivou o interesse do público em memórias na segunda metade dos anos noventa por ter criado uma obra de sucesso relativo, mais tarde adaptada para o cinema pelo diretor Stephen Frears. Seu relato se concentra, principalmente, na infância miserável vivida parte na cidade de Nova Iorque, nos Estados Unidos, e parte em Limerick, na Irlanda. William Zinsser vê no livro de McCourt o símbolo definitivo de uma suposta “era da memória”.

O primeiro elemento de que é feito um livro de memórias, de acordo com Zinsser, é “integridade de intenção”. “Memórias são como nós tentamos dar sentido a quem nós somos, a quem nós um dia fomos, e quais valores e heranças nos formaram. Se o escritor embarca seriamente nessa jornada, os leitores vão se sentir acalentados por ela, trazendo consigo várias associações com buscas próprias”. Essa “integridade de intenção” é algo difícil de se definir – como adivinhar a intenção de um escritor? –, mas parece relacionada à honestidade com que uma história é relatada. O leitor pode achar impossível o escritor lembrar a íntegra de diálogos travados quarenta anos antes, mas é como se permitisse ao autor uma ou outra liberdade de invenção, desde que permaneça fiel à idéia. Mary McCarthy tratou do assunto na apresentação de *Memórias de uma menina católica*, publicado em 1957: “As conversas, tal como apresentadas,

são em grande parte imaginárias. As aspas indicam que houve uma conversa com aquele sentido geral, mas não garanto a exatidão das palavras empregadas nem a ordem exata das intervenções. Há ainda outros casos sobre os quais nem eu mesma sei muito bem se estou ou não inventando alguma coisa”.⁹⁰

James Olney, analisando as memórias de McCarthy, diz que a expressão “eu lembro” é um suporte dos mais poderosos possíveis para sustentar a crença no que está sendo dito. “Eu acho que lembro” não seria, assim como não seria “Eu ouvi dizer que” (recurso de que lançavam mão os contadores de histórias na Grécia Antiga). De acordo com Olney, “‘Eu lembro’ carrega uma certeza de continuidade e a autenticidade de um evento cujo status não pode ser duvidado, pois reside inalterado no espaço da memória”.⁹¹ O pesquisador afirma ainda que a narrativa é capaz de reposicionar (“*displace and replace*”) as memórias em momentos de emoção ou de necessidade intensas.

Eggers afirma que só leu o livro de McCarthy depois de ter escrito *U.C.O.E.T.*, mas o eco que faz das palavras da escritora é impressionante. No prefácio da obra, ele avisa que os diálogos “embora sejam todos verdadeiros na sua essência – exceto os que obviamente não o são (...), foram escritos de memória, refletindo tanto as limitações da memória do autor quanto as insinuações de sua imaginação”.⁹² Essa não é a única vez em que parece seguir os passos de McCarthy. Ao rememorar os fatos que marcaram suas infância e adolescência, a escritora se utiliza de um recurso curioso. Ao final de cada capítulo, faz um comentário – sempre em itálico – sobre o que acabou de relatar, apontando as lacunas que teve de preencher e as partes que optou por florear ou omitir. No adendo de *U.C.O.E.T.*, Eggers se aproxima do recurso usado pela

⁹⁰ McCARTHY, M. *Memórias de uma menina católica*. Tradução: Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 10.

⁹¹ OLNEY, J. *Memory & narrative: the weave of life-writing*. Chicago: The University of Chicago Press, 1998. p. 298.

⁹² EGGERS, *Uma comovente obra...*, p. 9.

escritora, no qual revê algumas das informações incluídas no livro, produzindo erratas para a narrativa. Ainda no texto “Ao leitor”, McCarthy diz que “a tentação de inventar foi muito forte, especialmente nos pontos em que minha lembrança é vaga, quando só consigo evocar a essência de um acontecimento, não os detalhes”.⁹³ O comentário faz jus ao ofício de romancista e considera uma perdição a possibilidade de inventar o passado. Ela não diz se cedeu ou não à tentação, mas o fato de ser reticente é, de certa forma, um sim (ela cedeu).

Ainda na introdução, McCarthy pergunta, “Será possível que o público parta do princípio de que toda e qualquer coisa escrita por um escritor profissional é, *ipso facto*, falsa?”.⁹⁴ A resposta é não. O leitor faz precisamente o movimento oposto: acredita que tudo descrito no livro é verdadeiro (ao menos no universo da ficção). Wayne Booth, ao tratar da autoridade narrativa, atesta que o público confia no narrador de uma história mais do que confiaria em um amigo próximo⁹⁵. É possível que esse “falso” de McCarthy tenha como referência a realidade objetiva dos fatos. Ou seja, ela usa falso como sinônimo de fictício. Se esse for o caso, resta o pacto entre autor e leitor. Quando este se aproxima de um romance, sabe que a história foi inventada, mas deixa-se iludir mesmo assim. É a “suspensão de descrença” definida pelo romancista Samuel Taylor Coleridge em 1817. Eggers sugere exatamente o oposto: fingir que é ficção (embora toda ficção seja, em princípio, verdadeira).

Um caso recente ilustra a relação de confiança entre leitor e narrador. James Frey foi carregado ao inferno pelo uso de drogas legais e ilegais. Recuperado, em 2003 transformou suas experiências em *Um milhão de pedacinhos*. Dois anos depois, a apresentadora de televisão Oprah Winfrey, uma das celebridades mais influentes dos Estados Unidos, indicou a obra em seu clube do livro. No prazo de oito semanas, o volume vendeu mais de dois milhões de exemplares e se

⁹³ McARTHUR, *op. cit.*, p. 9.

⁹⁴ *Ibid.*, p. ___.

⁹⁵ BOOTH, W. *A retórica da ficção*. Lisboa: Arcádia, 1980. p. 21.

tornou uma febre nacional. O autor foi ao programa da Oprah e falou sobre suas vivências, enquanto diversas reportagens mostravam o livro servindo de inspiração para que outros viciados buscassem ajuda e tentassem melhorar. Mais algumas semanas se seguiram até que uma reportagem veiculada pela revista eletrônica *The Smoking Gun* acusou Frey de ter inventado vários episódios das memórias. No mercado americano, há a distinção entre ficção e não-ficção – adotada também pelo Brasil. Memórias, biografias e todas as modalidades de relato autobiográfico entram na segunda categoria. Munira Mutran lembra do perigo de se chamar uma obra autobiográfica de “não-ficção”, “devido às ligações óbvias entre a escrita do eu e a ficção”.⁹⁶ A mais evidente dessas ligações talvez seja o fato de uma usar os recursos da outra e vice-versa, dificultando a distinção entre as duas. “Na verdade, o que se constata com muita frequência são os processos deformantes ou fantasiosos, os desvios e seleção do que se deseja relatar”⁹⁷, escreve Mutran.

Frey foi censurado não por distorcer fatos, mas por criar eventos que não aconteceram. A maior mentira descoberta em *Um milhão de pedacinhos* diz respeito ao tempo que o autor passou na cadeia. Depois de brigar com policiais, o que poderia levar a oito anos de cadeia, ele diz que passou quase três meses encarcerado, vivendo os absurdos típicos de uma penitenciária. Quando foi libertado, saiu à procura da namorada e descobriu que ela havia se suicidado. Após dias de investigação, a reportagem reuniu documentos provando que Frey não passou mais do que algumas horas detido em uma delegacia por dirigir alcoolizado. Saiu pouco depois de pagar a fiança. Resultado: ele foi expulso do clube do livro de Oprah, mas voltou ao programa para ser sabatinado e pedir perdão, literalmente, para todos os leitores que acreditaram no que escreveu.

⁹⁶ MUTRAN, *op. cit.*, p. 35.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 52.

O episódio levou a uma discussão que deve demorar a terminar e pode influenciar a maneira como as editoras apresentam as obras ditas de “não-ficção”. Fala-se até na contratação de *fact checkers*, função criada no jornalismo americano em que uma ou mais pessoas verificam a legitimidade dos fatos descritos em um texto. Está claro que Frey traiu a confiança do público ao forçar os limites que separam fato da ficção. Depois da reportagem revelando as liberdades tomadas pelo autor, *Um milhão de pedacinhos* demonstrou não ter a “integridade de intenção” de que fala Zinsser. Aos olhos dos leitores, Frey foi desonesto. Ele evitaria um bocado de inconvenientes com um recurso comum em livros mais ou menos baseados em fatos: a utilização de uma nota esclarecendo que determinadas passagens foram alteradas, assim como nomes, etc.

É o que fizeram Eggers e McCarthy, mas, ao invés de darem o aviso de modo burocrático, como uma mera “nota do autor”, eles optaram por usá-lo como parte do efeito estético que esperam causar no público, levando-o a questionar a estrutura e o conteúdo do livro, pondo abaixo, enfim, a confiança irrestrita que está na base da relação entre quem escreve e quem lê.

9 LUTO

Paul John Eakin lançou *How our lives become stories: making selves* em 1999, um ano antes de Eggers publicar *U.C.O.E.T.* O pesquisador da Universidade de Indiana conta que o

impulso para escrever o livro surgiu enquanto lia um artigo da revista *The New Yorker* sobre Christopher McCandless, rapaz de 23 anos encontrado morto no Alaska em setembro de 1992. Ele havia procurado abrigo na carcaça abandonada de um ônibus e morreu de inanição depois de ficar debilitado por ingerir sementes tóxicas, impedindo-o de buscar comida.

Duas coisas chamaram a atenção de Eakin. Antes de morrer, McCandless deixou um “testamento fotográfico”: tirou uma foto de si mesmo segurando um pedaço de papel onde dizia que havia tido uma vida feliz e pedia para Deus a benção de todos. Junto ao corpo, havia também uma cópia de *Walden*, a autobiografia de Henry David Thoreau sobre a aventura de viver dois anos isolado na natureza.

Diante dessas informações, Eakin não sabia dizer se a façanha alascaiana de McCandless era uma história heróica ou do tipo que serve como aviso sobre uma vítima de crenças enviesadas. Segundo o pesquisador, a diferença entre essas duas leituras o levou a escrever *How our lives become stories: making selves*, baseado no conceito do que chama “identidade relacional”.

Para Eakin, a vida abreviada de McCandless mostrou o quanto pode ser difícil para o homem viver completamente só. O ser humano é capaz de desenvolver uma identidade somente a partir da relação com outras pessoas. É do convívio com o próximo – principalmente familiares – que as pessoas conseguem moldar suas personalidades, entender o que são, de onde vieram e para onde vão. Quando um ambiente social ou outros indivíduos exercem influência determinante no autobiógrafo, está formada a “dimensão relacional”, fundamental para todas as experiências humanas de identidade. Essa qualidade aparece, por exemplo, em *Patrimony*, de Philip Roth⁹⁸.

O fato de analisar autores contemporâneos como Roth e Paul Auster (*A invenção da solidão*) é um dos motivos para a escolha de Eakin como referência teórica, sem mencionar sua

⁹⁸ EAKIN, P. J. *How our lives become stories: making selves*. London: Cornell University Press, 1999. p. 86.

importância para os estudos dedicados à autobiografia nos Estados Unidos, resultado de mais de 30 anos de pesquisas, vários artigos publicados e pelo menos três livros influentes: *Fictions in autobiography: studies in the art of self-invention* (1985), *Touching the world: reference in autobiography* (1992) e a obra citada neste estudo.

Se Roth e Auster procuram definir a si mesmos a partir da relação com seus pais – fato a ser abordado ao longo deste capítulo –, as figuras mais influentes na vida de Eggers são a mãe e o irmão, protagonistas da dimensão relacional retratada em *U.C.O.E.T.*, pois levam o autor a se autodefinir por meio do contato que mantém com eles. Logo nas primeiras páginas, Eggers descreve desapaixonadamente a rotina com a mãe moribunda.

Recostada no sofá durante a maior parte do dia e da noite, minha mãe vira a cabeça para assistir à televisão e vira-se de volta para cuspir um líquido verde em um recipiente de plástico. O recipiente de plástico é novo. Havia muitas semanas que ela vinha cuspidando o líquido verde numa toalha, não na mesma toalha, mas numa sucessão rotativa de toalhas, das quais ela mantinha uma sobre o peito. Porém, a toalha no seu peito, minha irmã Beth e eu descobrimos depois de pouco tempo, não era um lugar tão bom assim para cuspir o líquido verde, porque, conforme veio a transparecer, o líquido verde fedia terrivelmente, tinha um cheiro muito mais forte do que o esperado. (a gente espera um cheiro qualquer, claro, mas não *isso*.) E assim o líquido verde não podia ser deixado ali para apodrecer e depois se petrificar sobre as toalhas felpudas.⁹⁹

No livro, ninguém chora, se lamenta ou comenta a situação. A mãe deve morrer logo, mas essa é uma informação que todos parecem evitar. Mesmo depois de sua morte, não há luto. A única pessoa que não dissimula a tristeza é a irmã. “Porque Beth vive mostrando velhos álbuns de fotografias, chorando, perguntando a Toph como ele se sente, acho que devo supercompensar isso e manter-nos ocupados”.¹⁰⁰ Há um certo tom de impaciência no comentário de Eggers, quando diz que ela “vive mostrando velhos álbuns de fotografias, chorando”, como se a irmã fosse a inconveniente que lembra os outros da morte prematura dos pais. De certa forma, a opção por limpar o sentimentalismo da narrativa, ao invés de torná-la menos dramática, acaba por sublinhar a tragédia.

⁹⁹ EGGERS, *Uma comovente obra...*, p. 44.

¹⁰⁰ EGGERS, *Uma comovente obra...*, p. 126.

Pela forma com que o autor retrata a família no dia-a-dia com a doença da mãe, parece que todos lidam muito bem com a situação. O mais novo (Toph) segue jogando videogame, enquanto Eggers executa suas tarefas com o desapego de um enfermeiro. Ele reclama do cheiro que a secreção regurgitada pela mãe tem e dedica algumas linhas para descrever sua cor e densidade, mas revela um conhecimento rasteiro do câncer e até uma falta de interesse em saber o que se passa com o organismo dela. Durante uma consulta ao médico, por exemplo, ele se concentra em fazer piadas para aliviar a atmosfera do hospital. Isso não significa que não se importe. Pelo contrário. Essa postura fria na aparência pode ser o meio que encontrou de sofrer menos com a situação.

É natural que alguém que não seja médico tenha dificuldade em lembrar de termos médicos específicos, como o nome da incisão feita no abdome da mãe para chegar ao estômago e retirar parte do tecido afetado. Mas o jeito de Eggers falar da doença denuncia algo além da ignorância a respeito de procedimentos cirúrgicos. Ele conta que estava na universidade e dá a entender que vive fora da cidade (“Estou de volta (...) para as férias de Natal”).¹⁰¹ Na condição de jovem recém-saído de casa e talvez entusiasmado com a liberdade adquirida, é natural que mantivesse uma certa distância das coisas que aconteciam em Lake Forest. Quem estava cuidando da mãe era sua irmã, Beth, que interrompeu o curso de Direito para se dedicar à família. Eggers vinha em alguns fins de semana e em datas específicas – momentos que Beth aproveitava para sair e fazer suas coisas.

É possível que, em um primeiro momento, anterior à idéia de escrever o livro, o escritor tenha optado por conviver com a doença da mãe sem fazer dramas, seguindo o senso comum que manda viver um dia de cada vez. Ele fazia companhia a ela enquanto assistiam à televisão, apertava seu nariz quando havia sangramentos e ligava para a enfermeira sempre que preciso. É

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 50.

possível que essa estratégia de ignorar o drama não tenha dado certo. Vez ou outra, ao admitir seus defeitos – como ser estabonado demais para jogar as cinzas da mãe no rio Michigan –, o autor lamenta ser um mau filho porque não deu um enterro apropriado aos pais. E o que entende como apropriado implica em cova, lápide e cemitério. Até o velório foi estranho porque os caixões estavam vazios – os cadáveres já deviam estar dissecados em algum laboratório do país. Seguindo orientações deixadas pelos pais em vida, o escritor doou os corpos para universidades. Na forma de cinzas, os restos mortais da mãe foram enviados de volta para Eggers. Os do pai, ele não chegou a ver – pois deixou Illinois para viver na Califórnia e nunca mais entrou em contato com a instituição responsável.

A rotina de médicos, hospitais, exames e cirurgias diz respeito somente à mãe porque o pai não teve tempo de ser tratado. Morreu pouco depois de se constatar que também sofria de câncer. O narrador demonstra ser muito mais envolvido sentimentalmente com a mãe do que com o pai – é ela que aparece na maioria das páginas dos quatro primeiros capítulos de *U.C.O.E.T.* Para Eggers, reeditar os dias difíceis que viveu com ela e os irmãos provaria a si mesmo o quanto se importa. Virar o preceptor de Toph influenciou sua forma de ver e pensar o mundo. Em outras palavras, ele se tornou “pai”.

Embora Eggers não revele as circunstâncias em que decidiu escrever suas memórias, dá para deduzir algumas coisas a partir das pistas que larga pelo caminho. As poucas descrições que faz da vida em família dão conta de um lar problemático. O pai alcoólatra era capaz de arrombar a porta do quarto para castigar Eggers por alguma besteira que havia cometido – ele diz não lembrar qual foi – e de cativar os filhos com manobras como conectar o videogame ao aparelho de som para poder ouvir os jogos em som estéreo.

“No final das contas foi como um tipo de desforra, porque daquela vez, como em qualquer uma das vezes em que conseguíamos provar o desequilíbrio dele – os extremos de sua

explosividade, diria, pois sóbrio ele era um sujeito bastante normal, até mesmo engraçado –, nós sentíamos como se tivéssemos marcado um gol, virado o placar permanente que todos nós mantínhamos contra ele”.¹⁰² A mãe era infeliz – como quando descobriu que o marido tinha voltado a beber e “saiu para o quintal, fechou as portas de corrediças e gritou e chorou, com os braços em volta dos próprios ombros”¹⁰³ –, mas agüentava a situação familiar como podia. “Minha mãe estava exausta, por causa dele e de nós, e nós três havíamos recentemente nos tornado quatro, e acho que ela reconheceu que ele ia beber, que nasceu para beber”.¹⁰⁴ Os filhos chegaram a cogitar que a sua infelicidade, mais o silêncio auto-infligido contribuíram para a doença que a matou. Pelos relatos de Eggers, ela parecia resignada com o câncer. Fez os filhos prometerem que não voltaria ao hospital – o que significava morrer em casa. Quando o nariz dela começa a sangrar, mãe e filhos encararam o problema de maneira bastante tranqüila, parecendo ignorar os riscos de tal situação para alguém cujo sangue não coagula direito – fazendo de todo sangramento uma situação de vida ou morte.

Famílias marcadas pelo alcoolismo, em geral, não conseguem ser felizes. Ainda que os filhos pareçam fascinados pela conversa que têm com Les, o amigo do pai, durante o enterro e descobrem o quão bom motorista ele era e tornam sua imagem um pouco mais vívida. Está certo que o pai de Eggers não era o tipo de alcoólatra que vendia os móveis da casa para poder beber, não se envolvia em brigas de bar etc. Ao menos não pelo que o escritor conta nas memórias. “Perfeito ele não era, mas era um sujeito decente”.¹⁰⁵ Se o alcoolismo basta para minar o casamento e a vida em família, é razoável supor que Eggers ficou feliz em deixar esse ambiente para trás. Ser confrontado com a doença da mãe e, de repente, perder o pai, reforçou laços que

¹⁰² EGGERS, *Uma comovente obra...*, p. 265.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 261.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. ___.

¹⁰⁵ EGGERS, *Uma comovente obra...*, p. 261.

eram próximos (com Toph) e tornou mais distantes aqueles que eram fracos (com o irmão mais velho, Bill).

Ver o pouco que havia da família se desintegrar é uma experiência que pode impor crises de identidade a qualquer um. Philip Roth não esconde o medo de perder o pai octogenário. “Você não deve esquecer nada”¹⁰⁶, escreve em *Patrimony*. Na condição de alicerce em uma nova célula familiar, formada por ele, Toph e Beth, Eggers parece ter buscado uma forma de entender as referências de um ambiente familiar. Se seria responsável pelo irmão, precisava saber como agir. Esse seria um bom motivo para escrever as memórias. Ao contrário de Roth, Eggers parece disposto a esquecer e, de maneira paradoxal, produz um livro para legitimar esse desejo de obliterar – questão que deve ser explorada melhor nas próximas páginas.

Há uma cena simbólica em *U.C.O.E.T.*, na qual o autor reclama da irmã que fica mexendo em álbuns de fotografias, chorando e perguntando a Toph como ele se sente, enquanto Eggers faz tudo para distrair o irmão da perda recente. Mesmo durante a narrativa e depois da morte dos pais, são raras as vezes em que faz referência à memória da mãe ou à do pai. É uma forma peculiar de vivenciar o luto. Tocado pela orfandade, no lugar de se sentir miserável, opta por uma postura otimista, afirmando para si e para o irmão como são especiais (“observados” e “escolhidos” são adjetivos que cita) e o quanto o mundo deve a eles por terem se tornado órfãos.

“A dor ocasionada pela perda de um ente querido é um estado que nenhum de nós conhece antes de termos passado por isso. Temos a expectativa (e sabemos) que alguém próximo de nós pode morrer, mas não conseguimos enxergar além dos poucos dias ou semanas imediatamente subseqüentes a uma tal morte imaginada”¹⁰⁷, escreve Joan Didion em *O ano do pensamento mágico*. O marido da jornalista, o escritor John Gregory Dunne, tinha 69 anos de idade e um histórico longo de problemas cardíacos. Ainda assim, quando morreu pouco antes do jantar no dia 30 de dezembro de 2003 – devido a um acidente coronariano fulminante –, deixou

¹⁰⁶ ROTH, P. *Patrimony*. 11. ed. New York: Vintage/Random House, 1996. p. 238.

¹⁰⁷ DIDION, J. *O ano do pensamento mágico*. Tradução: Paulo Andrade Lemos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. p. 185.

sua esposa desolada. O casal completaria quatro décadas juntos no ano seguinte. A dor do luto vivido pela escritora – que perderia a filha adulta para uma septicemia meses depois – teve de ser elaborada em livro. Joan se dedicou a pesquisar tudo o que pôde encontrar sobre o assunto, de manuais de etiqueta dos anos vinte a estudos de Philippe Ariès. Ela descobriu, entre outras coisas, que a morte de alguém querido pode deixar a pessoa doente de verdade, com sintomas que se aproximam da depressão clínica. Em um trecho, ela estabelece diferenças entre a perda do marido e a morte dos pais:

O sofrimento causado pela perda, quando ela realmente acontece, não é como a gente imaginava que fosse. Não foi a mesma coisa que senti quando meus pais morreram. Meu pai morreu poucos dias antes de completar oitenta e cinco anos, e minha mãe, um mês antes de completar noventa e um, ambos após anos de debilidade cada vez mais acentuada. O que senti, em ambos os casos, foi tristeza e solidão (a solidão da criança abandonada de qualquer idade), me lamentando pelo tempo que passou, pelas coisas que não foram ditas, pela minha falta de capacidade de dividir o mesmo de qualquer modo reconhecer, enfim, o sofrimento, a vulnerabilidade e a humilhação física que os dois tiveram que suportar. Eu entendi a inevitabilidade da morte deles. A minha vida inteira eu passei esperando (temendo, suspeitando, prevendo) por aquelas mortes. Eles ficavam sempre meio distanciados, localizados num ponto distante do dia-a-dia da minha vida, que continuava a rolar.¹⁰⁸

Enquanto Joan admite ter sentido tristeza e solidão, Eggers, ao falar do que sente, nem sequer menciona essas palavras. É possível que a morte da mãe tenha sido antecipada por ele. Adelaide já havia passado por uma cirurgia, pela quimioterapia e, na segunda vez que os médicos tentaram operar seu estômago, já não havia mais o que fazer. Talvez Eggers tenha sido desacreditado pelos médicos. A morte dela era aguardada – ou esperada dentro das circunstâncias descritas por Joan Didion: você imagina que a pessoa pode morrer, mas essa perspectiva não diminui o impacto da morte quando ela acontece.

Se o escritor dedicou dezenas de páginas para falar sobre a agonia lenta da mãe, a morte súbita do pai é referida em poucos parágrafos que pontuam a narrativa. Quase todo o trecho dedicado ao enterro dele discorre sobre como a mãe estava doente e fraca e, mesmo assim, presente para cumprir seu papel de viúva, recebendo as condolências de familiares, amigos e

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 29.

conhecidos. Eggers não fala diretamente sobre como se sente em relação à morte dele. E também não lamenta a morte dela. Os sentimentos de perda que levaram Joan Didion a escrever *O ano do pensamento mágico* são apenas sugeridos em *U.C.O.E.T.* Primeiro, na seção “Agradecimentos”, quando apresenta uma lista de metáforas em que “mãe” é igual a “amor”, “mortalidade”, “ira”, “câncer” e “sol”; e “pai” aparece relacionado à “lua”, “carteira de dinheiro” e “segurança”. Dentro da narrativa, ele deixa evidente um contraste entre a vida que a família tinha antes do câncer e a que restou depois dele. Desse contraste surge uma espécie de lamento, ainda que sutil, do companheirismo e da alegria que não existem mais. O pai, por exemplo, era um fanático por videogames. Sua fissura conseguia superar a dos filhos, que adoravam a idéia de ganhar novos aparelhos e jogos sempre que havia uma chance (o Natal era uma delas). Também o pai tinha um certo encantamento infantil pelas coisas mais triviais – congratulava a si mesmo por arranjar um aquário que se encaixasse perfeitamente no espaço da lareira. Esse jeito criança de ser o aproximava dos filhos. Já a mãe personificava uma figura heróica, forte física e mentalmente (“minha mãe possuía uma presença física singular – era toda feita de pele e músculos”¹⁰⁹), admirada tanto pelos filhos quanto pelos amigos e colegas de escola deles. O contraponto é feito entre esse passado cheio de vigor e diversão, e a triste realidade presente da mãe sempre deitada no sofá a cuspir. Eggers, na condição de acompanhante da mãe doente, tenta, mas não consegue sequer sustentar um diálogo. Quando ela reclama de não conseguir dormir à noite, ele procura convencê-la de que sempre se dorme pelo menos um pouco. “A noite é muito, muito longa, para a gente ficar acordado a noite inteira”.¹¹⁰ Na conversa, que tem jeito de monólogo, Eggers lembra da vez em que assistiu a um filme de terror e não conseguiu dormir. No meio da fala, a mãe cospe na meia-lua e olha para ele: “De que diabo você está falando?”.¹¹¹ O senso de humor se foi e

¹⁰⁹ EGGERS, *Uma comovente obra...*, p. 56-57.

¹¹⁰ EGGERS, *Uma comovente obra...*, p. 52.

¹¹¹ *Ibid.*, p. —.

levou consigo o vigor e a alegria. “Nos dizem que devemos fazer piadas diante da adversidade; o humor existe sempre. Porém, nas últimas semanas não vimos muito dele. Andamos em busca de coisas engraçadas, mas encontramos muito poucas”¹¹², afirma Eggers depois de levar a mãe ao médico outra vez, ocasião em que descobriram a dificuldade do sangue dela coagular. Diante do diagnóstico, Eggers tenta brincar com o médico, mas em vão. A única diversão que resta é proporcionada pela televisão, que irrompe na narrativa em vários momentos mais ou menos inconvenientes¹¹³.

Mamãe prefere o programa em que três jovens mulheres ficam sentadas em um sofá de cor pastel e falam sobre encontros, agradáveis ou desagradáveis, que todas tiveram inadvertidamente com o mesmo homem. Há meses que Beth e mamãe assistem ao programa, toda noite. Às vezes os participantes fizeram sexo uns com os outros, mas usam palavras engraçadas para descrevê-lo. E tem o animador engraçado de nariz grande e cabelos pretos encaracolados. É um sujeito engraçado, que se diverte com o programa e põe animação em tudo. No final do programa, o homem escolhe uma das três com quem deseja sair de novo.¹¹⁴

A descrição do programa (pontuada pelas palavras “engraçadas”, “engraçado”, “animação” e “animador”) forma uma antítese com a rotina desoladora vivida pela família. A partir da morte materna, há uma mudança no tom da narrativa. É como se uma temporada de inverno chegasse ao fim e o sol (californiano) passasse a brilhar na história. A mãe morre na página oitenta e cinco. Na oitenta e seis, percebe-se que os personagens não são do tipo que vive enlutado durante meses. Aliás, são o oposto disso. Sua primeira atitude como preceptor do irmão é deixar para trás todas as lembranças familiares. Vende a casa e os móveis, pega o dinheiro do seguro, o carro e parte rumo à praia – a idéia é morar em San Francisco.

Não que Eggers evite falar dos pais. Ele fala. Mas, ao mesmo tempo, parece engajado demais no presente para se preocupar com o passado. E faz o que pode para contaminar o irmão

¹¹² *Ibid.*, p. 53.

¹¹³ Cena que volta a ser discutida no capítulo 11 deste estudo.

¹¹⁴ EGGERS, *Uma comovente obra...*, p. 51.

com o mesmo espírito. “Olha para nós, porra, nós dois desterrados do fim do mundo, chispando gananciosamente rumo a tudo aquilo que nos era devido”.¹¹⁵

Desfazer-se dos bens da família é uma forma de lidar com o luto, organizando, separando e encaixotando tudo o que não se quer mais. Uma vez resolvidas as questões práticas, Eggers deu as costas para o que aconteceu e optou por se concentrar na nova vida ao lado do irmão.

O rumo de Joan Didion é outro. Como uma mulher que aprendeu com o pai a confiar na informação, cresceu acreditando que esta pode conceder o controle de uma situação ou poder para lidar com ela. Perplexa pela morte do marido, buscou livros que pudessem explicar o que estava sentindo e o que fazer para sobreviver à dor. Ela estava vivendo o luto e não queria evitá-lo. Depois de um certo tempo – diz-se que ele, o tempo, é o único capaz de curar feridas assim – e de muitas leituras, Joan chega a lamentar a superação da dor.

Eu sei por que tentamos manter vivos os mortos. Tentamos mantê-los vivos para mantê-los conosco. Sei também que, se a gente vai continuar vivo, chega uma hora em que a gente tem que abandonar os mortos, deixá-los ir, mantê-los mortos. Deixar que eles se tornem uma fotografia em cima da mesa. Deixar que eles se tornem um nome nas contas do inventário. Soltar-se deles na água. Saber disso não torna mais fácil soltar-se do John na água.¹¹⁶

Eggers não adota a postura de “você não sabe o que é ficar órfão e ter de criar seu irmão mais novo”. Talvez ele tenha decidido abandonar os mortos e optado por dar um salto temporal. A história vai dos dias de doença da mãe (e morte do pai) para a vida entusiasmada com o irmão, sem passar pelo luto. Diante do livro de memórias de um órfão, é razoável que leitores esperem encontrar tristeza, sofrimento e lamentação – sentimentos que Eggers procura evitar a todo custo. Ele experimentou essas sensações. Ao excluí-las da história, teve de explicar ao leitor o porquê

¹¹⁵ EGGERS, *Uma comovente obra...*, p. 86.

¹¹⁶ DIDION, *op. cit.*, p. 220.

dessa decisão, e o fez nos preâmbulos, as quarenta e uma páginas em que se justifica ora por sua originalidade, ora pela falta dela.

Despreocupado em sondar as conseqüências das mortes sobre sua família, Eggers prefere centrar a narrativa em Toph, mas sem o sentimentalismo que a situação sugere (afinal, são irmãos órfãos vivendo por conta própria). Ao invés disso, a prosa é rápida e bem-humorada. Os jogos que preenchem os dias de Eggers e Toph são transcritos em páginas dedicadas ao *frisbee*, ao escorregar de meias pelo assoalho da casa, às lutas de brincadeira, aos teatros que fazem nos papéis de pai e filho. O sentimento de perda e a tristeza que resulta dele pairam sobre o livro como uma nuvem carregada de chuva. Da mesma forma que acontece instantes antes de uma tempestade, quando parece haver eletricidade no ar e tudo se dá em uma velocidade maior que a normal – talvez porque as pessoas estão correndo para não se molhar –, *U.C.O.E.T.* é também veloz, mas Eggers está fugindo do passado que ameaça precipitar-se.

10 LEGADO FAMILIAR

No final dos anos oitenta, Philip Roth relatou, em *Patrimony*, como foram os últimos anos de vida de seus pais e, depois da morte da mãe, se concentrou no colapso físico de Herman, o pai,

diagnosticado com um tumor no cérebro que afetou a face e parte da visão. Em uma cena-chave, o escritor auxilia o pai octogenário a tomar banho. Ao analisar o corpo nu, procura lembrar a si mesmo de fixar a imagem na memória para quando ele estiver morto. “‘Eu preciso lembrar acuradamente’, eu disse a mim mesmo, ‘lembrar de tudo acuradamente para que, quando ele se for, eu possa recriar o pai que me criou.’ Você não deve esquecer nada”.¹¹⁷

Roth não poupa detalhes da degradação física do pai. Como um auto-intitulado realista, ele encara as adversidades com resignação e afeto. Eakin cita *Patrimony* para avaliar quais os limites entre público e privado em uma autobiografia. Quando o escritor conta uma história íntima, é inevitável que exponha pessoas próximas de si, que fazem parte de sua convivência. O episódio em que Roth precisa socorrer o pai que acabou com dias de constipação pós-operatória nas calças porque não conseguiu chegar ao banheiro em tempo é constrangedor, mas também tocante. Porque é humano e, da maneira descrita por Roth, se torna emblemático – inclusive por explicar o título do livro. Herman estava quase cego, um olho afetado pelo tumor, o outro, por uma catarata. Ao tentar se limpar, conseguiu espalhar merda por todo o banheiro. O filho, depois de dar um jeito na sujeira – que alcançou até as cerdas da escova de dentes –, escreveu: “E *porque* isso era correto e tão como deveria ser não poderia ficar mais evidente para mim, agora que o trabalho estava terminado. Então *aquilo* era o patrimônio. E não porque limpá-la foi simbólico de algo diferente, mas porque não era, porque não era nada mais ou menos que a realidade do que representava. Lá estava meu patrimônio: não o dinheiro, não o tefillin, não a caneca de barbear, mas a merda”.¹¹⁸ A cena ilustra um dos temas do livro de Roth – o de se tornar “pai” do próprio pai. A situação é comum para filhos de pessoas idosas ou doentes (ou ambos) e fecha um tipo de

¹¹⁷ ROTH, *Patrimony...*, p. 177.

¹¹⁸ ROTH, *Patrimony...*, p. 176.

ciclo: os pais têm o filho, educam-no e, no futuro, esse filho – se for presente e tiver condições – pode ter que tomar conta dos pais.

No instante em que teve de limpar Herman como se fosse uma criança recém-saída das fraldas, Roth, aos cinquenta e seis anos, concluiu um ciclo. Esse sentimento, que implicou em admitir a vulnerabilidade e o sofrimento de Herman bem como a sua morte iminente, está na origem do livro. Segundo Eakin, quando o escritor diz que a merda é o seu patrimônio, mostra que as circunstâncias da identidade relacional desafiam as noções de privacidade e propriedade, pois o instante vivido pertence a todos que participam dele. Revelando um momento-chave de sua história pessoal, Roth teve de expor o pai de uma forma que certamente não faria se ele fosse vivo. Talvez o impulso confessional por trás dos relatos autobiográficos seja exatamente o que atrai as pessoas e represente seu “defeito ético primário”. Diante de uma autobiografia, o leitor tem o desejo de conhecer os mistérios mais íntimos do outro.

Para conhecer a si mesmo, Roth precisou esmiuçar a vida do pai. Eakin entende os atos de “autonarração” como parte essencial de um processo longo de formação de identidade. *U.C.O.E.T.* se encaixa nessa definição. Ao invés de tentar recriar a relação com os pais, Dave Eggers procura se definir a partir do papel que desempenha perante o irmão. Ele trabalha no sentido oposto ao de Roth. Este, repete para si mesmo que não pode esquecer de nada. Aquele, vê no esquecimento uma forma de levar a vida adiante. Mas não sem contar com um número grande de leitores para reconhecer a sua condição de órfão. Tornar pública a morte dos pais é como admitir que ela aconteceu de fato. De maneira paradoxal, Eggers procura esquecer sua tragédia familiar, mas transforma sua tentativa em livro. É como se o autor subisse em um palco diante de milhares de pessoas, contasse a história de sua vida e pedisse licença para ignorá-la daquele momento em diante. Uma catarse mediada. O público o reconheceria como o jovem órfão que tomou conta do irmão, enquanto ele estaria livre para viver sua vida apesar das mortes.

Eggers não teve que se tornar “pai” do pai como Roth, mas virou “pai” do irmão mais novo. Seu comprometimento com essa nova função é absoluto. Quando sai com amigos e deixa Toph em casa, não consegue evitar os pensamentos de que a babá é um assassino e que o irmão vai ser morto justamente porque ele não está por perto – uma preocupação típica de quem tem filhos.

A divagação mais impressionante de *U.C.O.E.T.*, por ocupar todas as sessenta e oito páginas do capítulo sete e ter momentos reveladores, fala da tentativa de participar do programa *Na Real*, já citado neste texto. A produção coloca sete jovens dentro de uma casa e registra sua rotina. Diferente da versão brasileira (*Big Brother Brasil*) e de outras americanas que viriam na seqüência, o *Na Real* se assemelha a uma novela. Não há eliminações nem vencedores. Apenas o registro do cotidiano dos participantes. Eggers transcreve a entrevista que fez com uma executiva da MTV no formato perguntas e respostas – pingue-pongue, no jargão jornalístico – e, nela, é obrigado a responder questões sobre as doenças e mortes dos pais, a infância na cidade de Lake Forest, o elo paternal com o irmão e seus sentimentos em relação a esses fatos. Também durante a entrevista, não demonstra escrúpulos para tirar proveito do drama pessoal a fim de convencer sua interlocutora e se tornar um dos sete jovens eleitos.

Essa disposição de compartilhar sua história com o maior número possível de pessoas foi recebida por parte da crítica – notadamente Adam Begley, do *The Guardian*, e Dan Schneider, do *The Manifest* – como uma espécie de jogada mercadológica, fato que não é descartado por Eggers. Na verdade, dispensar *U.C.O.E.T.* dizendo que se trata de um “golpe de marketing” é uma simplificação grotesca. A obra é um veículo de autopromoção na mesma medida em que qualquer livro de memórias o é. A entrevista na MTV é um recurso – quase um pretexto – para o escritor. Não demora para ele mesmo admitir isso (em itálico, fala a entrevistadora):

Então me diga uma coisa: isso não é de fato uma transcrição da entrevista, é?
Não.
Não é muito parecida com a verdadeira entrevista, não é?

Não é muito não.

Isto é uma artimanha, este estilo entrevista. Fabricado e falso.

É.

É uma boa artimanha, contudo. Uma espécie de amplo invólucro para uma porção de anedotas que ficariam, de outro modo, forçadas se fossem colocadas juntas.

Sim.¹¹⁹

No entanto, a “artimanha” vai além de servir como álibi para contar histórias desconexas entre si, é o momento do livro em que fala mais abertamente sobre a perda dos pais e suas conseqüências. Dá para se considerar um momento crucial das memórias, aquele em que o tom da narrativa muda uma segunda vez, se aproximando mais do humor e da autoconsciência crítica dos preâmbulos. Na mesma entrevista, o autor diz: “Sabe, o que é ótimo é que este meio faz sentido, de certo modo, pois uma entrevista em que abri isso tudo para um estranho com uma câmara de vídeo realmente aconteceu – a MTV poderia ainda ter a fita (...) – e, além disso, espremer todas essas coisas em perguntas e respostas efetua uma transição entre a primeira metade do livro, ligeiramente menos cônica de si, para a segunda metade, cada vez mais autodevoradora”.¹²⁰ A idéia da entrevista como um artifício fica clara no instante em que o autor diz temer a reação dos irmãos. “É evidente que eu queria ser chamado para a entrevista (...), porém não tinha a verdadeira intenção de dar seqüência àquilo tudo”¹²¹, afirma para, em seguida, questionar se deseja mesmo entrar no programa, “se desejo, que tipo de pessoa sou eu?”.¹²² É certo que essas ponderações aparecem, quase sempre, em um contexto no qual Eggers procura não levar nada muito a sério – inclusive a si mesmo. Porém, há momentos em que adota um modo mais sério e agressivo de expor o que pensa. Isso acontece ao demonstrar preocupação com o que os outros podem pensar sobre a atitude de lucrar de alguma forma com as mortes dos pais, discorrendo sobre questões ligadas à privacidade (que considera barata, superabundante, fácil de

¹¹⁹ EGGERS, *Uma comovente obra...*, p. 230-231.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 234.

¹²¹ *Ibid.*, p. 218.

¹²² *Ibid.*, p. —.

obter, perder, reconquistar, comprar e vender¹²³) e à dignidade. Falando desta, entra na órbita de Philip Roth. “Você vai morrer e, quando morrer, conhecerá uma profunda ausência dela (dignidade). Nunca é algo digno, sempre é uma brutalidade. O que há de digno em se morrer? Nunca é digno. E na obscuridade? Ultrajante. A dignidade é uma afetação, bonitinha mas esquisita, como aprender francês e colecionar echarpes. E é fugaz e incrivelmente volúvel”.¹²⁴ A falta de dignidade e a humilhação imposta pela doença e pela morte são temas basilares em *Patrimony*. Destruindo as barreiras da privacidade, os escritores expõem seus pais com detalhes que acabam com qualquer chance de dignidade, mas também os humanizam demasiadamente. Eles mostram-nos fragilizados pela idade e pela doença. O pai de Roth era trabalhador e determinado, a mãe de Eggers, atlética e protetora. Com a saúde debilitada, os dois necessitam dos filhos mais do que os filhos precisam deles. Quando escancaram esse fato, Eggers e Roth promovem uma espécie de libertação. É o ciclo que se completa – agora, são os filhos que cuidam dos pais.

Eakin prevê que a interdependência entre identidades e vidas, maior do que pode supor a cultura vigente do individualismo – é o pesquisador americano que identifica o momento atual dessa forma –, pode levar a uma revisão dos modelos existentes de privacidade, personalidade e ética. “Eu seria o primeiro a admitir, de qualquer modo, que é mais fácil falar do que fazer, porque questionando as fronteiras que asseguram os direitos dos indivíduos, nós podemos colocar em risco as fronteiras que delimitam as responsabilidades morais daqueles que escrevem sobre eles”.¹²⁵

É por essas fronteiras que Roth transita ao decidir relatar o constrangimento do pai. De maneira semelhante, Eggers opta por descrever a agonia da mãe, condenada a viver no sofá da

¹²³ EGGERS, *Uma comovente obra...*, p. 249.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 250.

¹²⁵ EAKIN, *How our lives...*, p. 186.

sala, cuspiendo um líquido verde em um recipiente plástico. Para Eakin, a exposição de Herman Roth não deve ser encarada como uma forma de violação e sim como um ato de respeito. O escritor repete várias vezes que não deve esquecer nada. Ele precisa lembrar de tudo para recriar o pai que o criou. Herman pediu ao filho que não revelasse o episódio a ninguém, principalmente aos seus netos. O filho prometeu que não revelaria. Porém, com o pai morto, expôs a cena ao mundo. Omitir o incidente constrangedor era uma forma de negar ao filho o clímax de sua história – “não só a narrativa retórica do livro, mas também a narrativa psicológica da formação de identidade”.¹²⁶ Aqui talvez esteja a chave para entender porque Eggers não resiste ao impulso de narrar os pormenores do câncer estomacal da mãe. Pois este é o fato que redefine sua vida e vai explicar boa parte dos eventos que ocorrem daquele momento em diante. A agonia da mãe é também a de sua família. A humilhação pela qual ela passa é, para usar o termo de Eakin, o clímax da narrativa pessoal de Eggers.

11 ATMOSFERA IRÔNICA

A fim de fazer notas e correções, Eggers incluiu um adendo na edição brochura de *U.C.O.E.T., Mistakes we knew we were making* (Erros que nós sabíamos que estávamos

¹²⁶ *Ibid.*, p. 185.

cometendo), já referido no capítulo três. Parte dele trata da ironia, “a palavra mais usada e menos entendida que se tem hoje”.¹²⁷ O autor tenta, passo a passo, rebater a interpretação que parte da crítica (a maioria dela, na verdade) fez de seu texto. Ele vai ao dicionário, pega uma definição básica de ironia e dá uma série de exemplos do que é e do que não é irônico. Por fim, sugere “matar quem não tem senso de humor”¹²⁸, pois são esses que teriam subvertido seu livro, confundindo humor com ironia. O fato é que apelar para o humor em um instante de dor – como o autor diz fazer – pode, sim, ser interpretado como um tipo de ironia, que se pretende lúdica e é definida pela jocosidade¹²⁹.

Quando fala de ironia, Eggers não vai além do “uso de palavras para expressar algo diferente do e freqüentemente oposto ao seu significado literal”. Mas o que chama a atenção é a irritação que demonstra por ter sido taxado de irônico de seus pais, ou talvez ele só esteja sendo, mais uma vez, irônico. Seguindo as definições co. Talvez não seja agradável ouvir alguém dizer isso do livro que você escreveu sobre a morte apresentadas por Linda Hutcheon, vê-se que a ironia tem vários significados e desempenha uma miríade de funções.

De modo genérico, a ironia consiste em dizer o contrário do que se pensa, mas dando-o a entender. Estabelece um contraste entre o modo de enunciar o pensamento e o seu conteúdo. De onde aproximar-se da antífrase. A ironia funciona, pois, como processo de aproximação de dois pensamentos, e situa-se no limite entre duas realidades, e é precisamente a noção de balanço, de sustentação, num limiar, a sua característica básica, do ponto de vista da estrutura. Por isso mesmo, pressupõe que o interlocutor não a compreenda, ao menos de imediato: escamoteado, o pensamento não se dá a conhecer prontamente.¹³⁰

¹²⁷ EGGERS, D. Mistakes we knew we were making. In: _____. *A heartbreaking work of staggering genius*. London: Picador, 2001. p. 33.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 35.

¹²⁹ HUTCHEON, L. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Lisboa: Edições 70, 1989. p. 78.

¹³⁰ HUTCHEON, *Uma teoria da paródia...*, p. 295.

O verbete do *Dicionário de termos literários* se enquadraria no que Hutcheon chama de “uma definição semântica padrão”.¹³¹ Em *Teoria e política da ironia*, ela diz que, na arte visual e na verbal, é possível pensar a ironia como “um processo de comunicação que implica dois ou mais significados sendo jogados um contra o outro”. Para a autora canadense, o significado irônico não é uma inversão semântica direta – dizer algo querendo dizer o oposto –, mas um processo comunicativo capaz de ser relacional, inclusivo e diferencial. No primeiro caso, a ironia não surge apenas da relação entre o dito e o não dito, mas também da interação entre ironistas, interpretadores e alvos. A ironia *acontece* e uma de suas funções é emitir uma opinião sobre o que é ironizado por meio das “arestas de julgamento” – termo criado por ela para explicar o “algo que a torna ainda mais distintamente diferente de outras figuras do discurso, de outras estratégias retóricas ou artifícios estruturais”. Nesse contexto, o significado irônico “acontece no discurso, no uso, no espaço dinâmico da interação de texto, contexto e interpretador (e às vezes, embora nem sempre, ironista intencional)”. O crítico literário Harold Bloom vê na ironia algo essencial à literatura e a encara como um tipo de metáfora¹³². Hutcheon discorda: “A identidade semântica básica da ironia se constitui principalmente em termos de diferença e a da metáfora, em termos de similaridade”. A noção mais difundida de ironia é pinçada por Eggers do dicionário. A mesma que, com frequência, é encarada como uma forma de agressão. Seria mais ou menos como se o escritor dissesse “eu adorei a morte dos meus pais” para alguém que perguntasse como ele está se sentindo, quando, no íntimo, ele sofre com a perda. Desse ponto de vista, compreende-se a irritação de Eggers com a crítica. Porque ele não diz uma coisa visando o significado oposto. A ironia que utiliza é positiva. Antes de agredir (segundo Hutcheon, todo ironista tem um alvo), ela serve mais como um meio de defesa e de sobrevivência. Mais do que fazer comentários irônicos,

¹³¹ HUTCHEON, L. *Teoria e política da ironia*. Tradução: Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000. p. 155.

¹³² BLOOM, H. *Como e por que ler*. Tradução: José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 23.

U.C.O.E.T. passa a impressão de transcorrer em uma atmosfera irônica, estabelecida pelos preâmbulos do livro, onde define a si mesmo como “atraente” para o leitor e reconhece alguns dos principais temas do livro, entre eles, o “narrar o sofrimento ao mundo como meio de varrer, ou ao menos diluir, o aspecto sofrimento”.¹³³ Ele diz ao público que sabe o quanto sua história de vida é triste, reconhece que ela tem todos os ingredientes de um enredo edificante, mas não deixa de narrá-la exatamente da forma como é: triste e edificante.

Ainda na lista de temas abordados pelo livro, o autor insere trechos cômicos em meio a um discurso que, de início, nada tem de engraçado. Fala das memórias como “um ato de autodestruição” e cita a autoflagelação como “forma de arte” para, em seguida, reconhecer na obra o “aspecto da autocanonização disfarçada de autodestruição se fazendo passar por autoengrandecimento disfarçado de autoflagelação como a mais elevada de todas as formas de arte”. Esse jogo de algo-que-esconde-algo é um exemplo das brincadeiras textuais que marcam a prosa de Eggers. É a ironia servindo para aliviar a tensão. “Os ironistas parecem serenos e contidos na superfície como uma maneira de mascarar um envolvimento emocional”¹³⁴, escreve Hutcheon. É esse clima de neutralidade aparente – de distanciamento fingido – que domina quase toda a narrativa de *U.C.O.E.T.* e o primeiro capítulo principalmente. É o que Hutcheon chama de ironia autoprotetora.

Tentando organizar o que já foi dito sobre o tema – e poucos estudiosos concordam em alguma coisa, daí a variedade de interpretações –, a autora canadense criou um gráfico no qual lista prós e contras de nove modalidades diferentes de ironia. A autoprotetora pode ser arrogante e defensiva (contras) ou autodepreciadora e insinuante (prós), servindo a uma espécie de escudo entre Eggers e o problema. A seqüência em que a mãe sangra pelo nariz e ele é obrigado a apertar

¹³³ EGGERS, *Uma comovente obra...*, p. 30.

¹³⁴ HUTCHEON, *Teoria e política da ironia...*, p. 69.

as narinas dela para ajudar no estancamento é muito tensa, pois ela não quer voltar ao hospital e tem um número baixo de glóbulos brancos que dificulta a cicatrização. Se o sangue não parar – e ele não pára –, os filhos terão de ligar para a enfermeira e ela deverá mandá-los para o hospital, o que acaba acontecendo no desfecho do episódio (apesar de terem prometido à mãe que não voltariam a interná-la). O trecho é ainda mais nervoso por ser interrompido, literalmente, pela televisão. Sentado no encosto do sofá, apertando o nariz da mãe, Eggers divaga sobre os programas que estão assistindo. Parece um esforço de pensar em outra coisa que não o sangramento.

Um pouco antes, ele mostra que seu senso de humor (irônico ou não) é a forma com que tenta suportar os problemas de casa. Caminhando em direção à cozinha, ele olha para a mãe e comenta “Esse negócio é jeitoso, ahn?”¹³⁵, referindo-se ao recipiente plástico em forma de meia-lua usado para cuspir as secreções. A mãe, derrotada, se limita a falar (também em um tom irônico): “Sim, é um ovo de Colombo”.¹³⁶ Ambos sabem que a situação é dramática. O recipiente poderia ser a invenção mais genial da medicina e ainda assim não arrancaria qualquer comentário entusiasmado de alguém que precisasse usá-lo, pois é o tipo de aparato do qual se quer distância. Enfim, mãe e filho fazem um pequeno teatro, conversando sobre amenidades para evitar o trágico da situação. Essa oscilação entre sério e cômico fica evidente também na mudança de tom que ocorre ao terminarem os preâmbulos e começar a narrativa propriamente dita, e, de novo, entre o fim do primeiro capítulo (com a mãe morta) e o começo do segundo (com os órfãos rumo ao Oeste dos Estados Unidos em busca de uma nova vida, repleta de brincadeiras, gráficos e hipérboles).

¹³⁵ EGGERS, *Uma comovente obra...*, p. 45.

¹³⁶ *Ibid.*, p. __.

De acordo com as definições dadas por Hutcheon, dá para identificar a ironia de *U.C.O.E.T.* também se alternando entre as funções de reforçadora e complicadora. A primeira aparece no ato de enfatizar algo. Por exemplo, pais dos colegas de Toph sempre se surpreendem com a história da família Eggers e ficam abismados por descobrir que o irmão mais velho é tutor do mais novo. Isso acontece diversas vezes. Quando Eggers vai ao colégio para buscar Toph ou participar de uma reunião com os professores, é sempre a mesma história. Ele não agüenta mais ter de se explicar, contar sobre as mortes, os porquês, as coincidências, etc. Para suportar a lengalenga, passa a inventar enredos mirabolantes sobre o desaparecimento dos pais e transcreve ironicamente um desses encontros com uma mãe anônima, apelando para o registro dramático. De novo, a imagem do teatro, do interpretar um papel para burlar o inconveniente de uma situação. Ele faz o “Irmão” que dialoga com uma “Mãe” e há até indicações de cena, antes de cada fala, como “apertando os olhos para se certificar” ou “agarrando o antebraço do Irmão”. A Mãe faz as mesmas perguntas que Eggers ouve sempre: sobre onde estão os pais, como eles morreram, se a morte deles teve alguma conexão, como ele se sente, se é difícil cuidar do irmão, etc. Ele segue o roteiro, literalmente, contando a história passo a passo. Ao final da “peça”, ele põe até um “The End”. A ironia, além de enfatizar o quanto é incômodo ter de falar sobre o passado, permite que isso fique claro para o leitor em termos mais sutis e lúdicos.

A ironia complicadora está ligada à ambigüidade. Seu maior problema é gerar confusão e, com efeito, levar à incompreensão. Ao invés de contar sua história sem mediações, Eggers optou por criar uma série de expedientes paratextuais. Eles têm um efeito complicador. O autor comenta as características de suas memórias, aponta quais são os pontos altos, sugere as partes que podem ser deixadas de lado (antecipando críticas), demora-se sobre questões aparentemente irrelevantes para o que pretende narrar – como o valor que ganhou ao firmar contrato com a editora e os gastos que teve durante o tempo que levou para escrever o livro – e só então deixa a

história começar. Segundo Hutcheon, “as formas de arte têm demonstrado cada vez mais que desconfiam da crítica exterior, ao ponto de procurarem incorporar o comentário crítico dentro das suas próprias estruturas, numa espécie de auto-legitimação que curto-circuita o diálogo crítico normal”.¹³⁷ Ao escrever um adendo para o livro, rebatendo algumas críticas (positivas e negativas) feitas a ele, Eggers levou a situação a um extremo, rechaçando qualquer interpretação que não aquelas que havia previsto enquanto escrevia, embora se saiba que o autor não tem controle total da recepção dada pelos leitores.

Ainda no adendo, Eggers dá várias evidências do quanto penou para relatar suas memórias. Ele compara *U.C.O.E.T.* (destacando, mais uma vez, o primeiro capítulo, o da mãe agonizante) a uma sauna. “Escrever o livro foi um misto de ansiedade com desconforto físico, misturado com uma sensação confortável de calor”.¹³⁸ Mas, como se alguém ligasse a sauna no máximo, o calor foi ficando insuportável e ele não conseguiu mais respirar. Foi esse um dos motivos que o levaram a não corrigir o livro. “Eu simplesmente não pude passar mais tempo no texto principal. Era extremamente desconfortável”.¹³⁹ A confissão ressalta as complicações do tema e o sofrimento que foi para Eggers abordá-lo, reforçando a idéia da ironia como uma proteção, uma trincheira onde se refugiou para viver o conflito contra o seu passado.

12 “TERMINAR COM ISTO”

¹³⁷ HUTCHEON, *Teoria e política da ironia...*, p. 11.

¹³⁸ EGGERS, *Mistakes we knew...*, p. 7.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 7.

O pai de Philip Roth sempre foi uma presença forte na vida no filho. “Ele me ensinou o vernáculo. Ele *era* o vernáculo, sem poesia e expressivo e direto, com todas as limitações radiantes do vernáculo e toda a sua força duradoura”.¹⁴⁰ Prestes a perder o pai, Roth teve o impulso de recriá-lo literariamente. Tarefa semelhante assume Paul Auster em *A invenção da solidão*.

O livro de Auster, escrito em 1982, se divide em duas partes. Na primeira, *Retrato de um homem invisível*, ele busca, como filho, as memórias do pai distante e silencioso. Na segunda, *O livro da memória*, no papel de pai, procura entender o vínculo que o une ao filho Daniel – na época, uma criança de dois anos. Quando o pai morre, Auster vai até a casa dele para resolver questões práticas – doar roupas, pagar contas, decidir o que fazer com móveis, etc. À medida que mexe nas caixas de fotos, nos armários e nos objetos espalhados pela casa, o escritor admite que sabia quase nada sobre o pai. “Se eu não agir depressa, sua vida inteira vai desaparecer junto com ele”.¹⁴¹ O autor reconhece a dificuldade de retratar o pai e, como observa Eakin, o livro resulta não dos fatos que descobriu sobre ele, mas sim da busca por esses fatos.

Em um texto datado de dez de junho de 2005, escrito para lembrar os noventa anos de nascimento de Saul Bellow, morto meses antes, Adam Bellow se pergunta como lidar com a súbita falta de um pai que já era ausente em vida. Um amigo seu diz que o luto deve durar pelo menos um ano, tempo que a pessoa leva para vivenciar datas simbólicas – como o Natal e a Páscoa – e se redefinir como alguém que perdeu um ente querido. “Cada ocasião familiar o obriga a re-experimentar a perda e, assim, emergir lenta e dolorosamente como um indivíduo por si só”¹⁴², escreve Adam, que lamenta não ter passado mais datas festivas com o pai, que se separou quando o filho tinha apenas dois anos. Já o filho de Auster tinha três quando este se

¹⁴⁰ ROTH, *Patrimony...*, p. 181.

¹⁴¹ AUSTER, P. *A invenção da solidão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 12.

¹⁴² BELLOW, A. Missing: my father. *The New York Times*, 10 jun. 2005.

divorciou da primeira mulher. Auster teme que a memória construída com o filho nos primeiros anos de vida se dissipe com o passar do tempo e, ao comentar esse fato, se refere a si mesmo na terceira pessoa, usando apenas “A.”: “Todas as milhares de horas que passou com ele durante seus três primeiros anos de vida, todos os milhões de palavras que lhe falou, os livros que leu para ele, as refeições que fez para ele, as lágrimas que enxugou para ele – todas essas coisas irão se dissipar da memória do menino para sempre”. Auster não quer reviver os erros cometidos pelo pai, Sam, e se tornar uma presença fantasmagórica para o filho. Problema semelhante marcou a relação de Bellow com Adam.

Adam Bellow se questiona sobre como manter a conexão com um pai que não está apenas geograficamente distante, como foi em vida, mas que se foi para sempre. Ele compreende que suas lembranças do pai são esparsas, mas enxerga uma vantagem sobre os outros filhos, que tiveram convivência e, graças a ela, mantêm vivas as memórias. Adam diz ter criado uma dinâmica diferente para se relacionar com o pai, uma conexão que não dependia de proximidade física. “Eu fiz isso, agora percebo, incorporando aspectos de sua pessoa em mim: modos de pensar, expressões particulares, uma forma de olhar o mundo”.¹⁴³

Auster identifica em si certas características que herdou do pai, mas elas não servem de consolo. Ao contrário, a perspectiva de se tornar um “fantasma” é, em si, a definição do que considera “um mundo perdido”. No parágrafo final do texto, ele deixa claro o conflito entre papéis (pai e filho) e termina descrevendo a maneira como seu filho dorme, imaginando o que ele fará daquelas páginas quando tiver idade suficiente para lê-las. “Terminar com isto”, finaliza Auster. Como se estivesse, de fato, enterrando o homem que o criou e emergindo da experiência como um outro, por sua vez (e também), pai.

¹⁴³ *Ibid.*

U.C.O.E.T. é, assim como *A invenção da solidão*, um tipo de acerto de contas. Se a morte dos pais pode ser considerada o estágio final no processo de amadurecimento de uma pessoa, se ser adulto só é possível quando se enterra os pais, a recusa inicial de Eggers em fazer uma cerimônia fúnebre foi um ato de resistência, como se se agarrasse ao que lhe restava de juventude. Em situação parecida, Auster buscou conforto assistindo a partidas de beisebol – uma brincadeira de infância transformada em paixão que o acompanhou à vida adulta. “Apesar da agitação no campo, o beisebol se oferecia a ele como uma imagem daquilo que não se move e, portanto, um lugar onde sua mente podia ficar em repouso, a salvo em seu refúgio contra a inconstância do mundo”.¹⁴⁴ As brincadeiras servem de refúgio também para Eggers e seu irmão. É como se ele assumisse as responsabilidades que lhe foram confiadas, mas com a condição de viver intervalos de infância. O próprio livro é resultado dessa dinâmica. Há os preâmbulos jocosos, seguidos de uma narrativa aterradora – a do primeiro capítulo – que desemboca na euforia das páginas seguintes. A relação de Eggers com Toph é de interdependência. Toph precisa do irmão para levá-lo à escola, lavar suas roupas e preparar suas refeições. Enquanto Eggers precisa do irmão para não se desesperar. Sobre os efeitos da paternidade, Auster escreveu:

Como o mundo é monstruoso. Como o mundo não pode levar um homem a nada, senão ao desespero, e um desespero tão completo, tão inabalável, que nada pode abrir a porta dessa prisão, que é a desesperança, A. espia através das grades de sua cela e só descobre um pensamento capaz de lhe trazer algum consolo: a imagem do filho. E não só o seu filho, mas qualquer filho, qualquer filha, qualquer criança de qualquer homem ou mulher.

Como o mundo é monstruoso. Como ele parece não oferecer nenhuma esperança de um futuro, A. olha para o seu filho e entende que não deve deixar-se desesperar. Existe essa responsabilidade com uma vida jovem e, como ele deu existência a essa vida, A. não deve desesperar-se. Minuto a minuto, hora a hora, enquanto permanece na presença do filho, atendendo suas necessidades, dedicando-se a essa vida nova, que é uma contínua imposição para ele permanecer no presente, A. sente seu desespero evaporar. E embora continue a se desesperar, ele não se deixa desesperar.¹⁴⁵

¹⁴⁴ AUSTER, *A invenção...*, p. 130.

¹⁴⁵ AUSTER, *A invenção...*, p. 175.

É Toph que faz Eggers manter os pés no chão. É possível que ele se desespere, mas, assim como Auster, não se deixe desesperar. Ambos vêem o mundo como um lugar “monstruoso”. Essa sensação fica clara na intolerância de Eggers com as pessoas que fazem perguntas sobre qual é sua relação com Toph e o que teria acontecido com seus pais. Ele é implacável mesmo com aqueles que o elogiam e vêem nele um bom irmão, e não suporta o fato de ser observado por quem quer que seja.

No papel de adulto, Eggers se sente julgado o tempo inteiro por todos – possivelmente por temer possíveis julgamentos. Na condição de órfão, acha que a vida deve lhe compensar a juventude roubada. O embate entre o que ele era e o que teve de se tornar não se resolve no livro. Em um momento, pode aparecer rolando no chão, brincando de brigar ou algo do gênero. Em outro, sente a responsabilidade que tem com o arrebatamento de um pai que teme pela vida do filho. É nesse extremo entre vida e morte que se revelam os sentimentos mais intensos. Depois de ter seu filho diagnosticado com pneumonia e complicações asmáticas, Auster se deparou com a possibilidade de perdê-lo e entrou em pânico,

Pois foi só naquele momento, conforme mais tarde veio a perceber, que ele enfim captou toda a dimensão de sua própria paternidade: a vida do menino significava para ele mais do que sua própria vida; se fosse necessário morrer para salvar a vida do filho, ele estaria disposto a morrer. E foi, portanto, só naquele instante de medo que A. se tornou, de uma vez por todas, o pai de seu filho.¹⁴⁶

Eggers, beirando a paranóia, imagina situações extremas com frequência. Em uma delas, dá idéia do quanto considera o mundo hostil, povoado por pessoas indiferentes, e descreve um acidente onde vislumbrou a morte do irmão:

O rol de inimigos cresce rápido, implacavelmente. Toda essa gente que nos impede, que zomba de nós, que não está nem aí para quem somos, para o que tem acontecido. (...) E aquele idiota da van, que deu marcha a ré em cima de nosso pequeno Civic, com a gente

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 124-125.

dentro, num sinal no meio de Berkeley, eu obrigado a me dar conta do que estava acontecendo na hora, a van prosseguindo, caminhão-monstro, por cima do capô, chegando no melhor estilo a nos atingir, Toph esmagado, lentamente, eu assistindo, impotente...¹⁴⁷

Somente nos momentos em que o bem-estar de Toph está em risco, a narrativa se aproxima de um tom sentimental. Eggers trai um certo carinho até quando provoca o irmão, dizendo que o seu boné tem cheiro de mijo e precisa ser lavado. Debaixo da afronta, há qualquer coisa maternal, uma variação do clássico “ponha um agasalho!”. À exceção desses poucos momentos fraternos, prevalece o tom objetivo com que Eggers elabora o luto dos pais. Por vezes, essa objetividade beira a indiferença. Ele se sente impelido a escrever sobre o calvário da mãe, mas, depois que ela se vai, cita-a raramente. A memória do pai chega a ser motivo de brincadeira – sempre que precisa chamar a atenção do irmão, Eggers dá início a um teatro, em que interpretam pai e filho.

Ao final do primeiro capítulo, em um quarto de hospital, o autor descreve a morte da mãe, seguida de uma cena que ilustra algo próximo do fantástico ou do onírico. Ele deseja feliz aniversário à mãe, mas “Ela não responde. Não está me olhando. Não está acordada”.¹⁴⁸ No instante seguinte à morte dela, toda a atenção se volta para o irmão, na maneira como dorme, se mexe, respira e acorda. “(Toph) levanta e vem até onde estou, sentado na poltrona, e pego sua mão e passamos pela janela e voamos além das árvores mal esboçadas e depois até a Califórnia”.¹⁴⁹ Esta é a primeira dica que o autor dá do quanto quer se afastar daqueles dias em Lake Forest – e levar consigo o irmão. Ele só volta a falar do dia em que a mãe morreu quase quatrocentas páginas depois, faltando oito para o fim da história. “Terminar com isto” foi a frase que Auster usou para fechar o texto sobre o seu pai. E ela parece estar nas entrelinhas de *U.C.O.E.T.*, daí a relutância em “refletir sobre os fatos” (uma reclamação de parte da crítica) ou a

¹⁴⁷ EGGERS, *Uma comovente obra...*, p. 109.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 84.

¹⁴⁹ EGGERS, *Uma comovente obra...*, p. 85.

inclusão de transcrições longas e entediantes como que para evitar pensamentos de morte e doença.

Auster tentou recriar o pai. “Foi. Nunca será de novo. Lembre”.¹⁵⁰ Roth retratou o pai nos últimos meses de vida. “Você não deve esquecer nada”.¹⁵¹ Ambos são movidos pelo desejo de rememorar. É necessário lidar com a perda em algum momento, de alguma forma. Com a tragédia inerente à sua história de vida, pode-se pensar que Eggers reservaria um bom espaço de suas memórias para resolver a questão da morte prematura e quase simultânea de pai e mãe. Porém, o único capítulo dedicado integralmente aos pais é o primeiro – também o mais árido de todo o livro porque a morte assombra-o do início ao fim, seja no lento definhamento da mãe ou no fim repentino do pai. Concluído o capítulo, Lake Forest fica para trás e a nova casa é em San Francisco. Ele diz que foi embora porque temia se tornar um personagem bizarro na cidadezinha. O órfão de que todos sentem pena. Havia a necessidade de se começar uma nova rotina, longe das referências que pudessem lembrá-lo dos dias difíceis que teve de enfrentar. Assim que resolveu as questões burocráticas inevitáveis, carregou o carro com o que considerava essencial e partiu. Porém, afastar-se dos problemas não faz com que eles se resolvam. A pessoa que viaja consegue distância para olhar as adversidades em perspectiva e pode pensar melhor nelas, mas as preocupações, quando não ficam à espera do retorno, acabam viajando na bagagem.

Eggers não conseguiu escapar de seus fantasmas. Mesmo se esforçando para ser um bom tutor, permanecia se culpando por não ter feito tudo o que podia pelos pais. O que o incomodava era, especificamente, a já referida ausência de um enterro adequado. A família não chegou a ver os corpos, os velórios foram feitos sem os mortos e não houve funerais. Quando não se tem a chance de ver a pessoa uma última vez, tem-se a impressão de que ela desapareceu, magicamente

¹⁵⁰ AUSTER, *A invenção...*, p. 192.

¹⁵¹ ROTH, *Patrimony...*, p. 238.

deixou de existir. Por mais tétrico que pareça, às vezes é preciso haver um cadáver para se começar a entender e aceitar a morte de alguém. Essa pode ser a origem do tormento de Eggers. *U.C.O.E.T.* serviria a esse propósito – o de enterrar seus pais e, com eles, o passado. Daí o autor não conseguir voltar ao texto quando se propôs a corrigi-lo para uma nova edição. Uma vez sepultados, ainda que figurativamente, é o fim da história. Não há mais dívida e, com sorte, nem culpa. Os mortos viram memórias. Não há mais nada a fazer.

13 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao analisar se *U.C.O.E.T.* é ou não um livro de memórias – como sugerem o autor e as resenhas de jornais e revistas –, este estudo se baseou na teoria de Philippe Lejeune, o primeiro a tentar definir características em comum para as autobiografias.

Avaliou-se a maneira como Eggers trabalha a relação entre fato e ficção, traçando paralelos entre *U.C.O.E.T.* e as *Memórias de uma menina católica*, de Mary McCarthy, *As cinzas de Ângela*, de Frank McCourt, e *Um milhão de pedacinhos*, de James Frey.

Na época em que o livro de Eggers fora lançado, o leitor poderia muito bem encará-lo como um romance, pois seu autor não era conhecido, não dispunha de uma bibliografia anterior e as informações a seu respeito eram poucas. Contudo, essa mesma pessoa poderia escolher acreditar em Eggers, seguindo o acordo que sempre existiu entre autores e leitores. Tudo ali seria verdade, mesmo que no universo da ficção. Não por acaso, Eggers se utiliza do expediente de criar um preâmbulo em que discorre longamente sobre a veracidade (ou não) da obra, levando o leitor a questionar justamente o acordo que daria credibilidade ao autor. Hoje, tendo publicado outros livros e considerando-se as informações divulgadas pela mídia sobre a vida de Eggers, tem-se a certeza de que *U.C.O.E.T.* é um livro de memórias.

Procurou-se estimar o quanto do paradigma da autobiografia americana, representado por Benjamin Franklin, aparece em *U.C.O.E.T.* Eggers, enaltecendo suas origens humildes e, conseqüentemente, tornando sua história de sucesso mais impressionante, reproduziu uma fórmula estabelecida em *A autobiografia de Benjamin Franklin*, tida pelo estudioso James Goodwin como o arquétipo da história americana de sucesso. Ao relatar em livro a grande virada de sua vida, superando a morte dos pais e criando o irmão, o autor seguiu o preceito segundo o qual publicidade e publicação, tal qual experimentou Franklin, parecem indispensáveis ao avanço social do indivíduo.

Ao confrontar as obras de Eggers, Philip Roth e Paul Auster, este trabalho buscou três reações diversas de escritores que perderam os pais e escreveram sobre os efeitos devastadores da morte, da doença e do luto.

Enquanto Roth procura não esquecer detalhes sobre o pai para poder recriá-lo em *Patrimony*, Auster tenta delinear o seu pai e superar a ausência de uma vida inteira em *A invenção da solidão*. Eggers sugere um movimento oposto e ao mesmo tempo paradoxal. Ele deseja esquecer e, para tanto, se concentra na vida presente ao lado do irmão. Mesmo sem tratar diretamente da perda que o afetou para sempre, a dor, a tristeza e o passado pairam sobre a narrativa e ditam o seu ritmo. Com Paul John Eakin e seu conceito de “identidade relacional”, foi possível entender como os autores constroem narrativas psicológicas de formação de identidade a partir da convivência com pessoas próximas. Tais idéias, aplicadas a *U.C.O.E.T.*, ressaltam a importância da tragédia familiar e da relação com Toph na individualidade de Eggers, que teve de se reinventar, amadurecer rapidamente e assumir novos compromissos.

Por fim, tratando da ironia em *U.C.O.E.T.* a partir das definições fornecidas por Linda Hutcheon, foi possível perceber que Eggers, no lugar de fazer comentários irônicos ao longo da narrativa, acabou construindo uma atmosfera irônica que acompanha todo o livro. A ironia foi apontada e mal definida por vários críticos que leram *U.C.O.E.T.* No adendo de uma segunda edição, o autor a rechaçou com veemência. A ironia utilizada por Eggers gera uma neutralidade aparente e serve à sua defesa e à sua sobrevivência. A ironia é uma proteção.

Ao fim do trabalho, conclui-se que a primeira reação ao livro *U.C.O.E.T.*, registrada nas imprensas americana, brasileira e britânica, não situou a obra em relação ao legado autobiográfico dos Estados Unidos, preferindo a afetação de comparações infundadas. Na maioria dos casos – com exceção de Michiko Kakutani, do *The New York Times* –, não foi capaz de definir a função desempenhada pela ironia no livro, limitando-se a mencioná-la, e ignorou a

engenhosidade do autor ao trabalhar certas características dos relatos autobiográficos, entre elas, o embate entre fato e ficção.

Pelo modo ambíguo com que trabalha as características do relato autobiográfico, oscilando entre as memórias e o romance, *U.C.O.E.T.* abre diversos caminhos para a crítica literária. Os estudos do gênero ganharam desdobramentos desde a publicação de *O pacto autobiográfico* por Lejeune e hoje contam com figuras importantes como a do acadêmico James Olney, um dos mentores de Eakin.

As memórias de Eggers permitem ainda leituras que desenvolvam questões ligadas à memória, ao luto e à individualidade, ignoradas ou mal concebidas pela maioria da crítica.

REFERÊNCIAS

A NOVA geração. *Folha de S. Paulo*, 17 out. 2001. Caderno Mais, p. ___.

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Tradução: Alex Marins. São Paulo: Martin Claret, 2004.

ALTERMAN, E. Not dead yet. *The Nation*, New York, 14 Feb. 2000.

ALTMAN, F. A geração pós-tudo. *Época*, Rio de Janeiro, 3 mar. 2003.

ANDERSON, L. *Autobiography*. London: Routledge, 2001.

AROUND the world in a week. *The New Yorker*, 12 Aug. 2002.

AUGUSTINE, Saint. *The confessions*. Translated to english: Maria Boulding, O.S.B. New York: Vintage, 1998.

AUSTER, P. *The New York trilogy*. 28. ed. New York: Penguin, 1990.

_____. *A arte da fome*. Tradução: Ivo Korytowski. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1996.

_____. *Da mão para a boca*. Tradução: Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *A invenção da solidão*. Tradução: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *The red notebook: true stories*. 3. ed. New York: New Directions, 2002.

_____. *Collected prose*. New York: Picador, 2005.

AZEVEDO, M. M. de. *O relato autobiográfico na literatura americana: dos fundadores às minorias étnicas*. Trabalho apresentado na Universidade Estadual do Centro-Oeste (Unioeste), Guarapuava, 2003.

BANN, S. Analisando o discurso da história. Eternos retornos e o sujeito singular: fato, fé e ficção no romance. In: _____. *As invenções da história: ensaios sobre a representação do passado*. Tradução: Flávia Villas-Boas. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1994. p. 51-107.

BEGLEY, A. Come to the cabaret. *The Guardian*, London, 15 July 2000.

BELLOW, A. Missing: my father. *The New York Times*, 10 June 2005.

BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. v. 1. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENNETT, O. The misfit. *The Times*, London, 1.º Mar. 2003.

BLOOM, H. *Como e por que ler*. Tradução: José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

BOOTH, W. *A retórica da ficção*. Tradução: Maria Teresa Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.

BORSCHKE, M. Stuff and nonsense. *The Times*, London, 15 June 2001.

BUÑUEL, L. *Meu último suspiro*. Tradução: Rita Braga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

BURN, G. The believers. *The Guardian*, London, 27 Mar. 2004.

BURN, S. *David Foster Wallace's Infinite jest: a reader's guide*. New York: Continuum Contemporaries, 2003.

BURROUGHS, A. *Running with scissors: a memoir*. New York: Picador, 2002.

CANDIDO, A. Poesia e ficção na autobiografia. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2003. p. 51-69.

CARDOSO, P. *Ficção e memória em O amanuense Belmiro*. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade de Campinas, Campinas, 1994.

CARVALHO, B. A história real. *Folha de S. Paulo*, 8 jan. 2001.

CASIMIR, J. Speed merchant. *Sydney Morning Herald*, 8 Mar. 2003.

CHARLES, R. Very clever headline goes here. *Christian Science Monitor*, Boston, 2 Mar. 2000.

CHARTIER, R. As práticas da história. In: _____. *Cultura escrita, literatura e história*. Tradução: Ernani Rosa. Porto Alegre: Artmed, 2001. p. 161-186.

COMPAGNON, A. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução: Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

CONRAD, P. To lose one parent... *The Observer*, London, 11 June 2000.

_____. When the tiff gets going... *The Observer*, London, 11 Mar. 2001.

CURTIS, K. Searching for the real Dave Eggers. *Grand Rapid Press*, (local?), 5 May 2001.

DÁVILA, S. O Salinger da internet lança livro. *Folha de S. Paulo*, 17 out. 2002.

DEZELL, M. Autobiografia substitui ficção como gênero mais popular da literatura. *The Boston Globe*, 2 Aug. 1998.

DIDION, J. *O ano do pensamento mágico*. Tradução: Paulo Andrade Lemos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

DONEGAN, L. Eggers vs. the establishment. *The Observer*, London, 16 Feb. 2003.

DYLAN, B. *Crônicas*: volume um. Tradução: Lucia Brito. São Paulo: Planeta, 2005.

EAKIN, P. J. *How our lives become stories: making selves*. London: Cornell University Press, 1999.

EAKIN, P. J. (Ed.). *American autobiography: retrospect and prospect*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1991.

ECO, U. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *Lector in fabula*. 2. ed. Tradução: Attilio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 2002.

EDITOR'S choice. *The New York Times*, 3 Dec. 2000.

EGGERS, D. From Russia with love. *The New York Times*, 13 June 1999.

_____. After Wham! Pow! Shazam! *The New York Times*, 26 Nov. 2000.

_____. *A heartbreaking work of staggering genius*. London: Picador, 2001.

_____. Após ser jogado no rio e antes de me afogar. In: HORNBY, N. (Org.). *Falando com o anjo*. Tradução: Paulo Reis. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

_____. *Uma comovente obra de espantoso talento*. Tradução: Roberto Grey. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

_____. *You shall know our velocity*. London: Penguin, 2003.

_____. Up the mountain coming down slowly. In: CHABON, M. (Ed.). *McSweeney's mammoth treasury of thrilling tales*. New York: Vintage, 2003.

_____. The only meaning of the oil-wet water. *Francis Ford Coppola's Zoetrope All-Story*, San Francisco, v. 7, p. 21-33, 2003.

_____. Measuring the jump. *The New Yorker*, 1.º Sept. 2003.

_____. Introduction: the Mark Twain project. In: TWAIN, M. *A tramp abroad*. New York: The Modern Library Classics, 2003.

EGGERS, D. Something might plummet. Something might soar. *The Guardian*, London, 2 Aug. 2003.

_____. “It was just boys walking” (first excerpt). *The Believer*, San Francisco, Mar. 2004.

_____. “It was just boys walking” (second excerpt). *The Believer*, San Francisco, Apr. 2004.

_____. “It was just boys walking” (third excerpt). *The Believer*, San Francisco, May 2004.

_____. *How we are hungry*. San Francisco: McSweeney’s, 2004.

_____. Serve or fail. *The New York Times*, 13 June 2004.

_____. *Short short stories*. London: Penguin, 2005.

EGGERS, D. (Ed.). *McSweeney’s Quaterly Concern*. n. 11. San Francisco: McSweeney’s, 2003.

_____. *The best of McSweeney’s*. v. 1. London: Hamish Hamilton, 2004.

EGGERS; CALEGARI; MOULTHROP. Reading, writing, retailing. *The New York Times*, 27 June 2005.

EGGERS, D. *et al.* (Ed.). *Created in darkness by troubled Americans: the best of McSweeney’s humor category*. New York: Alfred A. Knopf, 2004.

ELLMANN, R. *Ao longo do riocorrente*. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

EWALD FILHO, R. *Dicionário de cineastas*. 2. ed. Porto Alegre: L&PM, 1988.

FISH, S. Como reconhecer um poema ao vê-lo. *Palavra*, Rio de Janeiro, v. 1, 1993. p. 156-165.

FITZGERALD, S. *The crack-up*. 7. ed. Organização de Edmund Wilson. New York: New Directions, 1993.

FOER, J. S. *Everything is illuminated*. London: Penguin, 2002.

_____. *Extremely loud & incredibly close*. New York: Houghton Mifflin, 2005.

_____. *Tudo se ilumina*. Tradução: Paulo Reis e Sérgio Moraes Rego. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

_____. *Extremamente alto & incrivelmente perto*. Tradução: Daniel Galera. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

FOER, J. S. *et al.* (Ed.). *The future dictionary of America*. Wisconsin: McSweeney's, 2004.

FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Tradução: Sergio Alcides. Rio de Janeiro: Globo, 2005.

FRANKLIN, B. *The autobiography of Benjamin Franklin*. New York: Touchstone, 2004.

FRANZEN, J. *As correções*. Tradução: Sérgio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

FRENCH, W. J. D. *Salinger*. Tradução: Rubem Rocha Filho. Rio de Janeiro: Lidador, 1966.

FREY, J. *Um milhão de pedacinhos*. Tradução: Thelma Médici Nóbrega. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

GANAH, J. A heartwarming work of literary altruism. *San Francisco Chronicle*, 2 Aug. 2002.

GAY, P. *O estilo na história*. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

GOODWIN, J. *Autobiography: the self made text*. New York: Twayne, 1993.

GROSSMAN, L. Dave Eggers gets real. *Time*, New York, 10 Mar. 2003.

HAMILTON, I. *Em busca de J. D. Salinger*. Tradução: Adalgisa Campos da Silva. Rio de Janeiro: Casa Maria, 1988.

HAMPL, P. Preface to the Vintage Spiritual Classics Edition. In: AUGUSTINE, Saint. *The confessions*. Translated to english: Maria Boulding, O.S.B. New York: Vintage, 1998. p. 13-26.

HEMINGWAY, E. *Paris é uma festa*. Tradução: Ênio Silveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

HORNBY, N. (Org.). *Falando com o anjo*. Tradução: Paulo Reis. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Lisboa: Edições 70, 1989.

_____. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução: Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. *Teoria e política da ironia*. Tradução: Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JAUSS, H. R. *A história da literatura como provocação à teoria da literatura*. Tradução: S. Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

JEFFERSON, M. What goes around comes around. *The New York Times*, 15 Apr. 2001.

KAKUTANI, M. *O poeta ao piano*. Tradução: Ana Arruda Callado. Rio de Janeiro: Casa Maria, 1988.

KAKUTANI, M. A country dying of laughter. In 1,079 pages. *The New York Times*, 13 Feb. 1996.

_____. New wave of writers reinvents literature. *The New York Times*, 22 Apr. 2000.

_____. Clever young man raises sweet little brother. *The New York Times*, 1.º Feb. 2000.

_____. Bits and pieces from writers with buzz. *The New York Times*, 6 Feb. 2001.

_____. Travelers in a giving mood, but agonizing on the way. *The New York Times*, 8 Oct. 2002.

KEROUAC, J. *On the road: pé na estrada*. Tradução: Eduardo Bueno. Porto Alegre: L&PM, 2004.

KRAMER, L. S. Literatura, crítica e imaginação histórica: o desafio literário de Hayden White e Dominick LaCapra. In: HUNT, L. *A nova história cultural*. Tradução: Jefferson Luís Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p. 131-173.

KRAUSS, N. *A história do amor*. Tradução: Paulo Schiller. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LASCH, C. *The culture of narcissism*. 7. ed. New York: Warner, 1979.

LEARY, L. Introduction. In: FRANKLIN, B. *The autobiography of Benjamin Franklin*. New York: Touchstone, 2004. p. V.

LEJEUNE, P. Le pacte autobiographique. *Poétique: revue de théorie et d'analyse littéraires*, Paris, v. 4, n. 14, 1973.

_____. Le pacte autobiographique (bis). *Poétique: revue de théorie et d'analyse littéraires*, Paris, n. 56, 1983.

LEONARD, J. We are the forth world. *The New York Times*, 10 Nov. 2002.

LYALL, S. A wry survivor of a world that fell apart; first came instant parenthood to a brother; now comes instant celebrity. *The New York Times*, 10 Feb. 2000.

MACHADO, C. E. Escritores enxergam EUA por meio de infortúnios familiares. *Folha de S. Paulo*, 19 maio 2003.

_____. Eggers refuta rótulo de pós-modernismo. *Folha de S. Paulo*, 19 maio 2003.

MARS-JONES, A. Floored genius. *The Observer*, London, 2 Feb. 2003.

MARTÍNEZ, T. E. Paul Auster e a boneca de Kafka. *O Estado de S. Paulo*, 4 jun. 2006.

MASLIN, J. Searching for grandfather and a mysterious shtetl. *The New York Times*, 22 Apr. 2002.

MCCARTHY, M. *Memórias de uma menina católica*. Tradução: Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

MCCOURT, F. *Angela's Ashes*. New York: Simon & Schuster, 1996.

_____. *As cinzas de Ângela*. Tradução: Lídia Cavalcante-Luther. Rio de Janeiro: Objetiva, 1997.

McGRATH, C. No kidding: does irony illuminates or corrupt? *The New York Times*, 5 Aug. 2000.

McINERNEY, J. The year of the whopper. *The New York Times*, 3 Mar. 1996.

MENDELSON, D. The melodramatic moment. *The New York Times*, 23 Mar. 2003.

MERRITT, S. The agony and the irony. *The Observer*, London, 14 May 2000.

_____. Swaggering genius. *The Observer*, London, 17 Nov. 2002.

MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. revista e ampliada. São Paulo: Cultrix, 2004.

MORRISON, B. Beware geeks bearing gifts. *The Guardian*, London, 15 Feb. 2003.

MOSLE, S. My brother's keeper. *The New York Times*, 20 Feb. 2000.

MOSS, S. A staggeringly post-modern work of literary trickery. *The Observer*, London, 9 Aug. 2000.

MUSCHAMP, H. A frontier spirit in anxious times. *The New York Times*, 25 Apr. 2003.

MUTRAN, M. *Álbum de retratos – George Moore, Oscar Wilde e William Butler Yeats no fim do século XIX: um momento cultural*. São Paulo: Humanitas, 2002.

OLNEY, J. *Memory & narrative: the weave of life-writing*. Chicago: The University of Chicago Press, 1998.

PONIEWOZIK, J. Dave Eggers' mystery box. *Time*, New York, 7 Feb. 2000.

PRESS, J. Eggers on his face. *The Village Voice*, New York, 18 Oct. 2002.

ROE, A. A crazy quilt of playfulness, self-consciousness, irreverence, grief. *San Francisco Chronicle*, 20 Feb. 2000.

RON, C. Very clever headline goes here. *Christian Science Monitor*, Boston, v. 92, n. 69, 2000.

ROTH, P. *My life as a man*. 8. ed. New York: Vintage/Random House, 1993.

_____. *Patrimony*. 11. ed. New York: Vintage/Random House, 1996.

ROTH, P. *The facts: a novelist's autobiography*. 5. ed. New York: Vintage/Random House, 1997.

_____. *Reading myself and others*. New York: Vintage/Random House, 2001.

_____. *Everyman*. 2. ed. New York: Houghton Mifflin, 2006.

ROUSSEAU, J.-J. *The confessions*. Tradução: indeterminada. Kent: Woodsworth, 1996.

SALINGER, J. D. *O apanhador no campo de centeio*. 13. ed. Tradução: Álvaro Alencar, Antônio Rocha e Jório Dauster. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 2002.

SARTRE, J.-P. *As palavras*. 6. ed. Tradução: J. Guinsburg. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

SCHNEIDER, D. *The dangers of memoir: Dave Eggers & Frank McCourt*. Disponível em: <<http://www.themanifest.com>> Acesso em: 25 jan. 2005.

SCHUESSLER, J. The end of the road? *The New York Times*, 4 Nov. 2001.

SCOTT, A. O. King Dave. *The New York Times*, 5 Dec. 2004.

SHAFER, J. I'm Neal Pollack and you're not. *The New York Times*, 11 Mar. 2001.

SHAKESPEARE, W. *Macbeth*. Tradução: Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda, 2004.

SHULEVITZ, J. The close reader: too cool for words. *The New York Times*, 6 May 2001.

SMITH, Z. *Dentes brancos*. Tradução: José Antonio Arantes. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *The autograph man*. London: Penguin, 2003.

_____. *O caçador de autógrafos*. Tradução: Beth Vieira. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SULLIVAN, J. Eggers surprised by success. *San Francisco Chronicle*, 2 Apr. 2001.

TRUFFAUT, F. *O prazer dos olhos*. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2005.

TWAIN, M. *Dicas úteis para uma vida fútil: um manual para a maldita raça humana*. Tradução: Beatriz Horta. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2005.

TWAIN, M. *The autobiography of Mark Twain*. 8. ed. Edição de Charles Neider. New York: Perennial Classics, 2000.

WALLACE, D. F. *Infinite jest*. New York: Back Bay, 1996.

_____. *An interview with David Foster Wallace*. Disponível em:
<<http://www.centerforbookculture.org>> Acesso em: 25 jan. 2005.

_____. *Breves entrevistas com homens hediondos*. Tradução: José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

WILLIAMS, M. E. Books in brief: fiction & poetry. *The New York Times*, 4 Mar. 2001.

WOLK, D. Cracking Eggers. *The Village Voice*, New York, 27 June 2001.

WYATT, E. Best-Selling Memoir Draws Scrutiny. *The New York Times*, 10 Jan. 2006.

ZINSSER, R. (Org.). *Inventing the truth: the art and craft of memoir*. New York: Mariner, 1998.