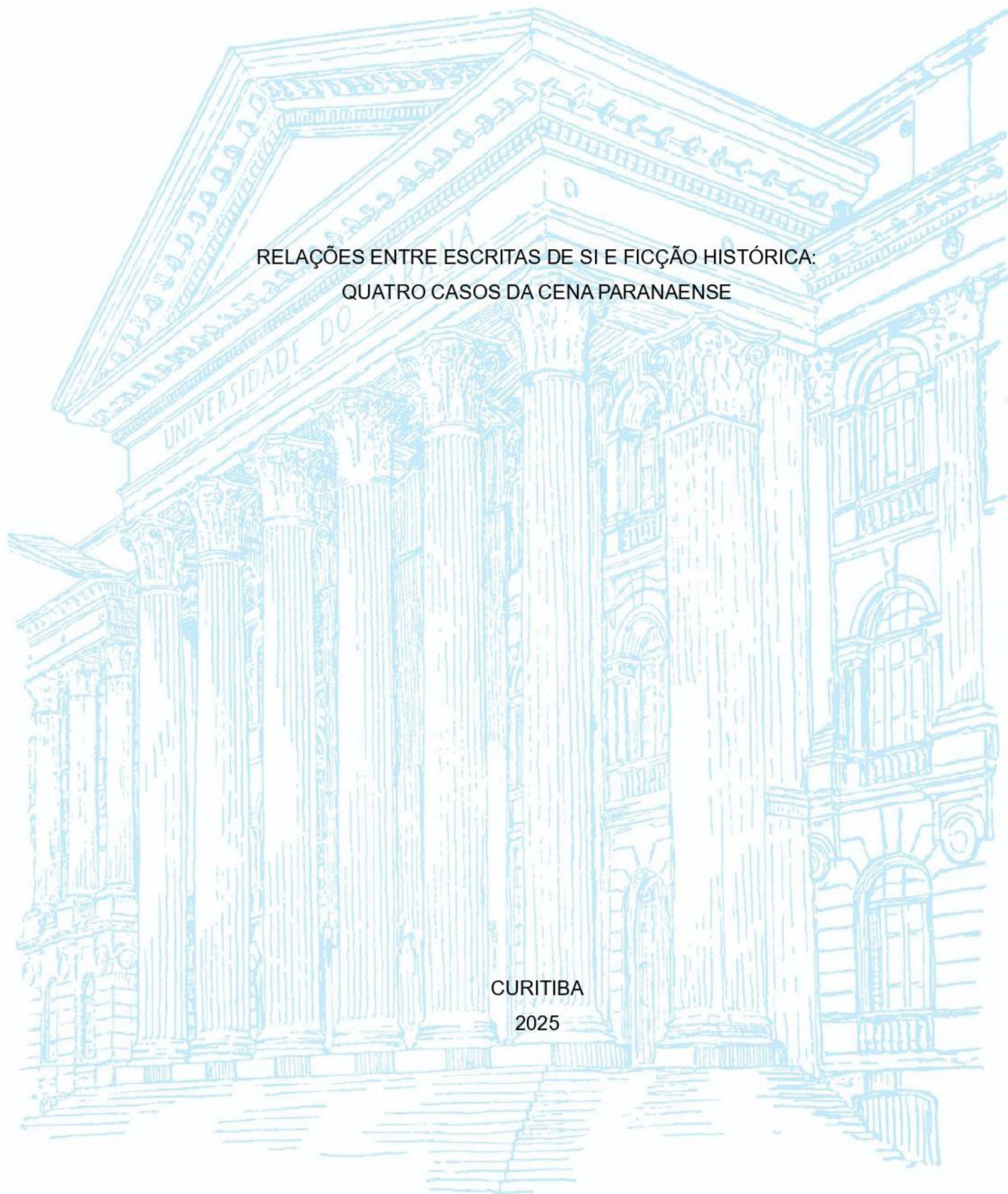


UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

EDINÉIA APARECIDA OGLIARI

RELAÇÕES ENTRE ESCRITAS DE SI E FICÇÃO HISTÓRICA:
QUATRO CASOS DA CENA PARANAENSE

CURITIBA
2025



EDINÉIA APARECIDA OGLIARI

RELAÇÕES ENTRE ESCRITAS DE SI E FICÇÃO HISTÓRICA:
QUATRO CASOS DA CENA PARANAENSE

Tese apresentada como requisito parcial à obtenção
do grau de Doutora em Letras, Área de Concentração
Estudos Literários, no Programa de
Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências
Humanas, da Universidade Federal do Paraná.

Orientadora: Profa. Dra. Marilene Weinhardt

CURITIBA

2025

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS

Ogliari, Edinéia Aparecida

Relações entre escritas de si e ficção histórica: quatro casos da
cena paranaense. / Edinéia Aparecida Ogliari. – Curitiba, 2025.

1 recurso on-line : PDF.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Paraná, Setor de
Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras.

Orientadora: Profª. Drª. Marilene Weinhardt.

1. Literatura brasileira - Paraná - Ficção. 2. Ficção histórica
brasileira. 3. Memória na literatura. I. Weinhardt, Marilene, 1952-
II. Universidade Federal do Paraná. Programa de Pós- Graduação
em Letras. III. Título.

Bibliotecária: Fernanda Emanoéla Nogueira Dias CRB-9/1607

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **EDINÉIA APARECIDA OGLIARI**, intitulada:
RELAÇÕES ENTRE ESCRITAS DE SI E FICÇÃO HISTÓRICA:

QUATRO CASOS DA CENA PARANAENSE, sob orientação da Profa. Dra. MARILENE WEINHARDT, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de doutora está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 26 de Agosto de 2025.

Assinatura Eletrônica
27/08/2025 12:12:38.0
MARILENE WEINHARDT
Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica
27/08/2025 15:17:56.0
MAURICIO CESAR MENON
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO
PARANÁ)

Assinatura Eletrônica
27/08/2025 12:29:39.0
NAIRA DE ALMEIDA NASCIMENTO
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO
PARANÁ)

Assinatura Eletrônica
14/09/2025 22:37:01.0
JOSÉ CARLOS FERNANDES
Avaliador Externo (PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
COMUNICAÇÃO/UFPR)

Assinatura Eletrônica
27/08/2025 13:51:01.0
MARCELO FERNANDO DE LIMA
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO
PARANÁ - PPGDDR)

A meu pai, cujo silêncio entendi como consentimento.

AGRADECIMENTOS

Esta tese é fruto de muito trabalho solitário, mas também de olhares e gestos que, ao longo do percurso, ajudaram-se a seguir em frente, mesmo quando o caminho parecia incerto.

À minha orientadora, professora Marilene Weinhardt, meu profundo agradecimento pela generosidade com que compartilha seu conhecimento e pela inspiração de sempre. Suas palavras precisas e sua confiança em mim foram fundamentais para que eu chegasse até aqui.

À professora Naira de Almeida Nascimento, minha gratidão pelas contribuições que vem oferecendo à minha formação desde o mestrado, e pelos apontamentos essenciais na banca de qualificação, que foram decisivos para o amadurecimento desta pesquisa. Estendo também meu agradecimento ao professor Maurício César Menon, cujas observações e sugestões durante a qualificação foram igualmente valiosas.

Agradeço ainda ao meu terapeuta, Alysson Eduardo de Carvalho Aquino, por ter segurado a minha mão e me ajudado a reencontrar o equilíbrio quando tudo parecia descompassado.

Por fim, aos amigos, que souberam compreender a minha ausência em tantos momentos, obrigada pela paciência, pelo apoio e pelas palavras me impulsionaram a não desistir. A cada gesto de cuidado e escuta, vocês ajudaram a sustentar minha caminhada.

A vantagem de ter mãos pequenas é o fato de serem impróprias para tarefas e
gestos grandiosos.

Miguel Sanches Neto

RESUMO

Esta tese investiga as articulações entre escritas de si e ficção histórica na literatura brasileira contemporânea, com foco em quatro obras produzidas por autores paranaenses: *Como eu se fiz por si mesmo* (1994), de Jamil Snege; *Mano, a noite está velha* (2011), de Wilson Bueno; *Herança de Maria* (2011), de Domingos Pellegrini; e *Chove sobre minha infância* (2000), de Miguel Sanches Neto. A pesquisa parte da hipótese de que essas obras, ao mobilizarem elementos de natureza autobiográfica e memorialística, não apenas expõem trajetórias individuais, mas também reconfiguram modos de narrar o passado, propondo formas narrativas híbridas e ambíguas que atualizam o romance histórico em suas reconfigurações contemporâneas. Recuperando as contribuições teóricas sobre o pacto autobiográfico (Lejeune, 2008), e chegando à autoficção (Doubrovsky, 2014, Alberca, 2013), bem como considerando as transformações do romance histórico (Jameson, 2007, Anderson, 2007) e os modos de se entender a história a partir da História Nova, o trabalho analisa como as narrativas estudadas operam no entrecruzamento entre memória pessoal e história coletiva, entre invenção e testemunho, entre intimidade e representação de contextos sociais e culturais mais amplos. A análise demonstra que tais narrativas investem em vozes subjetivas, experiências fragmentadas e micro-histórias que incorporam aspectos da vida familiar, das transformações urbanas, dos traços culturais regionais e de eventos decisivos da história recente brasileira, como a ditadura civil-militar, a redemocratização e as mudanças no mundo do trabalho. Ao destacar o modo como essas narrativas atualizam os contornos da ficção histórica brasileira e atribuem novos sentidos ao gesto de narrar a si mesmo, a pesquisa contribui para o debate sobre os deslocamentos genéricos e epistemológicos da literatura contemporânea, especialmente no que diz respeito à representação da subjetividade em diálogo com os processos históricos.

Palavras-chave: escritas de si; ficção histórica contemporânea; memória.

ABSTRACT

This study investigates the interplay between life-writing and historical fiction in contemporary Brazilian literature, focusing on four works by authors from the state of Paraná: *Como eu se fiz por si mesmo* (1994), by Jamil Snege; *Mano, a noite está velha* (2011), by Wilson Bueno; *Herança de Maria* (2011), by Domingos Pellegrini; and *Chove sobre minha infância* (2000), by Miguel Sanches Neto. The study begins with the hypothesis that these works, by mobilizing autobiographical and memoristic elements, do not merely expose individual trajectories but also reshape the ways in which the past is narrated. They propose hybrid and ambiguous narrative forms that renew the historical novel in its contemporary configurations. Drawing on theoretical contributions regarding the autobiographical pact (Lejeune, 2008), and advancing toward the notion of autofiction (Doubrovsky, 2014; Alberca, 2013), as well as considering the transformation of the historical novel (Jameson, 2007; Anderson, 2007) and the redefinitions of history proposed by the New History movement, this research analyses how the selected narratives operate at the intersection of personal memory and collective history, of invention and testimony, of intimacy and the representation of broader social and cultural contexts. The analysis demonstrates that these narratives invest in subjective voices, fragmented experiences, and micro-histories that incorporate aspects of family life, urban-transformations, regional cultural traits, and key events in Brazil's recent history, such as the civil-military dictatorship, the democratization process, and changes in the world of labor. By highlighting the ways in which these narratives renew the contours of Brazilian historical fiction and confer new meanings on the act of narrating the self, this research contributes to the debate on generic and epistemological shifts in contemporary literature, particularly concerning the representation of subjectivity in dialogue with historical process.

Keywords: life-writing; contemporary historical fiction; memory.

RESUMEN

Esta tesis investiga las articulaciones entre escrituras de sí y ficción histórica en la literatura brasileña contemporánea, con enfoque en cuatro obras producidas por autores paranaenses: *Como eu se fiz por si mesmo* (1994), de Jamil Snege; *Mano, a noite está velha* (2011), de Wilson Bueno; *Herança de Maria* (2011), de Domingos Pellegrini; y *Chove sobre minha infância* (2000), de Miguel Sanches Neto. La investigación parte de la hipótesis de que estas obras, al movilizar elementos de carácter autobiográfico y memorialístico, no solo exponen trayectorias individuales, sino que también reconfiguran modos de narrar el pasado, proponiendo formas narrativas híbridas y ambiguas que actualizan la novela histórica en sus reconfiguraciones contemporáneas. Retomando las contribuciones teóricas sobre el pacto autobiográfico (Lejeune, 2008), y llegando a la autoficción (Doubrovsky, 2014; Alberca, 2013), así como considerando las transformaciones de la novela histórica (Jameson, 2007; Anderson, 2007) y las formas de entender la historia a partir de la Nueva Historia, el trabajo analiza cómo las narrativas estudiadas operan en la intersección entre memoria personal e historia colectiva, entre invención y testimonio, entre intimidad y representación de contextos sociales y culturales más amplios. El análisis demuestra que tales narrativas invierten en voces subjetivas, experiencias fragmentadas y microhistorias que incorporan aspectos de la vida familiar, de las transformaciones urbanas, de los rasgos culturales regionales y de eventos decisivos de la historia reciente brasileña, como la dictadura civil-militar, la redemocratización y los cambios en el mundo del trabajo. Al destacar el modo en que estas narrativas actualizan los contornos de la ficción histórica brasileña y atribuyen nuevos sentidos al gesto de narrarse a sí mismo, la investigación contribuye al debate sobre los desplazamientos genéricos y epistemológicos de la literatura contemporánea, especialmente en lo que se refiere a la representación de la subjetividad en diálogo con los procesos históricos.

Palabras clave: escrituras de sí; ficción histórica contemporánea; memoria.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – CAPA DA OBRA COMO EU SE FIZ POR SI MESMO	70
FIGURA 2 – CAPA DA OBRA MANO, A NOITE ESTÁ VELHA.....	94
FIGURA 3 – CAPA DA OBRA HERANÇA DE MARIA	124
FIGURA 4 – MARIA, MÃE DE DOMINGOS PELLEGRINI.....	125
FIGURA 5 – PELLEGRINI, SUA IRMÃ E SEU PAI.....	126
FIGURA 6 – CAPA DA 1ª EDIÇÃO DA OBRA CHOVE SOBRE MINHA INFÂNCIA	148
FIGURA 7 – CAPA DA 2ª EDIÇÃO DA OBRA CHOVE SOBRE MINHA INFÂNCIA	150
FIGURA 8 – CAPA DA 6ª EDIÇÃO DA OBRA CHOVE SOBRE MINHA INFÂNCIA	152
FIGURA 9 – NELSA, MÃE DO ESCRITOR MIGUEL SANCHES NETO.....	154
FIGURA 10 – ANTÔNIO SANCHES, PAI DO ESCRITOR MIGUEL SANCHES NETO	155
FIGURA 11 – FOLHA DE LONDRINA	155
FIGURA 12 – FOTO DE MIGUEL SANCHES NETO E SUA IRMÃ	156
FIGURA 13 – FOTO DE MIGUEL SANCHES NETO E SUA IRMÃ	156
FIGURA 14 – MIGUEL SANCHES NETO E ZÉ CARLOS, FILHO DE SEU PADRASTO, NO COLÉGIO AGRÍCOLA	157

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1 – REPRODUÇÃO DO QUADRO ESQUEMÁTICO ELABORADO POR PHILIPPE LEJEUNE	35
QUADRO 2 – REPRODUÇÃO DO QUADRO REFERENTE À CATEGORIZAÇÃO DOS PACTOS, PROPOSTO POR MANUEL ALBERCA	44
QUADRO 3 – REPRODUÇÃO DO QUADRO REFERENTE AOS DESDOBRAMENTOS DO PACTO AMBÍGUO, PROPOSTO POR MANUEL ALBERCA.....	45
QUADRO 4 – REPRODUÇÃO DO QUADRO REFERENTE ÀS CATEGORIAS DO PACTO AMBÍGUO, SEGUNDO MANUEL ALBERC	51

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	15
2	ESCRITAS DE SI E FICÇÃO HISTÓRICA – UM PANORAMA.....	23
2.1.	ESCRITAS DE SI: BREVE GENEALOGIA E PROBLEMATIZAÇÕES...	23
2.1.1.	Ponto de partida	28
2.1.2.	Sem voz nem vez – “a morte do autor”	31
2.1.3.	A “ressurreição”	33
2.1.4.	O problema da “casa vazia”	35
2.1.5.	Desvios e transgressões	38
2.1.6.	Uma proposta de categorização.....	43
2.2.	FICÇÃO HISTÓRICA: PERMANÊNCIAS, REVISÕES E NOVOS CONTORNOS	53
2.2.1.	Reconfigurações contemporâneas da ficção histórica	54
3	ESCRITAS DE SI E FICÇÃO HISTÓRICA – ENTRELAÇAMENTOS POSSÍVEIS – QUATRO CASOS DA CENA PARANAENSE	65
3.1.	ESCREVER A SI E AO SEU TEMPO EM <i>COMO EU SE FIZ POR SI MESMO</i> , DE JAMIL SNEGE	67
3.1.1.	Jamil Snege e sua obra.....	67
3.1.2.	A autoficção dessacralizadora em <i>Como eu se fiz por si mesmo</i>	69
3.1.3.	Memória individual e panorama histórico em <i>Como eu se fiz por si mesmo</i> 84	
3.2.	A TESSITURA DA MEMÓRIA ENTRE SUBJETIVIDADE E HISTÓRIA EM <i>MANO, A NOITE ESTÁ VELHA</i> , DE WILSON BUENO.....	90
3.2.1.	Wilson Bueno e sua obra	90
3.2.2.	Uma conversa no escuro: recordação e invenção em <i>Mano, a noite está velha</i>	92
3.2.3.	Imigração, urbanização e memória coletiva em <i>Mano, a noite está velha</i>	111
3.3.	AUTOFICÇÃO E HISTÓRIA: PERCURSOS NARRATIVOS EM <i>HERANÇA DE MARIA</i> , DE DOMINGOS PELLEGRINI.....	117
3.3.1.	Domingos Pellegrini e sua obra.....	117
3.3.2.	Ele sou eu: a falsa terceira pessoa na autoficção de <i>Herança de Maria</i>	118
3.3.3.	A trajetória familiar em diálogo com a história em <i>Herança de Maria</i>	135
3.4.	AUTOFICÇÃO, MEMÓRIA E HISTÓRIA: O CASO DE <i>CHOVE SOBRE MINHA INFÂNCIA</i> , DE MIGUEL SANCHES NETO	144
3.4.1.	Miguel Sanches Neto e sua obra.....	144
3.4.2.	Entre a lembrança e a invenção: a autoficção em <i>Chove sobre minha infância</i>	146

3.4.3.	Da terra vermelha à página escrita: um espaço em transição em <i>Chove sobre minha infância</i>	171
4	CONCLUSÃO	182
	REFERÊNCIAS	186

1 INTRODUÇÃO

Narrar a si mesmo é sempre um gesto de risco. Implica assumir a incompletude da memória, lidar com o embaralhamento entre lembrança e invenção, e reconhecer que toda tentativa de recuperar o vivido é, também, uma forma de recriá-lo. A escrita de si, em suas múltiplas modalidades, revela essa tensão. Junto a esse paradoxo, é possível observar que determinadas obras da literatura brasileira contemporânea mobilizam estratégias autoficcionalis, memorialísticas e autobiográficas para entrelaçar a experiência individual ao tecido da história coletiva. Ao fazerem isso, tais obras configuram narrativas em que o sujeito, ao revisitar seu passado, não apenas elabora sua memória pessoal, mas também projeta nela as marcas de um tempo histórico compartilhado.

Estudar essas narrativas que emergem da confluência entre o íntimo e o social, entre a subjetividade e os traços de um tempo coletivo, significa buscar compreender de que modo a ficção contemporânea tem se apropriado das escritas de si não apenas como forma de exposição do “eu”, mas como instrumento de leitura crítica do passado. Assim, a hipótese que orienta esta pesquisa é a de que a escrita de si, quando associada à memória e às experiências marcadas por transformações históricas e culturais, torna-se também uma forma de ficcionalização da história, não mais nos moldes do romance histórico clássico, mas por meio de formas narrativas híbridas, ambíguas e desestabilizadoras. Esse deslocamento se insere no contexto mais amplo das reconfigurações contemporâneas do romance histórico, que, ao longo das últimas décadas, tem incorporado vozes subalternas, perspectivas subjetivas, registros fragmentários e dispositivos metalinguísticos. Influenciado por uma concepção da história que a entende como construção discursiva e não como representação transparente do real, o romance histórico contemporâneo desloca seu foco da macro-história para as micro-histórias, da totalidade para a multiplicidade, do fato para a memória. Nesse movimento, torna-se possível aproximar as escritas de si das formas renovadas da ficção histórica, em que o sujeito, ao narrar-se, também inscreve sua vivência nos processos mais amplos de transformação histórica.

Ao lançar luz sobre narrativas que articulam subjetividade e história, esta pesquisa insere-se em um movimento mais amplo dos estudos literários contemporâneos, que têm voltado sua atenção para as formas híbridas de

representação do passado e para os modos pelos quais a literatura reinscreve experiências individuais no tecido da memória coletiva. A confluência entre escrita de si e ficção histórica, nesse contexto, desponta como um campo fértil para se pensar os deslocamentos da narrativa literária diante das transformações culturais, sociais e políticas do tempo presente.

Desse modo, esta pesquisa tem como proposta analisar quatro obras da ficção recente em que os autores utilizam, de maneiras diversas, seus dados autobiográficos, apresentando experiências individuais que revelam diferentes facetas das escritas de si. Essas narrativas entrelaçam o passado individual com o passado coletivo, estabelecendo um diálogo com o discurso histórico. O entretecimento entre plano pessoal e plano coletivo contribui para que tais obras componham um retrato de época, em que subjetividade e memória se articulam à representação de contextos sociais e culturais mais amplos.

Para sustentar nossa hipótese, procuramos analisar como as obras aqui tomadas como objeto de estudo mobilizam estratégias que as inscrevem em um campo híbrido e ambíguo que desafia classificações genéricas estanques. Para compreender esse espaço de indeterminação, articulamos as contribuições teóricas sobre as escritas de si, especialmente a partir do pacto autobiográfico formulado por Philippe Lejeune e da noção de autoficção proposta por Serge Doubrovsky, posteriormente aprofundada por Manuel Alberca. Este último propõe uma categorização que contempla a coexistência de pactos diversos — autobiográfico, romanesco e ambíguo —, permitindo analisar a maneira como os autores jogam com expectativas do leitor e com os níveis de transparência e opacidade entre autor, narrador e personagem.

Apoiamo-nos, ainda, em concepções críticas sobre a ficção histórica brasileira contemporânea, levando em conta os possíveis desdobramentos assumidos por esse subgênero em diálogo com os novos paradigmas dos estudos da História e da Literatura. A reconfiguração do romance histórico, especialmente a partir das últimas décadas do século XX, exige uma revisão de suas bases fundadoras, como as propostas por György Lukács, para incorporar as transformações nas formas de representação do passado, marcadas pela fragmentação do sujeito, pela valorização das memórias individuais e pela emergência de vozes antes silenciadas.

Nesse contexto, entendemos que obras que incorporam dados de natureza íntima e experiências pessoais que se projetam sobre a história coletiva

desestabilizam fronteiras entre memória e invenção, entre testemunho e fabulação, afirmando a escrita de si como forma potente de narrar o tempo e o mundo.

A originalidade desta pesquisa reside tanto na escolha de um corpus representativo de uma cena literária regional quanto na abordagem teórico-crítica que propõe ler essas obras a partir da articulação entre escrita de si e reconfigurações da ficção histórica, deslocando o foco das grandes narrativas nacionais para micro-histórias localizadas e subjetivas.

As obras aqui analisadas são: *Como eu se fiz por si mesmo* (1994), de Jamil Snege, *Mano, a noite está velha* (2011), de Wilson Bueno, *Herança de Maria* (2011), de Domingos Pellegrini, e *Chove sobre minha infância* (2000), de Miguel Sanches Neto. Nas quatro produções escolhidas encontramos, em maior ou menor medida, a presença de dados autobiográficos, os quais se apresentam de forma singular em cada narrativa. Essas obras evidenciam distintos modos de expressão das chamadas escritas de si, fazendo uso de recursos como relato memorialístico e rememoração de experiências individuais, familiares e sociais marcantes. A figura do autor aparece projetada em narradores ou personagens que assumem o gesto de retomar fragmentos do passado, muitas vezes embaralhando as fronteiras entre o vivido e o ficcional, entre a memória e a invenção. Tal mobilização de elementos autorreferenciais inscreve as obras em um campo narrativo que privilegia a subjetividade, sem abrir mão, contudo, de dialogar com os contextos históricos e culturais nos quais essas experiências estão inseridas.

Além disso, as obras guardam semelhanças quando se considera que a maior parte das ações de cada uma das tramas remete à mesma época, meados e décadas finais do século XX, e apresentam um contexto de transformação do espaço urbano e interiorano e da conjuntura social do estado do Paraná, sem deixar de abranger também aspectos de âmbito nacional. Essas narrativas atravessam momentos decisivos da história recente brasileira, como a ditadura civil-militar, o processo de redemocratização, a efervescência dos movimentos estudantis e culturais, além das mudanças socioeconômicas provocadas pela urbanização acelerada e pelas reconfigurações no mundo do trabalho. O Paraná, nesse sentido, é retratado como um território em transição: da ruralidade para a metropolização, do conservadorismo político para experiências de resistência e revisão de valores. As obras refletem, ainda, os efeitos subjetivos dessas transformações, como sentimentos de deslocamento, perda de pertencimento, revisitação crítica da herança familiar e

cultural, revelando o modo como essas experiências coletivas se infiltram na memória individual e se tornam matéria narrativa.

Contudo, a maneira como se constituem as narrativas não é a mesma, o que revela diferentes facetas das relações entre a figura da personagem e do autor empírico, seja pela adoção de estratégias autoficcionais, seja pela composição de memórias afetivas mais sutis ou evocativas. Cada obra mobiliza um projeto narrativo próprio, com distintos graus de aderência à experiência vivida e diferentes formas de construção do narrador e da temporalidade. Essas diferenças evidenciam a pluralidade de caminhos formais e estilísticos que as escritas de si podem assumir, mesmo quando partem de um impulso semelhante: o de revisitar o passado como forma de elaboração narrativa e crítica da experiência individual e coletiva.

A ordem de apresentação e análise das obras não obedece à cronologia de suas publicações, mas sim à geração literária a que pertencem seus autores. Optou-se por iniciar com Jamil Snege e Wilson Bueno, representantes de uma geração que começou a publicar nas décadas de 1960 e 1970, e cujas trajetórias se consolidaram nas transformações culturais da segunda metade do século XX. Em seguida, são analisadas as obras de Domingos Pellegrini e Miguel Sanches Neto, que, embora tenham também publicado anteriormente, inscrevem-se em um momento posterior da cena literária paranaense, com projeção mais marcada a partir dos anos 1980 e 1990. Essa organização visa respeitar uma lógica de filiação literária e de inserção no campo cultural.

O primeiro objeto de estudo que analisamos é *Como eu se fiz por si mesmo*. Nessa obra, Jamil Snege faz uma espécie de reelaboração da experiência vivida transformada em linguagem literária, com forte teor experimental e metaficcional. No entanto, conforme veremos ao longo deste trabalho, *Como eu se fiz por si mesmo* não explicita apenas a visão de um eu sobre si próprio, mas também a visão que este “eu” tem do mundo que o circunda, panorama este constituído por meio dos recortes de sua trajetória, no resgate de cenas que adentram os campos temporais e espaciais, compondo um retrato da época em que estão ambientadas: a Curitiba das décadas de 1940 a 1960. Nesse sentido, a obra articula um pacto ambíguo: joga com elementos de verdade e de invenção, tensionando o campo entre autobiografia e ficção, e revelando, ao mesmo tempo, a face individual do narrador e os contornos históricos e culturais do espaço em que está inserido.

Na sequência, analisamos o livro póstumo de Wilson Bueno, *Mano, a noite está velha*. Nessa obra, temos um narrador-personagem que tece o enredo baseando-se em suas memórias, abrindo espaço para figurar o tempo e os ambientes que constituem seu passado. O narrador, que se apresenta com o nome de Frederico Souza de Oliveira, inicia a narrativa com vistas a estabelecer um diálogo com o irmão já falecido. No entanto, ao longo do texto, percebemos que se trata de um monólogo, indicando poder se tratar de um exercício de autorreflexão, o que torna a escrita necessária para o reconhecimento de si próprio. Os dados autobiográficos aparecem, sobretudo, na recuperação do passado familiar. À medida que esse passado vai sendo reconstituído, a sociedade vai sendo revelada e avaliada pelas reflexões do narrador. Há, nesse processo, a percepção de que o sujeito participou, outrora, da construção de um espaço multicultural, nem sempre estando preparado para lidar com suas tensões internas, relacionadas a uma cidade em transformação. A narrativa tematiza o processo de urbanização e reconfiguração de Curitiba, projetando sobre a memória individual as marcas de um tempo histórico em ebulição. Assim, mesmo calcada na introspecção e na rememoração de traços biográficos, *Mano, a noite está velha* expande o eu em direção à coletividade, atualizando a possibilidade de uma escrita de si que ressignifica o passado por meio de uma lente crítica e afetiva.

A terceira obra que constitui o corpus desta pesquisa é *Herança de Maria*. Na obra, a história familiar se imbrica com a história do Brasil, sobretudo com a época do regime militar, e com as transformações ocorridas no Norte do Paraná. A narrativa se estrutura em torno do dilema vivido por um filho que precisa decidir se deve ou não abreviar a vida da mãe, que está em coma. Enquanto está diante do leito materno, o filho recupera, pelo viés da memória, a história familiar. Em *Herança de Maria*, a escrita em terceira pessoa permite a Pellegrini usar a máscara da ficção para elaborar um pacto ambíguo e projetar no “ele” o “eu” do discurso referencial. Essa movimentação entre o pessoal e o impessoal permite que o substrato autobiográfico se transmude pela lente da ficção. Além disso, ao longo da narrativa, a trajetória da família é atravessada pelos eventos sócio-históricos que interferem diretamente nas escolhas e destinos de seus membros, fazendo com que as tensões domésticas revelem tensões maiores, de ordem histórica e política. *Herança de Maria*, assim, explicita o entrelaçamento entre esfera privada e esfera pública, reafirmando a hipótese de que a escrita de si, mesmo quando disfarçada de ficção tradicional, pode operar como instrumento de leitura e elaboração da memória coletiva.

Por fim, finalizamos nossa análise com o livro *Chove sobre minha infância*, obra bastante aproximada do modelo de romance de formação, narrada em primeira pessoa, embora o narrador, por vezes, adote uma perspectiva observadora, em um desdobramento do “eu” que permite distinguir aquele que narra daquele sobre quem se narra. A narrativa se inicia com o protagonista, homônimo do autor, já adulto, lançando um olhar retrospectivo sobre a criança que foi um dia. A matéria de extração autobiográfica salta aos olhos desde as correspondências onomásticas, as fotografias da família inseridas na obra, bem como a correlação de dados sobre a trajetória de vida do autor e da personagem. A narrativa ainda focaliza momentos considerados essenciais para a recuperação da identidade do protagonista, cujas memórias acionam tanto afetos individuais quanto marcos sociais. No entanto, embora centrado nos dramas do “eu”, *Chove sobre minha infância* ultrapassa a esfera do particular para retratar o universo do interior paranaense entre as décadas de 1950 e 1980. Seus costumes, resistências, violências veladas, relações familiares e práticas culturais revelam um tempo social tensionado entre tradição e modernidade, entre ruralidade e urbanização, entre repressão autoritária e desejo de emancipação. Ao narrar-se, o sujeito também reinscreve o espaço e o tempo em que se formou, movimento que reafirma a força da escrita de si como um modo de narrar o mundo.

Feitos estes primeiros apontamentos, é importante destacar que, nas quatro obras que compõem o corpus desta pesquisa, a coincidência entre o tempo vivido pelos autores e o tempo narrado nas tramas poderia, à primeira vista, representar um obstáculo à sua inserção no campo da ficção histórica, sobretudo se considerados os parâmetros clássicos do subgênero. Do mesmo modo, a presença marcante de elementos autobiográficos, ancorados nas trajetórias individuais de seus autores, poderia conduzir a uma leitura centrada exclusivamente na esfera do íntimo, esvaziando, assim, a potência histórica dessas narrativas.

No entanto, ao tensionarem as fronteiras entre memória pessoal e história coletiva, essas narrativas ampliam os contornos da ficção histórica contemporânea, ao mesmo tempo em que reposicionam a escrita de si como gesto estético, ético e político. Mesmo sem declarada intenção de inscrever-se no campo da ficção histórica tradicional, as obras analisadas atualizam, cada uma à sua maneira, formas renovadas de narrar o passado, incorporando vozes marginalizadas, fragmentos da experiência, afetos e dilemas que escapam à lógica da grande narrativa. Desse modo, ao recusarem classificações rígidas, esses textos instauram zonas de ambiguidade e

propõem um pacto de leitura instável, em que o vivido e o fabulado se entrecruzam para reconstituir um tempo histórico subjetivado. É nesse terreno híbrido e fecundo que esta tese se inscreve, ao propor uma análise que reconhece nas escritas de si um dispositivo de reconfiguração da memória individual e coletiva, bem como uma via de acesso crítica aos modos de produção da história na literatura brasileira contemporânea.

Vale observar que os quatro autores selecionados para compor o corpus desta tese produziram outras obras que, assim como as aqui analisadas, também apresentam elementos que podem ser interpretados à luz das escritas de si e das reconfigurações da ficção histórica contemporânea. No entanto, o escopo desta pesquisa está circunscrito às quatro obras anteriormente apresentadas, razão pela qual não foram estabelecidas, neste trabalho, correlações com outras produções desses escritores, ainda que elas representem um campo frutífero para estudos futuros.

Dito isso, esta pesquisa se apoia em reflexões teóricas que discutem os limites da escrita de si, suas fronteiras com a ficção e o papel da memória como eixo estruturante de narrativas que se alimentam da experiência vivida. A análise proposta busca compreender de que modo essas obras, ainda que atravessadas por um substrato autobiográfico, dialogam criticamente com o passado histórico, reconfigurando, por meio de procedimentos autoficcionais e memorialísticos, os sentidos da narrativa histórica na literatura brasileira contemporânea.

Assim, na primeira parte da tese, dedicamo-nos à construção do arcabouço teórico que sustenta a análise das obras selecionadas, concentrando-se em dois eixos fundamentais: as escritas de si e a ficção histórica. A partir de um percurso crítico que revisita autores como Philippe Lejeune, Serge Doubrovsky e Manuel Alberca, entre outros, o texto examina os diferentes pactos narrativos e os modos de constituição do sujeito na literatura contemporânea, com especial atenção à emergência da autoficção como território híbrido e ambíguo. Na sequência, discute-se a ficção histórica desde suas formulações clássicas, sobretudo aquelas propostas por György Lukács, até as reconfigurações mais recentes, que incorporam vozes subalternas, experiências pessoais e registros memorialísticos. A articulação entre essas duas vertentes teóricas permite vislumbrar a possibilidade de uma escrita que mobiliza simultaneamente o testemunho íntimo e a representação de processos históricos, desestabilizando fronteiras genéricas e propondo novas formas de narrar o passado.

Na segunda parte propomos uma leitura analítica das quatro obras eleitas para compor nosso objeto de pesquisa à luz das reflexões teóricas desenvolvidas anteriormente. As obras escolhidas compartilham, embora em diferentes proporções e estratégias, um investimento na memória como fio condutor da narrativa e na subjetividade como ponto de ancoragem para a ficcionalização da história. Cada uma delas será analisada a partir da hipótese de que o entrelaçamento entre escrita de si e ficção histórica permite repensar as formas de representação do passado, instaurando zonas de ambiguidade em que o individual e o coletivo, o real e o inventado, o vivido e o fabulado se misturam de modo produtivo.

Com isso, pretende-se contribuir para o debate crítico sobre os limites e as possibilidades da escrita de si na literatura contemporânea, especialmente quando posta em diálogo com a história, revelando como a subjetividade pode operar como forma de resistência, rememoração e reescrita do passado. Ao eleger obras situadas no contexto da produção literária paranaense, a pesquisa busca também valorizar e analisar criticamente um recorte regional ainda pouco explorado nos estudos sobre ficção histórica e escritas de si, evidenciando as especificidades culturais e simbólicas que atravessam essa cena.

2 ESCRITAS DE SI E FICÇÃO HISTÓRICA – UM PANORAMA

2.1. ESCRITAS DE SI: BREVE GENEALOGIA E PROBLEMATIZAÇÕES

As escritas de si vêm chamando a atenção da crítica contemporânea tanto por sua emergência quanto pelas inúmeras formas e entrecruzamentos dos quais vêm se constituindo. Entre as problematizações acerca dessas produções surgem questões como: Quem é o “eu” que se exprime na escrita? De quem é a voz que fala: a do escritor ou a de um “eu” imaginado? Qual é o sentido de uma escrita que efetua o mergulho do protagonista em si, acionando mecanismos de memória? De que gêneros a escrita de si se serve?

Tais questionamentos suscitam importantes reflexões que abordam desde os recursos por meio dos quais o discurso das escritas de si é constituído, bem como a relação que essa forma de texto estabelece com a memória e a ficção, e as diferentes facetas que assume.

Para formular uma discussão sobre essas questões, importa considerar que o campo conceitual compreendido pelas escritas de si é amplo, abarcando uma variedade de formas e gêneros discursivos, como memórias, correspondências, diários íntimos, confissões, autobiografias, autoficções, dentre outras categorias que irrompem na trama da cultura contemporânea, como as entrevistas e os perfis, por exemplo. Essa profusão de configurações e denominações já é um indicativo de sua amplitude e heterogeneidade, o que implica em dificuldades para entender os processos de constituição e as demarcações entre uma forma e outra. No entanto, a despeito das diferenças que carregam, todas essas modulações estão ligadas pelo fato de se servirem do substrato autobiográfico.

Desde a década de 70, sobretudo após o chamado retorno do autor, depois dessa entidade ter sido radicalmente questionada pela crítica pós-estruturalista, os debates em torno dos textos em que a figura autoral se faz presente tornaram-se bastante acirrados, sobretudo na França, com a publicação de *O pacto autobiográfico*, de Philippe Lejeune, em 1975, autor de referência nos estudos sobre autobiografia, e da cunhagem do termo autoficção, em 1977, com a publicação de *Fils*, por Serge Doubrovsky. Este último trouxe, em sua composição, o preenchimento de um espaço que, para Lejeune, ainda não havia sido ocupado na literatura, um romance em que

autor, narrador e protagonista partilhassem da mesma identidade, conforme veremos mais adiante.

O fato é que, a partir de então, muitos críticos e teóricos dedicaram-se às investigações sobre as escritas em que se nota a presença de um eu que pode se referir ao autor empírico da obra, analisando os efeitos que esse recurso causa ao texto. Entre eles, destacam-se nomes como Vicent Colonna, Jacques Lecarme, Philippe Vilain, Jean-Louis Jeannelle, Philippe Gasparini, todos franceses, bem como o do espanhol Manuel Alberca, que desenvolve um estudo aprofundado sobre o tema, e que será tomado como referência no desenvolvimento de nossa pesquisa. Os debates em torno do tema apresentam diferentes pontos de vista, o que acentua a nebulosidade no campo das definições.

A complexidade instaurada em torno dessas escritas simultaneamente referenciais e ficcionais estende-se à produção e à crítica brasileira, influenciando, inclusive, na recepção das produções que apresentam tais características.

Para a pesquisadora e escritora Luciana Hidalgo, o aspecto fugidio dessas escritas deve-se à ausência de “uma definição clara dos limites entre a autobiografia, tão precisamente circunscrita pelo teórico Philippe Lejeune, e a chamada autoficção” (Hidalgo, 2013, p. 219) e vem a mostrar a complexidade da prática criativa de autores que se utilizam deste tipo de escrita, que flutua entre o eu real e o eu fictício.

Hidalgo aponta que, no Brasil, o entrecruzamento entre os discursos autobiográfico e ficcional não é uma novidade da produção recente. Já no final do século XIX e início do século XX faziam-se notar obras que hibridizavam tais discursos, como o caso de *O Ateneu*, de Raul Pompéia, bem como de *Recordações de Isaías Caminha*, *Cemitério dos vivos* e *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*, de Lima Barreto. Sobre esta última, Hidalgo comenta:

O autor não somente escreveu romances marcadamente autobiográficos [...] como quase inscreveu a identidade onomástica na literatura brasileira em 1919, ao lançar *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*. Em meio à correspondência trocada pelo autor com Antônio Noronha dos Santos, uma carta evidencia essa questão: Lima Barreto o avisa do envio dos originais (de *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*) para o amigo revisar e textualmente escreve: “Você deve anotar onde está ‘Afonso’ que eu quero cortar”. Afonso (Henriques de Lima Barreto) escrevera os originais com seu próprio nome, tendo o cuidado de cortá-lo na revisão, substituindo-o pelo do personagem (Hidalgo, 2013, p. 229).

Ainda de acordo com Hidalgo, entre as obras que apresentam tal cruzamento, uma das primeiras a serem apresentadas como autoficção na literatura brasileira foi *Histórias mal contadas* (2005), de Silviano Santiago. O próprio autor, no entanto, declara que já havia abordado, em obras anteriores, questões como experiência e memória, cabendo o termo autoficção para designar seu projeto ficcional desde *Em liberdade*:

A fim de evitar mal entendidos, afirmo que em nenhum momento do passado remoto usei a categoria autoficção para classificar os textos híbridos por mim escritos e publicados. Quando pude, evitei a palavra romance. No caso de *Em liberdade* (1981), um diário íntimo falso “de” Graciliano Ramos, classifiquei o livro de “uma ficção de”, para o desagrado dos editores que preferem o ramerrão do gênero. [...] Não tive pejo em usar “memórias” para *O falso mentiroso*. Memórias têm boa tradição ficcional entre nós. [...] Finalmente, acrescento que fiquei alegremente surpreso quando deparei com a informação de que Serge Doubrovsky, crítico francês radicado nos Estados Unidos, tinha cunhado, em 1977, o neologismo autoficção [...]. Em suma, passei a usar como minha a categoria posterior e alheia de autoficção (Santiago *apud* Hidalgo, 2013, p. 220).

Santiago considera ter produzido autoficção sem que suas obras, no entanto, sigam a máxima de Doubrovsky, na qual o autor deve dar seu próprio nome ao protagonista, pagar o preço por isso e não se legar a um personagem fictício. Contudo, mesmo que não sigam à risca as características elencadas pelo criador do termo, o ponto em comum entre os mais variados exercícios autoficcionais seria a possibilidade de embaralhar os limites entre uma verdade de si e a ficção, o que revoluciona a ideia de pacto autobiográfico definida por Lejeune e abre novas perspectivas de leitura para determinadas obras, uma leitura simultaneamente referencial e ficcional.

Santiago ainda acresce que a hibridização entre autobiografia e ficção desestabiliza as categorias normativas, impedindo que o texto se vincule exclusivamente a um gênero literário e configurando-se uma estratégia narrativa que concede mais liberdade ao escritor:

Inserir alguma coisa (o discurso autobiográfico) noutra diferente (o discurso ficcional) significa relativizar o poder e os limites de ambas, e significa também admitir outras perspectivas de trabalho para o escritor e oferecer-lhe outras facetas de percepção do objeto literário, que se tornou diferenciado e híbrido. Não contam mais as respectivas purezas centralizadoras da autobiografia e da ficção; são os processos de hibridização do autobiográfico pelo ficcional, e vice-versa, que contam. Ou melhor, são as margens em constante contaminação que se adiantam como lugar de trabalho do escritor e de resolução dos problemas da escrita criativa (Santiago, 2008, p. 174).

Miguel Sanches Neto, crítico literário e escritor, também tece suas considerações a respeito das escritas que apresentam entrecruzamento de diferentes discursos, entre eles o autobiográfico, o ficcional, o histórico e até o discurso da crítica literária:

Uma das linhas dominantes na produção nacional é o romance autobiográfico, autoficção ou biorromance, ou romance do lugar de fala, que se favorece de dois fatores, um de natureza internacional e outro local. As conexões entre ficção e autobiografia, comum em momentos outros de nossa história – como em *O Ateneu*, de Raul Pompéia, *Recordações do escrivo Isaias Caminha*, de Lima Barreto, e *Menino de engenho*, de José Lins do Rego – sofre uma radicalização nas últimas décadas. O livro que faz essa passagem do autobiográfico disfarçado (muitas vezes mal) para o autobiográfico escancarado é *Quase memória, quase romance* (1995), de Carlos Heitor Cony, cuja ideia de fronteira fica explícita no título. De lá para cá, uma quantidade muito grande de obras ampliou esta vertente, fazendo dela uma das mais representativas da produção contemporânea (Sanches Neto, 2019, p. 11).

Vale destacar que o próprio Sanches Neto escreveu uma obra situada neste entrelugar e que compõe o *corpus* desta pesquisa: *Chove sobre minha infância*, seu livro de estreia. Obras como esta trazem estratégias de hibridização que fazem com que o leitor se pergunte se está diante de um relato autobiográfico ou de um texto ficcional, ou seja, sugerem um pacto ambíguo, transitam em um espaço indeterminado, não se estabilizam em categorias normativas de gênero, tampouco lançam mão de uma só categoria de discurso. Tais obras merecem um olhar singular sobre cada uma delas, visto que não se enquadram dentro de uma classificação homogênea e unânime.

Eurídice Figueiredo, professora e pesquisadora na área, afirma que a proliferação de relatos e romances nos quais as fronteiras entre autobiografia e ficção parecem se desvanecer mudou a maneira de encarar essas categorias. Segundo ela, o surgimento do termo autoficção embaralhou ainda mais a questão, afinal de contas, juntou, numa mesma palavra, duas formas de escrita que, em princípio, deveriam se opor:

o romance hoje se transforma ao usar procedimentos das escritas de si. Em romances recentes, de jovens escritores (sobretudo), mesmo quando se trata de puras ficções, alguns elementos biográficos presentes no paratexto (quarta capa, orelha) e/ou no próprio texto, indicam uma **escrita de cunho autobiográfico ou uma autoficção** (Figueiredo, 2013, p. 13, *grifo nosso*).

Na visão de Figueiredo, portanto, a autoficção deve ser pensada como um fenômeno que faz parte do processo de transformação do romance no último quarto

do século XX e que se fortalece no século atual: “a questão da percepção do conteúdo autobiográfico sempre existiu. E acrescento: o romance contemporâneo tende a reforçar isso, aumentando os indícios de autobiografia, a despeito de sua ficcionalidade” (Figueiredo, 2013, p. 66).

Figueiredo ainda afirma que a autoficção tomou muitos rumos, diferentes daqueles postulados por Doubrovsky, assumindo diversas facetas, embora todas essas variantes formais e temáticas tenham em comum a reapropriação do eu e a volta do sujeito. Desse modo, por existir uma grande variedade de práticas que privilegiam a vida pessoal, a autora sugere que o termo autoficção deve ser flexionado para o plural – autoficções (Figueiredo, 2013, p. 63).

Essa ideia da pluralidade das autoficções também norteia a tese de doutoramento de Anna Faedrich Martins, que propõe o uso do termo no plural por considerar os desdobramentos que essa forma narrativa vem assumindo na contemporaneidade (Martins, 2014, p. 15). Para ela, o termo autoficção, no singular, não daria mais conta da pluralidade de caminhos que esse tipo de escrita tem apresentado.

Uma das transformações observadas na contemporaneidade é a possibilidade de encontrarmos narrativas que apresentam traços nitidamente autobiográficos sem, no entanto, serem escritas em primeira pessoa. Tome-se como exemplo a obra *O filho eterno* (2007), de Cristovão Tezza, que foge ao modelo “tradicional” de falar de si e apresenta um experimentalismo que projeta o *eu* em um *outro*. Obras como a de Tezza nos instigam a pensar as diferentes facetas das escritas de si que se configuram na contemporaneidade.

Longe de contemplar um espaço tão extenso ou de investir em uma tentativa, que certamente seria falha, de esgotar uma ou mais dessas categorizações, nossa pretensão é a de analisar alguns aspectos que marcam os desdobramentos das escritas de si na cena literária do Paraná no final do século XX e início do século XXI, investigando como ocorre o entrecruzamento entre o discurso referencial e o discurso ficcional, e o efeito produzido por essa hibridização. Para isso, alguns marcos temporais e teóricos precisam ser destacados.

2.1.1. Ponto de partida

Ao longo dos séculos, as escritas de si nem sempre desempenharam o mesmo papel. Michel Foucault, dentro de sua vasta produção filosófica, dedicou espaço à historicização dessas escrituras numa época anterior ao cristianismo, na Antiguidade greco-romana. Para ele, na Idade Antiga, os exercícios de pensamento sobre si mesmo desempenhavam um papel importante no processo de elevação espiritual. Um dos exemplos dados por Foucault são os *hupomnêmata*, sobre os quais assinala:

Os *hupomnêmata*, no sentido técnico, podiam ser livros de contabilidade, registros públicos, cadernetas individuais que serviam de lembrete. Sua utilização como livro de vida, guia de conduta parece ter se tornado comum a todo público culto. Ali se anotavam citações, fragmentos de obras, exemplos e ações que foram testemunhas ou cuja narrativa havia sido lida, reflexões ou pensamentos ouvidos ou que vieram à mente. Eles constituíam a memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas; assim, eram oferecidos como um tesouro acumulado para a releitura e meditação posteriores (Foucault, 2004, p.147-148).

Essas anotações, portanto, tinham como finalidade constituir uma memória que pudesse ser consultada, servindo como uma orientação moral ou funcionalidade ética. Desse modo, tais registros não constituíam exatamente uma escrita de si, mas uma escrita para constituição de si. Ainda assim, os *hupomnêmata*, por mais que não sejam, *strictu sensu*, uma escrita de si, são importantes para se compreender o papel que os registros pessoais desempenham, pois, conforme aponta Foucault: “o papel da escrita é constituir, com tudo o que a leitura constituiu, um ‘corpo’ [...] o próprio corpo daquele que, ao transcrever as suas leituras, se apossou delas e fez sua a respectiva verdade: a escrita transforma a coisa vista ou ouvida ‘em forças e em sangue’” (Foucault, 1992, p. 143).

Foucault ainda faz apontamentos em relação a outro tipo de escrita íntima: as correspondências:

As cadernetas de notas que, nelas mesmas, constituem exercícios de escrita pessoal, podem servir de matéria-prima para textos que serão enviados a outros. Em troca, a missiva, texto por definição destinado a outro, também permite o exercício pessoal. É que, como lembra Sêneca, ao escrever, se lê o que escreve, do mesmo modo que, ao dizer alguma coisa, se ouve o que se diz. A carta que se envia age, por meio do próprio gesto da escrita, sobre aquele que a envia, assim, como, pela leitura e releitura, ela age sobre aquele que a recebe (Foucault, 2004, p.153).

Nesse ponto, a proposição foucaultiana aproxima-se da ideia das escritas de si como exercícios de autorreflexão, já que a prática de escrever suscita também a

prática da ler, e esta, por sua vez, permite o processo de autoanálise, funcionando como um exame de consciência sobre os pensamentos e atos cotidianos.

No entanto, tais operações – os *hupomnêmata* e as correspondências – por se configurarem mais como exercícios éticos, de autoexame e autocontrole, não são entendidas por grande parte da crítica como escritas de si *ipsis litteris* devido à falta de reconhecimento do *eu* em sua individualidade e com uma identidade própria.

No pensamento do crítico Luiz Costa Lima (1986), mesmo que na Antiguidade e na Idade Média tenham existido exemplares semelhantes às escritas de si, eles não assumem o mesmo papel deste tipo de texto na modernidade. Segundo ele, naquele período, a vida individual estava em sintonia com o que vigorava em comunidade, sem a visão de um *eu* percebido em suas individualidades, ou seja, a vida era suplantada por um modelo de conduta geral e, portanto, impessoal. Em outras palavras, antes da afirmação do sujeito como senhor de si, livre dos dogmas ditados pela Igreja e tendo consciência de sua singularidade, não se pode falar em escritas de si.

Parte Leonor Arfuch (2010, p. 35), a aparição de um *eu* como “garantia de uma biografia é um fato que remonta há pouco mais de dois séculos somente”. Esse fenômeno, segundo a autora, que vem na contramão da arte clássica, estaria ligado à consolidação do capitalismo, da ordem burguesa e das noções de indivíduo e individualismo legadas pelo Iluminismo, instaurando-se como um traço típico do Ocidente. É desde então que a subjetividade moderna começa a ser consolidada por meio de uma série de escritas autógrafas, como as confissões, os diários íntimos, as memórias, as correspondências e as autobiografias (p. 28).

Instaurada a condição de que para narrar a própria vida é necessário antes ter consciência de sua singularidade, a obra *As confissões* (1782), de Jean-Jacques Rousseau, é alocada na posição de precursora da autobiografia. O trecho a seguir elucida o paradigma instaurado pela obra do filósofo genebrino:

Tomo uma resolução de que jamais houve exemplo e que não terá imitador. Quero mostrar aos meus semelhantes um homem em toda a verdade de sua natureza, e esse homem serei eu. Somente eu. Conheço meu coração e conheço os homens. Não sou da mesma massa daqueles com que lidei; ousa crer que não sou feito como os outros. Mesmo que não tenha maior mérito, pelo menos sou diferente. **Se a natureza fez bem ou mal quando quebrou a forma que me moldou, é o que poderão julgar somente depois que me tiverem lido** (Rousseau, 2018, p. 13, *grifos nossos*).

O surgimento de uma voz autorreferencial, marcada pelo eu (“Tomo”, “eu”), a noção de sua individualidade (“Não sou da mesma massa daqueles”, “não sou feito como os outros”, “sou diferente”), a certeza da originalidade do empreendimento (“jamais houve exemplo”), a promessa de fidelidade (“Quero mostrar aos meus semelhantes um homem em toda a verdade de sua natureza”) e a consciência de que há um destinatário que poderá julgá-lo (“é o que poderão julgar somente depois que me tiverem lido”) são algumas das premissas que justificam a colocação da obra de Rousseau como marco para se pensar a autobiografia.

Um dos pontos que merecem destaque na análise das autobiografias é a questão da fidedignidade do discurso. Costa Lima, ao discorrer sobre este quesito, questiona a (im)possibilidade de as autobiografias declararem a “verdade”, uma vez que a distância entre o tempo do enunciado e o tempo da enunciação, as frinchas existentes na memória e até mesmo a seleção de acontecimentos narrados, podem fazer com que o *eu* da autobiografia não corresponda ao *eu* “real”:

memórias e autobiografias são substitutos dos espelhos. Se estes, metálicos e implacáveis assinalam o desgaste dos traços, o torpor dos olhos, a redondez do ventre, **fechamo-nos contra a maldade dos espelhos** e procuramos nos rever no que somos, **como se o percurso da antiga paisagem nos capacitasse a nos explicar ante nós mesmos** (Lima, 1986, p. 244, *grifos nossos*).

Sendo assim, a “verdade” das autobiografias estaria sujeita a ser corrompida. O próprio Rousseau, em suas *Confissões*, sinalizou esse provável esquecimento, por ocasião do tempo e a possibilidade de ornamentação do discurso para preencher tais espaços: “[...] se por acaso empreguei algum floreado [...], não foi senão para preencher alguma lacuna devido a minha falta de memória” (Rousseau, 2018, p. 13).

Diante das constatações de Costa Lima, haveria uma impossibilidade de se fazer uma reprodução fiel de um *curso vitae*, condição esta que instauraria a autobiografia num terreno de instabilidade e impediria o estabelecimento de um contrato estável com o leitor. Esse raciocínio de Costa Lima diverge da linha de pensamento de Philippe Lejeune, nome de relevância quando se trata de estudos sobre o autobiográfico, e do qual trataremos mais adiante.

2.1.2. Sem voz nem vez – “a morte do autor”

Não se pode deixar de abordar aqui os abalos sofridos pelas escritas de si na década de 1960, quando as ideias do movimento estruturalista alijaram a figura autoral e passaram a enfatizar o texto como uma entidade desprovida de centro ou origem. O principal representante de tais ideias, Roland Barthes, declarava ser a escritura a destruição de toda voz, onde se perde toda a identidade, a começar pela do corpo que escreve (Barthes, 1970).

Barthes contrapunha-se à crítica que valorizava a biografia para compreensão da obra do escritor, predominante na França na primeira metade do século XX, e declarava o texto como um espaço não unificado de dispersão e disseminação de significados fora de controle, que não só reduz o poder de quem o escreve, mas que também assume o controle sobre si próprio. De acordo com esta visão, não se pode dizer que o autor é o sujeito que fala, mas sim a linguagem que fala através dele. Dito isso, institui-se a concepção de que o sujeito é apenas um efeito produzido pela linguagem, e o autor é entendido como um produto do ato de escrever, isto é, é o ato de escrever que faz o autor, e não o contrário. Declara-se, assim, a “morte do autor”, destituindo essa entidade da posição de “Pai” da obra.

Pouco depois das proposições de Barthes, Michel Foucault também faz suas considerações a respeito da posição do autor. Primeiramente, o filósofo observa que não basta “repetir perpetuamente como afirmação vazia que o autor desapareceu” (Foucault, 2009, p. 271), é necessário, segundo ele, “localizar o espaço assim deixado vago pela desapareição do autor, seguir atentamente a repartição das lacunas e das falhas e espreitar os locais, as funções livres que essa desapareição faz aparecer” (p. 271).

Foucault reconhece que descartar a categoria autor não é tão simples, declarando que “Seria puro romantismo [...] imaginar uma cultura em que a ficção circularia em estado absolutamente livre, à disposição de cada um, desenvolver-se-ia sem atribuição a uma figura necessária ou obrigatória” (Foucault, 2009, p. 288). Nesse ponto, a proposição foucaultiana é a de analisar o autor como uma função variável do discurso, chamada de função-autor, ou uma “força discursiva capaz de constituir uma pluralidade de posições autorais que permite diferenciar em um romance, por exemplo, ‘o relato de um narrador’ enquanto um ‘alter ego’ cuja distância em relação ao escritor pode ser maior ou menor e variar ao longo da mesma obra” (p. 279). Na

análise de Foucault, portanto, embora o texto venha acompanhado de signos que remetem ao autor, como pronomes pessoais, o *eu* de uma obra não remete ao autor real, empírico, mas a um narrador ou *alter ego*.

Tais proposições corroboram para destronar o autor de sua posição de autoridade que detinha, mas não o descartam da totalidade do empreendimento da obra, compreendendo-o como uma função fundamental que assegura a compreensão e a interpretação do texto, e como uma chave para a recepção leitora.

Assim, importa dizer que tanto Barthes quanto Foucault rebatiam a crítica biográfica que buscava explicações vivenciais aos sentidos que emanavam da obra, e destituíam o autor de sua posição de sujeito pleno e detentor da origem e do sentido do texto. Contudo, a reflexão de Foucault limita os poderes concedidos por Barthes ao leitor, o que o elevava à categoria de verdadeiro sujeito do texto e considerava a subjetividade como única garantia de seu sentido, e reintroduz o autor como peça primordial da obra.

Não tarda muito, no entanto, para que o próprio Barthes, com a publicação de *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975), deixe transparecer a reintrodução da figura do autor no cenário literário. Livro de fragmentos, dotado de hibridismo genérico e que, embora tenha utilizado o recurso da 3ª pessoa para simular um distanciamento entre autor e personagem e alerte o leitor de que “Tudo isso deve ser considerado como dito por uma personagem de romance” (Barthes, 2017, p. 11), *Roland Barthes por Roland Barthes* está repleto de biografemas, como fotos do álbum familiar, pessoal e profissional do autor.

O fato é que, na contemporaneidade, o autor assume funções não só dentro como também fora do texto, atreladas ao mercado editorial e à mídia. Para Andreas Huyssen (2000, p. 14), o autor retorna a partir dos anos 70, assumindo novos vieses e contornos, desafiando as categorias de autoria antes consolidadas e com uma disposição progressiva para a incorporação da memória em suas diversas facetas, englobando “literatura memorialística e confessional” e “o crescimento dos romances autobiográficos e históricos pós-modernos (com suas difíceis negociações entre fato e ficção)”. Vejamos, a seguir, como ocorre esse retorno.

2.1.3. A “ressurreição”

Na reintrodução da categoria autor no campo das discussões teóricas, um dos nomes de maior notoriedade é o do francês Philippe Lejeune. Com suas proposições sobre a escrita autobiográfica, Lejeune iniciou um novo percurso teórico, considerando a explícita aparição da figura autoral na obra. O objeto de estudo de Lejeune é a autobiografia. Essa palavra aparece primeiramente em alemão, em 1779, e logo depois em inglês, em 1880. Na França, seu uso acontece pela primeira vez na metade do século XIX (Figueiredo, 2013, p. 26). Em 1886, o dicionário Larousse dava para a autobiografia a “seguinte definição: ‘Vida de um indivíduo escrita por ele próprio’, contrapondo a autobiografia, uma forma de confissão, às memórias, que contam fatos que podem ser alheios ao narrador” (p. 26).

No início dos anos 70, a autobiografia ocupava um lugar de desprestígio no campo literário, uma vez que no ideário vigente o texto era tido como autônomo. Foi nesse momento que Philippe Lejeune publicou *O pacto autobiográfico* (1975), que fazia proposições inadmissíveis para o estruturalismo. O trabalho de Lejeune, embora tenha recebido críticas por trazer definições bastante normativas e herméticas, tirou a autobiografia da categoria de mero documento sobre a vida do autor e inseriu esta modalidade escrita no campo das artes, indo na contramão da aceção estruturalista.

Segundo Lejeune, autobiografia é uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual e, em particular, a história de sua personalidade” (Lejeune, 2008, p.14). Entretanto, essa definição, que propicia o reconhecimento imediato, por parte do leitor, de uma coincidência entre o eu do enunciado e o eu da enunciação, traz consigo uma pergunta inquietante: como saber se “eu” é realmente quem diz “eu”?

Para resolver essa questão, Lejeune acrescenta que, “para que haja autobiografia (e, numa perspectiva mais geral, literatura íntima), é preciso que haja identidade entre o **autor**, o **narrador** e o **personagem**” (Lejeune, 2008, p. 15, *grifos do autor*) e formula a ideia do *pacto autobiográfico*, que se configura como um contrato de leitura entre autor e leitor, selado pelo nome próprio.

Desse modo, Lejeune torna o leitor depositário da responsabilidade da crença, atestada pela concordância onomástica, resolvendo a impossibilidade de ancoragem factual, verificável, do enunciador.

Ainda, conforme destaca Diana Klinger

Lejeune reconheceu que o discurso autobiográfico, fundado sobre a memória do sujeito (a diferença dos discursos histórico e científico, que segundo ele aportam uma informação mais factual, mais objetiva) também foge das possibilidades de verificação. Portanto, ele conclui que o texto autobiográfico tira sua validade referencial não da verificabilidade do narrado no texto, mas da relação que ele instaura com seu receptor. Em *Pour la autobiographie* (1998), Lejeune diz: **“uma autobiografia não é quando alguém diz a verdade sobre sua vida, mas quando diz que a diz”** (Klinger, 2006, p. 42, *grifo nosso*).

Esse revisionismo teórico por parte de Lejeune atesta o quanto a noção de autobiográfico é complexa. Leonor Arfuch, que toma o tema como objeto de suas pesquisas, pontua que o “espaço autobiográfico” de Lejeune foi um passo além de “sua tentativa infrutífera de aprisionar a autobiografia como centro de um sistema de gêneros literários afins” (Arfuch, 2010, p.22). Segundo Arfuch, em suas reflexões *a posteriori*, Lejeune:

se pergunta se o estudo de um gênero, ao menos em termos taxonômicos, estruturais, não se limitaria a dar conta de alguns espécimes ilustres ou exemplares, enquanto sua produtividade excede sempre as grandes obras. É assim que, em prol da pluralidade, e tentando inclusive apreender um excedente da literatura, ele chega à formulação de um “espaço biográfico”, para dar lugar as diversas formas que assumiu, com o decorrer dos séculos, a narração inveterada das vidas, notáveis ou “obscuras”, dentre as quais a autobiografia moderna é apenas um “caso” (Arfuch, 2010, p. 22, *grifos do autor*).

O fato é que depois do pacto autobiográfico de Lejeune e da concepção de contrato de leitura, houve um abalo no ideário de autonomia do texto, visto que a aparição da figura autoral está explícita na obra. Para Lejeune (2008), paulatinamente, o escritor passou de um status de anonimato a uma posição que permite que ele seja visto pelo público, graças à exposição midiática, que contribui para a divulgação de suas obras, a serviço do mercado editorial. Se antes era o texto literário que suscitava o desejo do leitor em conhecer a pessoa responsável pelas aventuras do livro e pelo prazer propiciado pela leitura, agora é a exposição do autor que desperta no leitor o desejo de ler suas obras: “Na televisão, enfim, voz e imagem se reuniram. Nada mais a ser imaginado: o autor do livro que lemos ou, com mais frequência, do livro que não lemos e que não leremos está ali, em carne e osso e ao vivo” (Lejeune, 2008, p. 194). Como negar, portanto, a presença do autor, se ele se apresenta abertamente ao leitor?

2.1.4. O problema da “casa vazia”

No fim da década de 1970, os debates sobre a autobiografia foram acirrados pelo surgimento do conceito autoficção.

Em suas proposições sobre o pacto autobiográfico, Philippe Lejeune levantou uma problemática que se estendeu no campo da crítica e teoria literária e assumiu posições controversas conforme os debates em torno dela foram se instaurando. Lejeune questionou se existiria um texto que apresentasse concordância onomástica entre autor, narrador e personagem, como na autobiografia, mas que fosse ficcional, ou seja, se poderia estabelecer, ao mesmo tempo, pacto autobiográfico e romanesco: “Nada impediria que a coisa talvez existisse e seria talvez uma contradição interna que produziria efeitos interessantes. Mas, na prática, nenhum exemplo vem à mente..” (Lejeune, 2014, p. 22). A falta de uma obra que preenchesse tal espaço levou Lejeune a cunhar a expressão “casa vazia”, que corresponderia a uma zona de intersecção entre a autobiografia e o romance, conforme mostra o quadro a seguir.

QUADRO 1 – REPRODUÇÃO DO QUADRO ESQUEMÁTICO ELABORADO POR PHILIPPE LEJEUNE

Nome da personagem → Pacto ↓	≠ nome do autor	= 0	= nome do autor
Romanesco	(1a) romance	(2a) romance	
= 0	(1b) romance	(2b) indeterminado	(3b) autobiografia
Autobiográfico		(2c) autobiografia	(3c) autobiografia

FONTE: Lejeune (2008, p. 28)

De fato, como mostra a casa 1c, parece impossível a existência de uma autobiografia em que o protagonista não compartilhe o nome de seu autor, mas nada impediria que houvesse um romance em que o narrador-protagonista tenha o mesmo nome do seu autor, o que preencheria a casa 3a.

Foi nesse ponto que o escritor e professor de literatura Serge Doubrovsky, conterrâneo de Lejeune, criou o termo autoficção, que apareceu pela primeira vez em seu livro *Fils* (1977). A obra de Doubrovsky teria preenchido esse *entrelugar* problematizado por Lejeune, situado entre o romance e a autobiografia. A forma literária que passou a ocupar o lugar da “casa vazia”, nas palavras de Doubrovsky, foi definida como:

Ficção, de acontecimentos e de **fatos estritamente reais**; se quiser, **autoficção**, por ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, sem a sabedoria e sem a sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontros, fios de palavras, aliteraões, assonâncias, dissonâncias, escrita pré ou pós literária, concreta, como se diz em música. Ou ainda, autofricção, pacientemente onanista, que espera compartilhar seu prazer agora (Doubrovsky, 2014, p. 23, *grifos nossos*).

Tal definição apresenta um ponto que será motivo de sequentes discussões e que destacará a hibridez da categoria: “**ficção** de eventos e de **fatos** estritamente reais”, ou seja, uma escrita que traz, ao mesmo tempo, traços autobiográficos e romanescos. Isso implica dizer que há um pacto contraditório, que rompe com os princípios de veracidade do pacto autobiográfico sem aderir completamente aos recursos romanescos/ficcionais, ou ainda, que permite a coexistência de autobiografia e romance.

Doubrovsky admite que, embora tenha cunhado o termo, não é de modo algum o inventor da prática, e sim inventor da palavra e do conceito (Doubrovsky, 2014, p. 120), especificando que “**esse tipo de autobiografia romanceada** já existia há muito tempo” (p. 116, *grifo nosso*), citando como exemplos *O nascimento do dia*, de Colette, e *De castelo em castelo*, de Céline. Assim, considerando o uso do termo “autobiografia romanceada”, infere-se que a matéria da autoficção é autobiográfica, mas a forma como essa matéria é elaborada é romanesca, já que, segundo Doubrovsky:

Toda autobiografia participa do romance por duas razões. Uma formal: a autobiografia tal como se constituiu no século XVIII, com e depois de Rousseau, toma de empréstimo a forma da narrativa em primeira pessoa encontrada nos romances da época. Mas há também outra razão que se relaciona à natureza do empreendimento. **Nenhuma memória é completa ou fiável**. As lembranças são histórias que contamos a nós mesmos, nas quais se misturam, sabemos bem disso hoje, falsas lembranças, lembranças encobridoras, lembranças truncadas ou remanejadas segundo as necessidades da causa. **Toda autobiografia, qualquer que seja sua “sinceridade”, seu desejo de “veracidade”, comporta sua parte de ficção** (Doubrovsky, 2014, p. 121-122, *grifos nossos*).

A lógica cronológica da autobiografia então dá lugar a uma “escrita que se inventa como mimese” (Doubrovsky, 2014, p. 116), sendo que “a narrativa de si é sempre modelagem, roteirização romanesca da própria vida” (p. 124). Vista por esse ponto, a autoficção representa uma espécie de renovação do gênero autobiográfico, contrapondo-se à autobiografia clássica, na qual se tenta dar conta de uma vida inteira. Na autoficção importa mais a existência imaginária do homem do que sua biografia estrita.

Doubrovsky ainda assinala a diferença entre a autobiografia clássica e a autoficção quanto à relação do sujeito consigo mesmo. Segundo ele, depois de Freud e seus sucessores:

A atitude clássica do sujeito que tem acesso, através de uma introspecção sincera e rigorosa, às profundezas de si, passou a ser uma ilusão. O mesmo acontece com relação à restituição de si através de uma narrativa linear, cronológica, que desnude enfim a lógica interna de uma vida. A consciência de si é, com muita frequência, uma ignorância que se ignora. O belo modelo autobiográfico não é mais válido (Doubrovsky, 2014, p. 123).

De acordo com esse raciocínio, a fragmentação do sujeito contemporâneo encontra sua correspondência na fragmentação do discurso autoficcional:

A narração não é uma cópia, ela é recriação de uma existência através das palavras, reinvenção da linguagem pelo Eu do discurso e seus Eus sucessivos. Por isso, é o modo ou modelo de narração que molda a “nossa” vida. [...] A própria concepção do sujeito mudou. De unidade através da narrativa, ele se tornou quebrado, dividido, fragmentado, em caso extremo, incoerente (Doubrovsky *apud* Martins, 2014, p. 24-25, *grifos do autor*).

Sintetizando as características da autoficção dadas por Doubrovsky, a estudiosa brasileira Anna Faedrich Martins considera que se pode dizer que a autoficção não é um relato retrospectivo em prosa como a autobiografia pretende ser. A escrita autoficcional é a do tempo presente, é a que presentifica o passado; mesmo que exista identidade onomástica entre autor, narrador e personagem, o texto deve ser lido como romance; o autor não escreve sobre sua vida seguindo necessariamente uma linha cronológica e não tenta dar conta de toda a história de vida de uma personalidade. A escrita pode ser fragmentada, sem linearidade, e não precisa, como postulava Lejeune, ser escrita necessariamente em prosa (Martins, 2013, p. 184-185).

Ainda de acordo com Martins:

Na autoficção, é possível misturar os gêneros, modificar a forma, ousar, experimentar, escrever um texto de estrutura híbrida [...] Sendo assim, podemos nos deparar com um poema no meio da narrativa, diálogos,

fragmentos de uma sessão de análise [...], fluxos de consciência, monólogos interiores, desenhos, fotos, excertos de diários, cartas, etc. (Martins, 2013, p. 185-186).

O fato é que se o termo autoficção preenchia uma lacuna no campo das escritas de si, por outro lado trazia várias polêmicas e posições teóricas contraditórias, deixando o campo das definições bastante nebuloso. Algumas dessas posições percorrem caminhos que seguem o mesmo eixo apontado por Doubrovsky, outras avançam em direção oposta. Cabe aqui abordarmos algumas delas.

2.1.5. Desvios e transgressões

A partir da publicação de *Fils* e da cunhagem do termo autoficção, as discussões em torno do tema desenvolveram-se consideravelmente, sobretudo na França. O crítico Jacques Lecarme expandiu a lista de obras autoficcionais para autores do século XX anteriores à criação do termo por Doubrovsky, associando junto a textos que conservavam os dois critérios ditados por Doubrovsky (a homonímia autor-narrador-protagonista e o “rótulo” romance) outras produções, como aqueles que não respeitam o critério da homonímia (*O amante*, de Marguerite Duras); os que alternam conteúdo referencial e ficção (*O nascimento do dia*, de Colette); os que usam autorreferencialidade, mas alegam ficcionalização como estratégia de sedução ou de precaução oratória (*Roland Barthes por Roland Barthes*); e outros que parecem mais meditações, ensaios, coletâneas de poemas (*A dor*, de Marguerite Duras) (Lecarme, 2014, p. 196-197).

A lista apontada mostra o quanto a classificação de um texto apenas pelos dois critérios doubrovskianos pode ser problemática, visto que não abarca todas as formas narrativas que flertam com as escritas de si. Apesar da expansão proposta, o crítico e teórico espanhol Manuel Alberca aponta que as formulações de Lecarme se resumem a aspectos formais e deixam de fora importantes chaves de recepção que são marcantes na autoficção e sobre as quais trataremos em momento oportuno.

Na sequência dos estudos sobre o fenômeno da autoficção, em 1989, o também francês Vicent Colonna desenvolveu uma tese acadêmica orientada por Gérard Genette, na qual o termo autoficção ganha um sentido diferente daquele primevo, dado por Doubrovsky. Para Colonna (2014), em uma autoficção, o escritor inventa para si uma personalidade e uma existência, embora conservando sua

identidade real, (seu nome verdadeiro). Desse modo, a identificação entre autor, narrador e personagem é vista de outro modo, encarada como ficcionalização.

A propósito dessa teoria, Lejeune aponta que este seria um meio de cotejar obras nunca ou raramente vistas antes como próximas das escritas íntimas, citando como exemplo *A divina comédia*, de Dante Alighieri:

A investigação de Colonna se estende à literatura mundial e ao passado mais longínquo para mostrar a evidência de uma prática insuspeitada pelos leitores. Mas seria de fato um gênero? Como poderia ela englobar sob um mesmo nome os que prometem dizer toda a verdade (como Doubrovsky) e os que se entregam livremente à invenção? (Lejeune, 2014, p. 26-27).

A tese de Colonna, portanto, amplia de tal modo a gama de textos autoficcionais a ponto de fazer com que o conceito, cunhado para designar uma prática pós-moderna, se aplique a textos de qualquer época nos quais o autor é a personagem principal da narrativa.

Anos mais tarde, dando continuidade aos seus estudos, Colonna publica *Autoficção e outras mitomaniyas literárias*, obra na qual propõe uma tipologia da autoficção, subdividindo-a em quatro vertentes: autoficção fantástica, autoficção biográfica, autoficção especular e autoficção intrusiva (autoral).

De acordo com Colonna, na autoficção fantástica, o escritor aparece no centro do texto como em uma autobiografia, mas transfigura sua existência e sua identidade em uma história irreal, indiferente à verossimilhança. Para explicá-la, Colonna recorre à técnica de pintura *in figura*, bastante utilizada no Renascimento, por meio da qual o pintor se inseria na tela, emprestando seus traços a uma figura religiosa ou heroica. Nesse processo ocorreria uma espécie de reificação do artista, pois o escritor não seria mais apenas uma pessoa, mas também objeto estético. A autoficção fantástica engloba a autofabulação ou a coisificação do autor, por meio da qual “o leitor experimenta com o escritor um ‘devir-ficcional’, um estado de despersonalização, mas também de expansão e nomadismo do Eu” (Colonna, 2014, p. 42).

Com relação à segunda categoria, a autoficção biográfica, nas palavras de Colonna:

O escritor continua sendo o herói de sua história, o pivô em torno do qual a matéria narrativa se ordena, mas fabula sua existência a partir de dados reais, permanece mais próximo da verossimilhança e atribui a seu texto uma verdade ao menos subjetiva ou até mais que isso. Alguns contemporâneos (Doubrovsky, Angot) reivindicam uma verdade literal e afirmam verificar datas, fatos e nomes. Outros abandonam a realidade fenomênica (o

personagem é um bebê que tem o sobrenome do pai do autor), mas permanecem plausíveis, evitam o fantástico (Colonna, 2014, p. 44).

Esta seria a categoria que estaria próxima do romance autobiográfico: a diferença estaria no nome próprio, pois “a grande originalidade da autoficção estaria na revelação do nome próprio; no romance autobiográfico, os nomes estariam cifrados ou esquivados, principalmente o do autor” (Colonna, 2014, p. 47). Para Colonna, esta seria a tendência mais difundida e mais controversa da autoficção, confundida com a tradição autobiográfica e com a literatura de testemunho, pois, por conta de sua plasticidade, alcança limites geográficos variáveis. Colonna ainda pontua que nessa vertente a subjetividade substitui a sinceridade graças a um mecanismo chamado por ele de “mentir-verdadeiro”, em que o autor modela sua imagem literária e a esculpe com uma liberdade que a literatura íntima ligada ao postulado de sinceridade estabelecido por Rousseau não permitia (p. 45-46). Essa definição dada por Colonna parece ser a que mais se aproxima daquela proposta por Doubrovsky em 1977.

Sobre a terceira tipologia, a autoficção especular, Colonna aponta:

Afirmar que a autoficção sempre tinha algo de especular: ao por em circulação seu nome, nas páginas de um livro no qual já é um signatário, o escritor provoca, quer queira quer não, um fenômeno de duplicação, um reflexo do livro sobre ele mesmo ou uma demonstração do ato criativo que o fez nascer (Colonna, 2014, p. 55).

Nesta tipologia, segundo o teórico, o autor não está mais necessariamente no centro do livro, podendo aparecer apenas como uma silhueta, cuja presença é refletida como se fosse um espelho.

Por fim, na autoficção intrusiva (autoral), há a presença de um avatar do escritor, um narrador autor à margem da intriga:

Nessa “intrusão do autor”, o narrador faz longos discursos enfadonhos dirigidos ao leitor, garante a veracidade dos fatos relatados ou os contradiz, relaciona dois episódios ou se perde em digressões, criando assim uma voz solitária e sem corpo, paralela à história (Colonna, 2014, p. 56).

Nesta categoria, a possibilidade do autor se tornar um “herói extra” estaria na função narrativa, que lhe dá a liberdade de enriquecer seu papel de contador, de modular sua atitude com relação a história narrada, exprimindo sua personalidade.

De um modo geral, a tese de Colonna amplia o marco da prática textual da autoficção, tanto no tempo quanto na concepção, pois a retira do estatuto de relação

exclusiva com a autobiografia e a insere no campo da ficção em um sentido mais amplo, defendendo um caráter universal e ancestral para a ficcionalização do *eu*.

Contudo, conforme aponta Manuel Alberca, ao buscar as origens da autoficção em uma época em que não havia o sentido moderno de indivíduo nem a noção de vida privada, Colonna, na tentativa de revisar o passado literário com conceitos atuais, incorre, inevitavelmente, em um anacronismo.

Após o trabalho de Colonna, os debates sobre a autoficção só cresceram, e muitos críticos, sobretudo franceses, debruçaram-se sobre o tema. Parte dessa crítica não aceita a recepção ambígua de uma obra, provocada pela ausência de fronteiras entre o autobiográfico e o ficcional. Philippe Lejeune, por exemplo, considera que “o leitor, diante da ideia de ler um texto simultaneamente como autobiografia e ficção, não consegue medir exatamente o que isso significa; e acaba o lendo como uma autobiografia clássica” (Lejeune *apud* Hidalgo, 2013, p. 221).

Arnaud Schmitt, por sua vez, sugere o uso do termo autonarração para designar textos que apresentam dados autobiográficos e utilizam técnicas narrativas típicas de romance, a fim de evitar a confusão que a composição etimológica da palavra autoficção provoca na recepção de um texto. Segundo ele: “o cérebro é uma máquina seletiva que não comporta uma recepção paradoxal entre os registros ficcional e referencial” (Schmitt *apud* Hidalgo, 2013, p. 221).

Jean-Louis Jeannelle também destaca alguns pontos de debate que considera importantes no tocante ao assunto. Para ele, ocorre certa confusão teórica em torno do termo autoficção, que diz respeito à ambiguidade e à hibridez. Para Jeannelle, quando teorizou o pacto autobiográfico, Lejeune considerou que a ausência de indicação do nome da personagem ou de pacto explícito poderiam fazer o texto passar de uma categoria genérica à outra, da autobiografia ao romance: “Toda a análise de Lejeune se baseia, pois, nesse tipo de pacto feito pelo autor: a seus olhos, a principal dificuldade provém da ausência de indícios suficientes” (Jeannelle, 2014, p. 143). Esse vácuo que, para Lejeune, produzia um efeito de ambiguidade, para Doubrovsky e seus sucessores foi visto como hibridez: “[...] a invenção da autoficção se baseia, ao contrário, na ideia de copresença de indícios contraditórios” (p. 143).

Estendendo-se na problemática, Jeannelle trata sobre a ameaça que paira sobre a autoficção de se tomar como absoluto algo que é relativo, ou seja, definir autoficção como uma forma híbrida sobre a qual “não haveria mais sentido tratar das

relações entre ficção e não ficção” (Jeannelle, 2014, p. 145). Nesse ponto, a problemática trazida pelo teórico é o sentido atribuído ao termo ficção:

Existem, de maneira geral, três grandes definições: Para uns a ficção é um modo narrativo constituído de asserções simuladas (trata-se do ficcional), para outros ela se define em função de um critério de ordem temática, isto é, pelo recurso ao imaginário (trata-se do fictício); para outros, ainda, ela representa tudo aquilo que não é referencial: o imaginário, mas também o hipotético, o irreal, o mentiroso etc. (trata-se do falso). Mas, na maioria das vezes, o ficcional e o falso se confundem, por falta de uma análise do próprio estatuto da ficção e de seus marcadores. Esse ponto é, contudo, essencial, já que é sobre essa questão que os dois modelos reconhecidos por Doubrovsky e Colonna se dividem: para o primeiro, a autoficção se define, antes de tudo pela hesitação ou pela indecisão que produz no leitor, incerto quanto à natureza das informações apresentadas; para o segundo, a autoficção deve mergulhar o leitor em um mundo ficcional, sob a pena de ser somente uma variante modernizada do “romance autobiográfico” (Jeannelle, 2014, p. 146-147).

Assim, as posições aparentemente opostas de Colonna e Doubrovsky residiriam no modo como estes entendem o que é ficção, sendo que um relaciona a ficcionalidade ao imaginário, enquanto o outro a associa com narratividade e literariedade, entendendo que toda narrativa é um artifício e por isso se distancia da substância da existência.

Por sua vez, Philippe Gasparini, outro nome de relevância nos estudos sobre a autoficção, analisa tal termo a partir de sua etimologia:

Doubrovsky tinha provavelmente em mente aquela acepção, bem ampla, da palavra “fiction” nos Estados Unidos. Mas, posteriormente, ele justificará o emprego da palavra por sua etimologia. O verbo latino *fingere* significava de fato “afeiçoar, fabricar, modelar”. O *fictor* era alguém que dava feição: o oleiro, o escultor, e depois, por extensão, o autor (Gasparini, 2014, p. 187).

Desse modo, não seria possível construir uma personagem sobre si, sem “afeiçoá-la”, sem reconstruir, inventar. Gasparini ainda atenta para o fato de que “Rousseau já observava, ao redigir suas Confissões, o quanto somos propensos a preencher nossas lacunas de memória para compor uma narrativa coerente, agradável, significativa” (Gasparini, 2014, p. 187).

Ainda de acordo com a visão de Gasparini, essa prática de escrita não configura exatamente um gênero, mas sim a forma contemporânea geradora de um espaço autobiográfico:

Não se trata de saber qual, entre a autobiografia e o romance, seria o mais verdadeiro. Nem um nem outro; à autobiografia faltariam a complexidade, a

ambiguidade etc.; ao romance, a exatidão; seria então: um mais outro? Mais do que isso: um em relação ao outro. O que se torna revelador é o espaço em que se inscrevem as duas categorias de textos, sem se reduzir a nenhuma delas. O efeito de destaque obtido por este procedimento gera a criação, para o leitor, de um espaço autobiográfico (Gasparini *apud* Hidalgo, 2013, p. 222).

Na análise das proposições de Gasparini, sobretudo naquelas presentes na obra *Est-il je? - Roman autobiographique et autofiction*, Manuel Alberca aponta que o referido autor francês tem o mérito de aproximar o romance autobiográfico da autoficção, mas falha em não estabelecer nenhuma pauta ou critério eficaz para distinguir uma e outra categoria, pois ainda que estas apresentem “uma linha genética comum, a segunda é o resultado de uma ‘mutação’ na espécie”¹ (Alberca, 2013. s/p, *tradução nossa*).

Philippe Vilain (2014), que além de teórico é também escritor, recorre à noção de autoficção como sinônimo de autobiografia, defendendo o valor literário desta e procurando livrá-la das acusações de escrita narcisista. Vilain defende o caráter fictício da autobiografia, alocando-a em um estatuto de competição com o romance, o que, na opinião de Manuel Alberca, passa por cima da diferença que estas escritas trazem no que se refere ao estabelecimento dos pactos de leitura (Alberca, 2013).

Como se pode notar, as tentativas de definição, explicação e categorização das escritas que apresentam, de alguma forma, o discurso referencial e o ficcional, ou ainda a intersecção entre ambos, são bastante divergentes e não raro dão margem para questionamentos, o que potencializa ainda mais os debates.

2.1.6. Uma proposta de categorização

O percurso que fizemos até aqui, destacando alguns dos principais estudos sobre as escritas de si, é importante para compreendermos a proposta de categorização para algumas das modalidades dessas escritas apresentada pelo espanhol Manuel Alberca, que realiza uma investigação, não limitada às literaturas hispânicas, e estabelece um modelo teórico que procura definir e diferenciar variantes ligadas às escritas de si, conforme o autor se afasta ou se aproxima dos elementos autobiográficos e estabelece pactos com o leitor.

Para chegar à sua proposta de categorização, Alberca parte do pacto autobiográfico, considerando que “o ‘pacto’ é concebido como um diálogo ou situação

¹ Texto original: “una línea genética común, la segunda es el resultado de una ‘mutación’ em la especie”.

comunicativa com três vetores principais: autor-texto-leitor. [...] o autobiógrafo pede ao leitor que confie nele, que acredite nele, pois se compromete a lhe contar a verdade”² (Alberca, 2013, p. 25, *tradução nossa*).

No que se refere ao pacto novelesco, ou seja, no romance, Alberca considera que a narração não está centrada no autor, e sim no texto:

Como comentou o próprio Philippe Lejeune, ao contrastá-lo com o pacto autobiográfico: ‘O pacto de ficção nos deixa muito mais livres, não faz sentido nos perguntarmos se é verdadeiro ou não, nossa atenção não está focada no autor, mas no texto e na história, da qual podemos alimentar mais livremente nosso imaginário’³ (Alberca, 2013, p. 27, *tradução nossa*).

A princípio, Alberca categoriza três modalidades de escrita. São elas: autobiografias, romances e autoficções, que, segundo o autor, são estatutos narrativos distintos porque propõem diferentes formas de leitura. Para tratar sobre essas manifestações, em *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*, Alberca procura delimitar as fronteiras entre uma e outra categoria. Num primeiro momento, ele sugere o estabelecimento de uma diferenciação entre obras afiliadas às escritas de si que propõem um pacto ficcional ou factual, elaborando um quadro em que esclarece a distinção entre pacto autobiográfico, pacto ambíguo e pacto novelesco.

QUADRO 2 – REPRODUÇÃO DO QUADRO REFERENTE À CATEGORIZAÇÃO DOS PACTOS, PROPOSTO POR MANUEL ALBERCA

PACTO AUTOBIOGRÁFICO	PACTO AMBÍGUO	PACTO ROMANESCO
Memórias, autobiografias	Romances do eu	Romances, contos
1. A = N = P (identidade) 2. Factualidade Veracidade (– invenção)	1. A = N = P / A ≠ N - A ≠ P 2. Ficção / factualidade	1. A ≠ N - A ≠ P 2. Ficção Verossimilhança (+ invenção)

FONTE: Alberca (2013, s/p, *tradução nossa*)⁴

² Texto original: “el ‘pacto’ se concibe como um diálogo o situación comunicativa com três vectores principales: autor-texto-lector. [...] el autobiógrafo pide al lector que confie en él, que le crea, porque se compromete a contarle la verdad.”

³ Texto original: “Como ha comentado el propio Philippe Lejeune, contrastándolo com el pacto autobiográfico: “El pacto de ficción nos deja mucho más libres, no tiene sentido preguntarnos si es verdadero o no, nuestra atención no está focalizada em el autor, sino em el texto y la historia, de la que podemos alimentar más libremente nuestro imaginário.”

⁴ Texto original:

Pacto Autobiográfico	Pacto Ambiguo	Pacto Novelesco
Memorias, autobiografías	Novelas del yo	Novelas, cuentos
1. A = N = P (Identidad) 2. Factualidad	1. A = N = P / A ≠ N – A ≠ P 2. Ficción/Factualidad	1. A ≠ N – A ≠ P (No identidad) 2. Ficción

Nota-se, na classificação de Alberca, que, na primeira categoria, caracterizada pela identidade entre autor, narrador e personagem, há a prevalência da factualidade, ou seja, o grau de invenção é muito pequeno. Nesta modalidade, Alberca aloja as memórias e as autobiografias.

Na terceira coluna alocam-se as obras que apresentam o inverso do que se identifica na primeira coluna, isto é, o pacto configurado é o romanesco, no qual prevalece a invenção e ocorre a dissociação entre autor, narrador e personagem.

A coluna do meio, por sua vez, abarca as narrativas com alto grau de ambiguidade, a ponto de não apresentar uma proporção de invenção ou de factualidade, o que impossibilita o estabelecimento exato de identidade ou dissociação entre autor, narrador e personagem. Nestas narrativas prevalece um pacto ambíguo que oferece ao leitor a possibilidade de transitar entre o romanesco e o autobiográfico, desfrutando da máxima liberdade para se mover entre as duas interpretações. É nesse espaço que se situa a autoficção.

Após essa primeira classificação, Alberca dá continuidade à sua análise, explorando especificamente os romances do “eu”, aos quais destinou a coluna central do Quadro 2, distinguindo três formas narrativas próximas entre si, mas de natureza ambígua diferente e com funções e significados distintos. São elas: romance autobiográfico, autoficção e autobiografia fictícia.

QUADRO 3 – REPRODUÇÃO DO QUADRO REFERENTE AOS DESDOBRAMENTOS DO PACTO AMBÍGUO, PROPOSTO POR MANUEL ALBERCA

PACTO AMBÍGUO OS ROMANCES DO EU		
Romance autobiográfico (+ próximo da autobiografia)	Autoficção (equidistante de ambos os pactos)	Autobiografia fictícia (+ próxima do romance)
1. Princípio de identidade $A \neq N // A \neq P$ Identidade nominal fictícia ou anonimato: $N = P // N \neq P$	1. Princípio de identidade $A = N = P$ Identidade nominal expressa	1. Princípio de identidade $A \neq N // A \neq P$ Identificação nominal fictícia: $N = P // A = \text{editor}$
2. Proposta de leitura Ficção/Factualidade Autobiografismo escondido (falso/verdadeiro)	2. Proposta de leitura Ficção/Factualidade Autobiografismo transparente	2. Proposta de leitura Ficção/Factualidade Autobiografismo simulado

FONTE: Alberca (2013, s/p, *tradução nossa*)⁵

Veracidad (– Invención)		Verosimilitud (+ Invención)
----------------------------	--	--------------------------------

⁵ Texto original:

Observa-se que tais categorias são configuradas a partir do relacionamento entre narrador, personagem e autor, e da natureza ambígua dos pactos estabelecidos com o leitor. É importante destacar ainda, que, na primeira coluna, Alberca reserva espaço para as narrativas mais próximas da autobiografia, enquanto na terceira, aloja produções que se afastam da autobiografia e se aproximam dos romances, o que retira, de ambas, certo grau de ambiguidade, uma vez que o leitor pode decidir-se entre uma leitura tendencialmente biográfica ou tendencialmente romanesca. Na coluna do meio, no entanto, estão os textos em que se realiza plenamente a ambiguidade e que dificultam ao leitor optar por uma ou outra leitura, uma vez que os dois elementos, autobiográfico e romanesco, são inextricáveis.

Na definição que dá para romance autobiográfico, situado na primeira coluna do quadro, Alberca pontua que, nessa modalidade, não há identidade onomástica entre autor e narrador/personagem, entretanto, há coincidências entre o relato e as experiências do autor empírico possíveis de serem verificadas, o que configuraria essa forma de narrativa, em outras palavras, como autobiografia escondida.

Alberca pontua que o romance autobiográfico é uma forma narrativa bastante complexa e imprecisa, dado ao repertório de vozes narrativas e de possíveis onomásticas, uma vez que existem romances em primeira e em terceira pessoa, com nome expresso ou anônimo. Essa condição impede a classificação de tais narrativas exclusivamente pelo aspecto formal que assumem, sendo preciso, portanto, levar em conta o seu conteúdo, isto é, a presença de autobiografismo no relato, o que exige do leitor o conhecimento da biografia do romancista.

Na visão de Alberca, dentro das possíveis variantes do romance autobiográfico, a mais ambígua e camuflada delas é aquela em que a narrativa se apresenta em primeira pessoa e com um narrador anônimo ou com identificação genérica, pois,

<i>Novela autobiográfica</i> (+ prox. a la autobiografía)	<i>Autoficción</i> (equidistancia de ambos pactos)	<i>Autobiografía ficticia</i> (+ prox. a la novela)
1. <i>Principio de identidad</i> $A \neq N // A \neq P$ Identidad nominal ficticia o anonimato: $N = P // N \neq P$	1. <i>Principio de identidad</i> $A = N = P$ Identidad nominal expresa	1. <i>Principio de identidad</i> $A \neq N // A \neq P$ Identificación nominal ficticia: $N = P // A = \text{editor}$
2. <i>Propuesta de lectura</i> <i>Ficción/Factualidad</i> Autobiografismo escondido (falso/verdadero)	2. <i>Propuesta de lectura</i> <i>Ficción/Factualidad</i> Autobiografismo transparente	2. <i>Propuesta de lectura</i> <i>Ficción/Factualidad</i> Autobiografismo simulado

nesse caso, à falta de indicação paratextual acerca do gênero narrativo, fica difícil para o leitor determinar em que terreno se encontra, se no romanesco ou no autobiográfico.

Em contrapartida, nos relatos em que o protagonista tem um nome próprio diferente do nome do autor, institui-se uma convenção muito mais próxima do novelesco:

quando o protagonista do romance (narrado em primeira ou terceira pessoa) tem um nome próprio distinto do autor, isso acentua o distanciamento próprio do romance e reforça seu caráter fictício, ainda que, do ponto de vista argumentativo, acumule indícios de autobiografismo ou incorpore materiais biográficos da vida do autor⁶ (Alberca, 2013, p. 34, *tradução nossa*).

Contudo, as respostas, até esse momento, não parecem claras: quais romances, afinal, podem ser classificados como autobiográficos? Alberca dá a essa pergunta a seguinte resposta:

um romance autobiográfico é, antes de tudo, um romance, ou seja, um relato que se apresenta com um protocolo genérico próprio do pacto de ficção, segundo o qual o autor não pode ser identificado nem com o narrador, nem com o protagonista, nem com os personagens da história. Ou seja, existe entre eles um distanciamento formal e pragmático, ratificado pela dissociação nominal, pois, como já disse, nem o narrador nem os personagens do romance autobiográfico podem ter o mesmo nome do autor. De acordo com isso, o autor desaparece formalmente do âmbito textual do romance e delega a condução do relato ao narrador ou protagonista, que, em princípio, em nada faz supor que se trata do próprio autor. Às vezes [...] permanece anônimo, o que de certo modo pode ser entendido como um convite ambíguo para que o leitor estabeleça alguma relação entre ambos, ao não se dissociar explicitamente por meio de um nome diferente do autor⁷ (Alberca, 2013, s/p, *tradução nossa*).

Alberca ainda se estende na questão explicando que, mesmo tendo estabelecido, textual e paratextualmente, o pacto de ficção, o autor do romance

⁶ Texto original: “[...] cuando el protagonista de la novela (narrada en primera o en tercera persona) tiene un nombre propio distinto del autor, esto acentua el distanciamento propio de la novela y ratifica su carácter ficticio, aunque desde el punto de vista argumental acumule pruebas de autobiografismo o incorpore materiales biográficos de la vida del autor.”

⁷ Texto original: “[...] una novela autobiográfica es ante todo una novela, es decir, un relato que se presenta con un protocolo genérico propio del pacto de ficción, según el cual el autor no puede ser identificado ni con el narrador ni con el protagonista ni con los personajes de la historia. Es decir, existe entre éstos un distanciamento formal y pragmático, ratificado por la disociación nominal, pues, como ya he dicho, ni el narrador ni los personajes de la novela autobiográfica pueden tener el mismo nombre que el autor. De acuerdo con esto, el autor desaparece formalmente del ámbito textual de la novela y delega la conducción del relato en el narrador o protagonista, que em principio em nada hace suponer que se trata del autor mismo. A veces [...] permanece anónimo lo que em certo modo puede entenderse como uma invitación ambígua a que el lector establezca alguna relación entre ambos, al no disociarse explicitamente a través de um nombre diferente al autor.”

autobiográfico deixa marcas mais ou menos evidentes de si mesmo e de sua vida, construindo pontes entre a esfera fictícia do romance e sua esfera pessoal. Isso quer dizer que o autor se esconde por trás de sua personagem, mas deixa entrever traços pessoais e coincidências o suficiente para estabelecer uma relação entre ambos.

Diante disso, apesar da falta de compromisso ou de promessa autobiográfica, o leitor considera os índices de ficção como “sintomas de intenção autobiográfica”.⁸ (Alberca, 2013, s/p, *tradução nossa*). Diante de uma estratégia como essa, o leitor pode pensar que tem razões suficientes para suspeitar que o autor esconde ou dissimula o conteúdo íntimo do relato, e ler a obra pela chave autobiográfica.

Discorrendo sobre a autobiografia ficcional, localizada na terceira coluna do quadro, Alberca pontua que essa categoria manifesta a aparência de uma autobiografia autêntica, mas é uma autobiografia simulada. Essa forma de narrativa, para disfarçar a falta de identificação entre autor e narrador/personagem, apresenta caráter memorialístico, tentando dar a impressão de que esse personagem/narrador é o próprio autor do texto. “[...] não se trata de um texto histórico nem biográfico, mas da invenção da vida privada e íntima da personagem”⁹ (Alberca, 2013, p. 32, *tradução nossa*).

Essa modalidade, por simular deliberada e mimeticamente o discurso da autobiografia, joga com a expectativa do leitor ao fazer passar como referencial um texto que, na verdade, é fictício.

Alberca esclarece as características dessa composição:

Um autor se propõe a construir um mundo imaginário com toda a suficiência e liberdade que lhe confere a ficção, mas serve-se de um discurso narrativo fundamentalmente ambíguo, porque: 1) adota uma voz narrativa em primeira pessoa, que, ao mesmo tempo em que é narrador, também é personagem da história, fingindo assim tratar-se de uma história real; 2) narra uma vida ou algum episódio desta, ou seja, adota a forma autobiográfica; 3) o autor pode adornar a vida ou a caracterização de seu personagem com elementos biográficos próprios, que só poderão ser reconhecidos por aqueles que conhecem previamente sua biografia. São, portanto, romances cujo narrador — que também é, evidentemente, fictício — relata de forma retrospectiva à maneira autobiográfica mais usual, sem piscadelas nem sinais que permitam entrever, a princípio, qualquer intenção autobiográfica ou indícios reais de autobiografismo, apesar de sua afinidade formal com a autobiografia¹⁰ (Alberca, 2013, s/p, *tradução nossa*).

⁸ Texto original: “sintomas de intención autobiográfica”

⁹ Texto original: “[...] no se trata de um texto histórico ni biográfico, sino de la invención de la vida privada e íntima del personaje.”

¹⁰ Texto original: “Um autor se propone levantar um mundo imaginário com toda la suficiencia y libertad que le da la ficción, pero se sirve de um discurso narrativo fundamentalmente ambiguo, porque 1)

Como exemplo dessa modalidade de escrita, Alberca cita *La vida de Lazarillo de Tormes*¹¹ (1554), apontando a Espanha, por meio desta obra, como pioneira na modalidade em questão.

Na comparação entre romance autobiográfico e autobiografia fictícia, é interessante notar que, ainda que ambas utilizem os mesmos conceitos e terminações, o que é substantivo em uma transforma-se em adjetivo em outra, sugerindo que, na autobiografia fictícia, o substancial é o autobiográfico e o complemento é a ficção, ainda que depois o substancial se revele só uma forma ou um molde para canalizar uma história inventada; enquanto que no romance autobiográfico, o substancial é o romance, ou seja, o ficcional, sendo que o autobiográfico exerce a função de complemento, ainda que posteriormente o leitor perceba a forte presença do intimismo do relato e deixe em segundo plano o fictício.

Por fim, na coluna do meio do quadro, Alberca reserva espaço para a autoficção, modalidade em que o teórico identifica um notável parentesco com o romance autobiográfico, fazendo parte da tradição do romance que se serve da autobiografia e usufruindo das competências desta para a invenção romanesca.

Para Alberca, a autoficção se constitui uma proposta fictícia e/ou autobiográfica transparente e, ao mesmo tempo, ambígua. Dito de outro modo, é uma modalidade escrita que se apresenta como um romance, mas um romance que simula ou aparenta ser uma autobiografia com tamanha transparência que o leitor pode suspeitar que se trata de um pseudo-romance ou uma pseudo-autobiografia. Tal transparência advém da identidade nominal, explícita ou implícita, entre autor, narrador e personagem. Na visão de Alberca, essa é uma diferença importante em relação ao romance autobiográfico, já que, nessa modalidade, o autor procura ocultar-se em um personagem fictício que apresenta um nome diferente do seu. O teórico ainda destaca que a identidade nominal coincidente entre personagem e autor constitui um dos

adapta una voz narrativa en primera persona, que, al mismo tiempo que narrador, es también personaje de la historia, que finge así ser una historia real, 2) cuenta una vida o algún episodio de ésta, es decir, adopta la forma autobiográfica, 3) el autor puede adornar la vida o caracterización de su personaje con elementos biográficos propios, que podrán reconocer sólo los que conozcan previamente su biografía. Son, por tanto, novelas cuyo narrador, que también es por supuesto ficticio, cuenta de forma retrospectiva a la manera autobiográfica más usual, sin hacer guiños ni señales que permitan atisbar em principio ninguna intención autobiográfica ni indicios reales de autobiografismo a pesar de su afinidad formal con la autobiografía.”

¹¹ *La vida de Lazarillo de Tormes* é uma obra anônima, construída por meio de uma narrativa autobiográfica em primeira pessoa, na qual o protagonista, Lázaro, relata sua trajetória desde a infância pobre até a vida adulta, revelando, com ironia e senso crítico, as contradições e hipocrisias da sociedade espanhola da época, especialmente no que se refere à Igreja e à nobreza.

pilares fundamentais da autoficção e ocasiona uma alteração na expectativa do leitor, que contraria a “aura de verdade” que, na visão de Lejeune, é produzida pela presença do nome próprio do autor no relato autobiográfico. Desse modo, a coincidência onomástica provoca uma instabilidade na recepção do texto.

A mera aparição de um nome idêntico ao do autor em um relato é um convite para que o leitor reconheça a figura deste no texto, ainda que tal identificação seja imediatamente atenuada ou questionada por ocorrer no contexto da ficção¹² (Alberca, 2013, p. 38, *tradução nossa*).

Isso significa que, ao mesmo tempo, o autor se afirma e se contradiz: “É como se nos dissesse: ‘Este sou eu e não sou eu, pareço eu, mas não sou. Mas cuidado, porque poderia ser’”¹³ (Alberca, 2013, p. 38, *tradução nossa*).

Ainda segundo o teórico, a autoficção não é identificada pela quantidade de referências autobiográficas, e sim pela “aparência de transparência” que possui. Não é uma autobiografia, pois não anuncia que vai dizer a verdade, e tampouco um romance, pois não apresenta a mesma dissimulação ou disfarce deste. Ao contrário, ela se move nesse espaço de indeterminação, de hibridez.

Em suma, uma autoficção, de acordo com Alberca, pode simular uma história autobiográfica com total transparência e ser uma pseudo-autobiografia, ou ser uma autobiografia em forma de romance. Dito de maneira resumida, a autoficção pode “a) simular que um romance pareça uma autobiografia sem sê-lo ou b) camuflar um relato autobiográfico sob a denominação de romance”¹⁴ (Alberca, 2013, s/p, *tradução nossa*).

Para Alberca, ambas as soluções são possíveis, sem deixar de considerar, no entanto, que a solução autobiográfica ou a solução romanesca são dois extremos de um espaço em que cabem inúmeros pontos intermediários. Isso significa que entre a autobiografia e o romance há uma grande variedade de formas e estratégias narrativas que precisam ser observadas, para as quais Alberca então propõe um esquema de categorização, apresentado no quadro a seguir.

¹² Texto original: “La mera aparición de un nombre idéntico al del autor en un relato es una invitación a que el lector reconozca la figura de este en el texto, aunque dicha identificación quede inmediatamente atenuada o cuestionada al producirse en el contexto de la ficción.”

¹³ Texto original: “Es como se nos dijese: ‘Este soy y no soy yo, parezco yo pero no lo soy. Pero, cuidado, porque podría serlo’.”

¹⁴ Texto original: “a) simular que una novela parezca una autobiografía sin serlo o b) camuflar un relato autobiográfico bajo la denominación de novela”

QUADRO 4 – REPRODUÇÃO DO QUADRO REFERENTE ÀS CATEGORIAS DO PACTO AMBÍGUO, SEGUNDO MANUEL ALBERCA

PACTO AMBÍGUO CAMPO AUTOFICCIONAL		
Autoficção biográfica	Autobioficção	Autoficção fantástica
1. A = N = P 2. Romance – Invenção: o ficcional “real” – Ambiguidade: próximo do pacto autobiográfico	1. A = N = P 2. Romance Invenção: elementos “autobiofccionais” – Ambiguidade plena: hesitação do leitor	1. A = N = P 2. Romance + Invenção: o ficcional “irreal” – Ambiguidade: próximo do pacto romanesco

FONTE: Alberca (2013, s/p, *tradução nossa*)¹⁵

O quadro apresenta uma tipologia para a autoficção, considerando a distinção entre as principais manifestações das escritas que apresentam a dupla possibilidade de leitura, transitando entre a autobiografia e romance autobiográfico. Alberca, entretanto, alerta que os limites entre uma categoria e outra são muito porosos, ou seja, não apresentam fronteiras intransponíveis.

Nas autoficções biográficas, dispostas na primeira coluna do quadro, alocam-se as narrativas que têm como ponto de partida a vida do escritor, ligeiramente modificada ao ser transformada em matéria romanesca, sem que se perca de vista a evidência biográfica em nenhum momento. Segundo Alberca, nesta categoria o autor é o herói da história, em torno do qual se organiza toda a matéria narrativa, a partir de dados que o identificam de tal maneira que a ambiguidade quase se desvanece.

Essas autoficções, segundo o teórico, se encontram tão perto das autobiografias declaradas que, não fosse a denominação de romance que as acompanha ou qualquer outro signo que indique que se tratam de relatos fictícios, poderiam ser facilmente identificadas como autobiografias.

¹⁵ Texto original:

Autoficción biográfica	Autobioficción	Autoficción fantástica
1. A = N = P	1. A = N = P	1. A = N = P
2. <i>Novela</i> – Invención: lo ficticio-«real» Ambigüedad: prox. pacto autobiográfico	2. <i>Novela</i> Invención: elementos «autobioficticios» – Ambigüedad plena: vacilación lectora	2. <i>Novela</i> + Invención: lo ficticio-«irreal» – Ambigüedad: prox. pacto novelesco

Nas autoficções fantásticas, denominação que Alberca declara ter tomado de empréstimo de Vicent Colonna, ainda que o ponto de partida também possa ser a biografia do escritor, como ocorre nas autoficções biográficas, o importante é a invenção, pois nelas o autor se insere em uma realidade totalmente imaginária.

Estas autoficções, segundo Alberca, exemplificam a definição dada por Gérard Genette para textos em que o autor “anuncia um relato cuja história ele é o herói, mas que nunca lhe aconteceu”¹⁶ (Genette *apud* Alberca, 2013, s/p, *tradução nossa*).

Nessa categoria, o narrador, com o mesmo nome do autor, é o protagonista de aventuras que o leitor logo percebe que são inventadas, o que quer dizer que esse tipo de autoficção se caracteriza por um relato fortemente fictício, em que o autor vive uma história radicalmente distinta da sua, por vezes até mesmo como um sócia grotesco ou um duplo imperfeito de si próprio.

Como síntese da diferença entre autoficção biográfica e autoficção fantástica, Alberca pontua que, na primeira, a ficção se injeta no eu, enquanto na segunda, o eu é que se injeta na ficção.

Por fim, Alberca reserva o termo autobioficção para as narrativas alocadas na coluna do meio de sua categorização. Nessa tipologia, segundo o teórico espanhol, estão aqueles relatos que se caracterizam por forçar ao máximo a hibridização ou a mescla entre o autobiográfico e o romanesco. Não são novelas nem autobiografias ou são ambas as coisas de uma só vez, o que deixa o leitor totalmente inseguro para definir se está no espaço referencial ou ficcional. Esses relatos

Apresentam, na verdade, uma mistura indissolúvel e contínua dos três tipos de elementos [...]: autobiográficos, fictícios e fictício-autobiográficos. Também não se trata de memórias ou autobiografias envergonhadas ou ocultas e, embora possa haver disfarce ou dissimulação, isso não é o principal, e sim o aproveitamento da experiência própria para construir uma ficção pessoal, sem apagar as marcas do referente, de modo que o real-biográfico irrompe no ficcional, e o ficcional se confunde com o vivido, num esforço de fomentar a incerteza do leitor¹⁷ (Alberca, 2013, s/p, *tradução nossa*).

Alberca ressalta que, embora todas as modalidades de autoficção desafiem os leitores a transitar por um terreno movediço, a autobioficção seria a tipologia que mais

¹⁶ Texto original: “anuncia um relato de cuya historia él es el héroe, pero que nunca le há sucedido”

¹⁷ Texto original: “Presentan en realidad una mezcla indisoluble e inconsútil de los tres tipos de elementos [...]: autobiográficos, ficticios y ficticio-autobiográficos. Tampoco se trata de memorias o autobiografias vergonzosas ni escondidas y, aunque puede haber camuflaje o disimulo, no es esto o principal, sino el aprovechamiento de la experiencia propia para construir una ficción personal, sin borrar las huellas del referente, de manera que lo real-biográfico irrumpe en lo ficticio, y lo ficticio se confunde con lo vivido em um afán de fomentar la incertidumbre del lector.”

exige um tipo de leitor que se disponha a participar do jogo que essas narrativas instituem, em que as posições são ambivalentes e nas quais não se pode exigir uma solução total. Para Alberca, o leitor ideal dessas obras seria aquele que aceita o pacto ambíguo, ou seja, a indeterminação de transitar entre o romanesco e o autobiográfico, desfrutando da máxima liberdade para se mover entre as duas interpretações.

2.2. FICÇÃO HISTÓRICA: PERMANÊNCIAS, REVISÕES E NOVOS CONTORNOS

Pensar a ficção histórica atualmente implica analisar as permanências e rupturas dessa forma literária, desde a sua forma clássica até as manifestações mais recentes. As reflexões sobre o tema devem levar em conta o pioneiro estudo de György Lukács (2011), publicado originalmente em 1936-1937, que situa o nascimento do romance histórico no início de século XIX, com as obras de Walter Scott. Para os textos antecedentes a estes serem considerados como romances históricos, Lukács considera que lhes faltava o fato de o tempo da ação condicionar o modo de ser e de agir das personagens.

De um modo geral, na concepção de Lukács, nessa modalidade narrativa, o tempo histórico direciona a ação das personagens; os heróis pertencem às camadas intermediárias e baixas da sociedade, embora as figuras históricas empíricas possam ser representadas no enredo; **e a ação narrada deve ocorrer num tempo pretérito à vida do autor, ou seja, num passado distante** (Lukács, 2011, *grifo nosso*). Ainda de acordo com Lukács, essas narrativas teriam morrido no mesmo século em que nasceram, pois, considerando que só seriam possíveis mediante uma consciência histórica coletiva, ou seja, que vai além da esfera individual, o Realismo e o Naturalismo teriam levado ao fim do romance histórico, uma vez que focalizaram o individualismo do mundo burguês, além de diminuir o papel da história nos acontecimentos, que passaram a privilegiar o presente (p. 253).

Sem pretender revisar criticamente todo o percurso das discussões acerca da ficção histórica, de lá para cá, diversos estudiosos debruçaram-se sobre o assunto, a fim de investigar de que modo esta forma narrativa se apresenta nos últimos tempos. As abordagens contemporâneas, embora dialoguem em certa medida com o modelo clássico proposto por Lukács, problematizam a rigidez de algumas de suas premissas e expandem as possibilidades de compreensão do gênero, considerando transformações no próprio conceito de história e nas formas de narrar o passado.

Entre as questões mais recorrentes nas discussões atuais estão a relação entre o tempo histórico e o tempo da experiência individual, a delimitação do que se entende por passado histórico, a pertinência de critérios de distanciamento temporal e a assimilação, por parte da ficção histórica, de matrizes narrativas diversas, que incluem o testemunho, a autoficção e a memória. É justamente sobre essas revisões críticas e sobre os novos contornos assumidos pela ficção histórica que nos debruçamos na próxima seção.

2.2.1. Reconfigurações contemporâneas da ficção histórica

A ideia de que o romance histórico teria desaparecido com o advento do realismo burguês, defendida por Lukács, é bastante contestada pelos estudiosos da área atualmente. Tais estudiosos defendem a permanência do romance histórico como uma prática narrativa ativa, ainda que muitas vezes sob outras denominações.

Uma das releituras mais influentes é a da canadense Linda Hutcheon (1991), que denomina de *metaficção historiográfica* as narrativas que, ao mesmo tempo em que incorporam figuras e eventos do passado, refletem criticamente sobre seus próprios procedimentos ficcionais. Para a autora, os acontecimentos históricos não podem ser apreendidos em sua materialidade objetiva, pois o acesso que temos a eles se dá apenas por meio de seus registros discursivos. Dessa forma, a metaficção historiográfica atua problematizando a ideia de verdade histórica e evidenciando o caráter construído e textualizado do discurso histórico.

Em geral, os críticos mais tradicionais tendem a ser taxativos ao excluir da lista da ficção histórica obras em que o período representado coincide com o tempo vivido ou experimentado pelo autor. Em outras palavras, o conhecimento da época retratada no texto ficcional não pode vir da experiência direta, mas apenas daquela mediada pela pesquisa, ou seja, de forma indireta.

Assim entende o crítico norte-americano Seymour Menton, autor de *La nueva novela histórica de la América Latina: 1979-1992*, publicado em 1993, para quem “é preciso reservar a categoria de romance histórico para aqueles romances cuja ação

se situa total ou pelo menos predominantemente no passado, ou seja, um passado não experimentado diretamente pelo autor”¹⁸ (Menton, 1993, p. 32, *tradução nossa*).

A espanhola Celia Fernández Prieto, em *Historia y novela. Poética de la novela histórica*, obra publicada em 1998, também considera a necessidade de a ficção histórica apresentar distância entre o passado dos acontecimentos e o presente do leitor implícito e dos leitores reais (Fernández Prieto, 1998).

O brasileiro Alcmeno Bastos, por sua vez, discute a problemática do tempo mais próximo do presente em *Introdução ao romance histórico* (2007), propondo a distinção entre romance histórico e romance político. Para Bastos, a principal diferença entre romance histórico e romance político estaria no caráter aberto deste último:

Trata-se, na verdade, da descrição de um romance político, espécie de romance que também se apropria de matéria de extração histórica, mas que, diferentemente do romance histórico, surpreende os acontecimentos ainda de uma perspectiva temporal – qualquer que seja o elemento eleito como referencial: autor, narrador, leitor – tão próxima que seus contornos não estão definidos com a desejável nitidez (Bastos, 2007, p. 100).

A respeito das teorias que só aceitam a ficcionalização da história em romances cujo enredo se desenrola em épocas não vividas pelo autor, a professora e pesquisadora Marilene Weinhardt, que há vários anos se dedica aos estudos sobre essa modalidade narrativa, considera que a expressão “tempo passado” não é equivalente a “tempo histórico” (Weinhardt, 2015, p. 105), fazendo os seguintes apontamentos sobre o que leva em conta ao alocar uma obra na listagem de produções que apresentam leitura rentável sob as lentes da ficção histórica:

Partindo do pressuposto que estamos de acordo quanto ao que se denomina ficção, me detenho no adjetivo. Uma resposta mais apressada tende a indicar como histórica aquela ficção que encena o passado. Não é preciso ser filósofo para saber que essa noção é tão vaga que acaba não significando muito se não a cercamos de alguns esclarecimentos. O fonema que se acabou de emitir, as noções sobre criação, expostas por Platão, a infância de qualquer um de nós é passado, o dia de ontem ou o minuto que acabou de passar são passados. O estudo do passado se chama História, mas nem tudo o que passou é objeto da história, porque nem todo passado é histórico. Os historiadores costumam distinguir acontecimento de fato histórico. Dizendo de maneira redutora, transforma-se em fato histórico aquele acontecimento que é aprendido pelo historiador como significativo para entrar em um encadeamento e explicar seu tempo. Ficção histórica é aquela que ficcionaliza a história (Weinhardt, 2006, p. 134-135).

¹⁸ Texto original: “hay que reservar la categoría de novela histórica para aquellas novelas cuya acción se ubica total o por lo menos predominantemente en el pasado, es decir, un pasado no experimentado directamente por el autor”

De acordo com Weinhardt, esse conceito não é definido pelas circunstâncias de vida do autor ou das personagens, mas sim pela maneira como esse tempo pretérito é apropriado pelos estudos históricos e como é representado na ficção, influenciando a experiência das personagens e direcionando a ação do romance.

Weinhardt ainda assinala que “ao longo de século XX, os modos de entender a história apresentaram extremo dinamismo, sobretudo a partir da revolução representada pela História Nova” (Weinhardt, 2006, p. 136), o que possibilitou perceber outros entrelaçamentos entre o ficcional e o histórico, abordando este último sob perspectivas diversas, como a História Cultural, a História dos Costumes, a História do Presente, a História Imediata, a História do Cotidiano, a História de Longa Duração, a História Vista de Baixo, a História dos Vencidos, a História dos Afetos, entre outras categorias. Assim, consideramos que, num momento em que o próprio discurso histórico passa por transformações, alargam-se as maneiras de se entender a história e promove-se uma abertura significativa na maneira de pensar a interação entre história e ficção.

Outra problemática que envolve nosso trabalho de pesquisa diz respeito às relações entre a matéria de extração autobiográfica e a matéria de extração histórica, visto que o relato de vivências pessoais poderia levar a leituras que entendam como superadas as condições historiográficas, pois a centralidade da obra estaria na experiência individual. Para tratar sobre esse tema, recorreremos a alguns estudos que nos servem de apoio para analisar as obras que constituem nosso objeto de pesquisa.

Em polêmico ensaio intitulado “O romance histórico ainda é possível?”, publicado em 2007, o crítico e teórico literário norte-americano Fredric Jameson tece provocações acerca da permanência do subgênero. Na visão de Jameson, para quem “O romance histórico não deve mostrar nem existências individuais nem acontecimentos históricos, **mas a interseção de ambos**: o evento precisa trespassar e transfixar de um só golpe o tempo existencial dos indivíduos e seus destinos [...]” (Jameson, 2007, p. 192, *grifo nosso*), existem duas dificuldades principais para a existência do romance histórico na cena contemporânea. A primeira delas está relacionada à noção de Hannah Arendt sobre a privatização da vida pública. Jameson explica que, segundo Arendt, as distinções entre o público e o privado estão se dissolvendo. Em outras palavras, segundo Jameson, fica difícil pressupor uma

dimensão pública ou histórica que possa se diferenciar do existencial, o que é essencial para criar a interseção de planos necessária ao romance histórico.

A segunda dificuldade, de acordo com Jameson, está relacionada ao fato de que em algumas partes do mundo, grandes crises, que normalmente seriam eventos excepcionais na vida de uma pessoa, tornaram-se uma realidade cotidiana. Então, segundo ele, quando a vida cotidiana e existencial se transforma numa longa catástrofe histórica, a distinção entre a vida privada e os grandes eventos históricos se dissolve. A vida cotidiana se torna inseparável da catástrofe histórica contínua, dificultando a criação da dualidade de planos – público/histórico e individual/existencial – que é fundamental para a estrutura do romance histórico.

Portanto, as dificuldades para a existência do romance histórico, segundo Jameson, decorrem da dificuldade de manter a distinção entre os planos público e privado, histórico e existencial, atrapalhando a interseção dos dois planos.

Embora cause certo desconforto aos adeptos do romance histórico por conta de suas argumentações e contra-argumentações sobre o assunto, um aspecto muito importante no ensaio de Jameson é o fato de o teórico desafiar a visão tradicional do romance histórico ao argumentar que esta modalidade narrativa não deve ser vista apenas como uma recriação do passado em termos de costumes, eventos grandiosos ou histórias de figuras notáveis. Em vez disso, ele sugere que o valor do romance histórico reside na maneira como ele articula a interseção entre o plano público/histórico e o plano existencial/individual.

O romance histórico, portanto, não será a descrição dos costumes e valores de um povo em um determinado momento de sua história [...]; não será a representação de eventos históricos grandiosos (como quer a visão popular); tampouco será a história das vidas de indivíduos comuns em situações de crises extremas [...]; e seguramente não será a história privada das grandes figuras históricas. Ele pode incluir todos esses aspectos, mas tão-somente sob a condição de que eles tenham sido organizados em uma oposição entre um plano público ou histórico (definido seja por costumes, eventos, crises ou líderes) e um plano existencial ou individual representado por aquela categoria narrativa que chamamos personagens. Seu centro de gravidade, no entanto, não será constituído por tais personagens, ou por sua psicologia, suas vivências, suas observações, suas alegrias ou seus sofrimentos. Esse plano existencial pode incluir todos ou qualquer um desses aspectos, e o modo de ver dos personagens pode variar do convencional ao disperso e pós-estrutural, do individualismo burguês ao descentramento esquizofrênico, do antropomórfico ao mais puramente actancial. A arte do romance histórico não consiste na viva representação de nenhum desses aspectos em um ou outro plano, mas antes na habilidade e engenhosidade com que a sua interseção é configurada e exprimida; e isso não é uma técnica nem uma forma, mas uma invenção singular, que precisa ser produzida de modo novo

e inesperado em cada caso e que no mais das vezes não é passível de ser repetida (Jameson, 2007, p. 192).

Jameson, portanto, destaca que o romance histórico é uma arte complexa e multifacetada, que vai além da simples representação de elementos históricos e que exige uma inventividade singular na maneira como os aspectos históricos e individuais são entrelaçados, proporcionando ao leitor uma compreensão profunda e multifacetada do passado por meio de uma lente narrativa.

Em suma, apesar de todas as inquietações suscitadas, Jameson termina seu ensaio com uma resposta positiva à pergunta do título: “no que toca ao romance histórico a necessidade irá produzir mais invenção, de modo que insuspeitadas novas formas do gênero inevitavelmente irão abrir seus caminhos” (Jameson, 2007, p. 203). Em outras palavras, o teórico conclui que a necessidade de novas formas do romance histórico continuará a inspirar invenções no subgênero, apesar dos desafios contemporâneos. Essa proposição contribui para pensarmos narrativas que entrecruzam a temporalidade individual e a histórica, sendo essa articulação inovadora e única, não se restringindo a técnicas ou formas predefinidas.

No mesmo evento em que Jameson proferiu sua conferência, o historiador e filósofo inglês Perry Anderson também se posicionou acerca do tema. No ensaio “Trajetos de uma forma literária” (2007), Anderson afirma que essa modalidade narrativa (romance histórico) nunca deixou de ser produzida, mas sofreu e sofre transformações significativas que, antes de propalarem seu fim, asseguram sua permanência.

Na análise de Anderson, o romance histórico é uma forma literária que lida com a história e, quase por definição, é consistentemente político. Ele observa que a teoria de Lukács sobre o romance histórico, construída em torno da obra de Sir Walter Scott, definiu o gênero como uma épica que descreve a transformação da vida popular por meio de tipos humanos característicos, cujas vidas são moldadas pelas forças sociais. Contudo, Anderson nota que, com o desenvolvimento do capitalismo e a revolução da classe trabalhadora, essa modalidade narrativa começou a declinar após 1848, perdendo suas conexões com o presente e se tornando um gênero de antiquário, especializado em representações decadentes de um passado remoto. Na sequência de sua análise, Anderson destaca que o romance histórico passou por uma ressurreição na segunda metade do século XX, rompendo, no entanto, com muitas das regras clássicas estabelecidas por Lukács, misturando tempos, adotando figuras

históricas ilustres como personagens centrais, propondo situações contrafactuais e disseminando anacronismos, refletindo a perda do senso de temporalidade histórica. Anderson menciona obras e autores que exemplificam essas mudanças, como *El reino de este mundo* (1949), de Alejo Carpentier, e *Cem anos de solidão* (1967), de Gabriel García Márquez, que, segundo ele, inauguraram o realismo fantástico na América Latina. Esses romances, de acordo com o historiador, refletem a experiência da derrota e das esperanças frustradas diante do esmagamento das democracias e das ditaduras militares.

Perry Anderson ainda destaca a disseminação global do romance histórico contemporâneo, com influências e contribuições de diversas regiões, especialmente a América Latina, que usou a forma para explorar sua história complexa e traumática. Ele sugere que, apesar da mutação pós-moderna, o romance histórico continua a ser uma forma vital de explorar e entender o passado e tem se difundido como nunca, conservando as formas tradicionais, mas também incorporando mutações (Anderson, 2007, 216). Tais reinvenções possibilitaram a livre mistura entre os tempos, combinando ou entretecendo passado e presente; a exibição da figura do autor dentro da própria narrativa; a adoção de figuras históricas ilustres como personagens centrais, e não apenas secundárias; a disseminação de anacronismos e de propostas contrafactuais, além da apresentação de finais alternativos (p. 217).

Em suma, Anderson vê o romance histórico contemporâneo como um campo vasto e mutável e destaca a capacidade do gênero de se reinventar e continuar relevante, abordando questões atuais e históricas de maneira inovadora. Além disso na visão de Anderson, o romance histórico estaria assimilando as transformações ocorridas dentro do gênero romance, que se recria constantemente, podendo tanto manter uma relação estreita com a forma clássica (lukácsiana), quanto seguir caminhos que se desviam de seus pressupostos.

Sem polemizar a diferença de visão dos estudiosos quanto ao estatuto do romance histórico na contemporaneidade, vale destacar a contribuição de ambos para pensarmos o subgênero: a visão de Jameson, segundo a qual o passado histórico ficcionalizado pode ser entendido como aquele resultante do entrecruzamento do plano existencial da vida individual com plano histórico transindividual (Jameson, 2007, p. 190), e a de Perry Anderson, que considera especialmente as possibilidades de reinvenção dessa forma literária (Anderson, 2007, p. 216-217).

Para melhor entender estes desdobramentos, importantes são as considerações de Marilene Weinhardt de que, no limite, qualquer obra literária pode ser lida levando em consideração suas relações com a história, o que não significa colar-lhe em definitivo a etiqueta do subgênero *romance histórico*, tampouco excluí-las de outras tantas categorias (Weinhardt, 2015, p. 100). No entanto, para não correr o risco de se entender toda produção ficcional como histórica, Weinhardt pontua que, na ficção histórica,

a historicidade é determinante para o enredo, ou seja, a obra em que a inscrição dos fatos narrados em um determinado tempo passado é decisiva para que eles tenham ocorrido como tal e, de modo explícito ou não, o texto dialoga com o discurso histórico, ou melhor, com discursos históricos (Weinhardt, 2006, p. 137).

Considerada desse modo, a ficção histórica não se enquadra no subgênero apenas porque situa a ação no passado, mas sim porque aquele passado é condicionante na ação romanesca.

Há que se notar ainda a expressão “discursos históricos”, no plural, utilizada por Weinhardt, que aponta para a mudança no modo de entender a História a partir reflexões promovidas pela História Nova, que abarcou teorias que consideram outros pontos de vista, conforme já explicitamos anteriormente. Tais teorias promoveram uma abertura significativa nos modos de pensar a interação entre história e ficção, alargando as possibilidades de leituras de obras que apresentam discussões rentáveis do ponto de vista da história. Uma delas, ainda que não constitua unanimidade entre os historiadores, é a História Imediata. O jornalista e historiador Jean Lacouture (1993) defende a ideia da História Imediata como uma modalidade historiográfica marcada pela proximidade temporal em relação aos acontecimentos que narra. Diferente da história tradicional, que se ancora no distanciamento crítico e na mediação de fontes sedimentadas, a História Imediata lida com o presente em movimento, num cenário atravessado por incertezas, urgências e múltiplas versões.

Nesse sentido, lidar com a História Imediata exige lidar com lacunas, com a ausência de um epílogo e com o risco de parcialidade. No entanto, essa abordagem também revela a força do instante, a tensão entre memória e registro, o impacto das narrativas concorrentes sobre os fatos. A História Imediata, assim, apesar de seus perigos metodológicos, como a subjetividade, cumpre um papel importante: ela registra a memória viva do presente e organiza, com rapidez crítica, os primeiros sentidos de acontecimentos que moldam o futuro (Lacouture, 1993).

Lacouture não desconsidera as fragilidades dessa prática, entre elas, a ausência de decantação, mas a reconhece como uma projeção inevitável do século convulsionado em que vivemos e compara o imediatista a um guia de montanha: ainda que não chegue ao cume, é quem marca os primeiros caminhos e delimita as rotas possíveis para os que virão depois. Assim, a História Imediata reivindica uma dupla aproximação: “proximidade temporal da redação da obra em relação ao tema tratado e proximidade material do autor em relação à crise estudada” (Lacouture, 1993, p. 216).

Pensando na falta de distanciamento entre o tempo narrado e o tempo da narrativa, recorremos novamente a Weinhardt, que considera que “O que determina a condição de história, também para a ficção, não é a proximidade ou o distanciamento do tempo da narração com o tempo da escrita, mas o modo de realizar a figuração do tempo e de concebê-lo” (Weinhardt, 2011, p. 47). Em trabalhos sistematizadores sobre a ficção histórica brasileira recente, sobretudo a partir de 1981, levando em conta tanto as teorias da história quanto as reflexões sobre a ficção histórica e seus desdobramentos, Weinhardt elenca e analisa obras que dialogam com a história, em diversas categorizações. Segundo a pesquisadora, o critério adotado para tal levantamento foi a seleção de obras

que ficcionalizam o passado histórico, entendendo-se este no sentido de narrativa sobre acontecimentos que, de alguma forma, produziram alteração não apenas no cotidiano imediato, alcançando o modo de vida de uma comunidade, condição esta que deve estar perceptível na instância narrativa. As obras que fazem referência circunstancial ao tempo passado, sem que sua especificidade seja determinante para a trama, ou se esse passado não transcende o plano individual, não são contempladas (Weinhardt, 2015, p. 101).

Em muitas dessas narrativas, o tempo da escrita coincide com o tempo de vida do autor, que se apropria de acontecimentos da história recente. Dada a falta de distanciamento temporal entre a vida do autor e os fatos narrados, tais narrativas não se encaixam dentro do romance histórico nos moldes lukacsianos, no entanto, como o próprio discurso da história vem superando essa visão, alocá-las no campo da ficção que dialoga com a história não seria um impasse.

Ainda em seus estudos sobre a ficção histórica, Weinhardt (2015) aponta que a produção das duas últimas décadas do século XX está marcada pelo revisionismo histórico e a ficcionalização da própria história literária; na primeira década do século XXI, verifica-se que se intensifica a revisitação da história literária e que se “acrescenta

outra tônica, que não pode ser qualificada como nova, uma vez que se trata de recurso presente ao longo da história do romance, mas nesse recorte apresenta-se com intensidade marcante e com efeitos que permitem perceber algumas características específicas e recorrentes. Trata-se do uso do discurso de memórias como recurso ficcional” (Weinhardt, 2015, p. 99). Já na produção posterior a 2010, Weinhardt constata que

experimentalismos mais radicais no plano formal já não constituem um desafio a enfrentar; não parece haver urgência de rupturas com modos de entender o passado que, se ainda não constituem tradição, já estão na pauta há algum tempo, seja da criação literária, seja dos estudos históricos; a experiência individual e do passado familiar ousam aparecer sem subterfúgios, e também sem idealização; é raro o registro de tom celebratório; figuras históricas sobre as quais há poucos e esgarçados dados biográficos, mas certamente representaram espécies de desvios do padrão em sua época, constituem atrativo particular (Weinhardt, 2015, p. 107).

Sobre as obras que apresentam leitura rentável sob o ponto de vista da ficção histórica e que, especificamente, trabalham com o discurso memorialístico, cabe enfatizar que, conforme assinala Weinhardt (2015), todo narrador, ao contar, também relembra. No entanto, a rememoração do passado implica sempre um ato de criação, não apenas por se tratar de uma obra ficcional, mas também porque o passado não pode ser revivido nem mesmo sob uma perspectiva empírica. Assim, as narrativas ficcionais que recorrem às memórias para compor o enredo, quando situadas de modo que experiências individuais estejam entrelaçadas a acontecimentos coletivos, permitem uma leitura que privilegia a articulação entre ficção e história.

Imprescindível destacarmos aqui o pensamento de Paul Ricoeur (1994), que estabelece uma profunda relação entre o tempo e a narrativa, sustentando que o tempo só se torna verdadeiramente humano quando é estruturado narrativamente, e que a narrativa, por sua vez, adquire pleno significado ao se constituir como expressão da existência temporal. A partir dessa perspectiva, a memória aparece como matriz da história, ao mesmo tempo em que a narrativa permite reconfigurar o passado, fixar o presente e projetar o futuro. Ricoeur (2007) ainda enfatiza que a memória pode ser simultaneamente origem da história e instrumento de reapropriação crítica do passado histórico, especialmente quando ferida por ele. Assim, a memória seria vista como matriz da história, extraída do documento histórico e transformada em literatura, sendo que o ato de narrar permite prolongar o tempo passado, projetar o futuro e fixar o presente.

As proposições de Ricoeur permitem compreender como a literatura pode funcionar como espaço de elaboração da memória e, consequentemente, de construção de sentido para o tempo vivido. Ao afirmar que o tempo se humaniza na narrativa e que a memória é simultaneamente matriz e instrumento de reapropriação crítica do passado, Ricoeur fornece vias de análise para obras que, embora ancoradas em experiências individuais, estabelecem um diálogo direto com processos históricos mais amplos. Nesse sentido, narrativas fortemente marcadas por estratégias memorialísticas demonstram como o ato de narrar a si mesmo pode configurar uma forma de reinscrever a experiência pessoal no tecido da história coletiva, evidenciando a potencialidade da escrita de si como meio de reconfiguração do passado e de intervenção simbólica no presente.

Considerando as concepções apresentadas até aqui, é possível compreender que as obras analisadas nesta pesquisa operam uma ruptura com o modelo clássico do romance histórico tal como proposto por Lukács, ao não se situarem em tempos remotos nem priorizarem grandes eventos como eixo narrativo. No entanto, mesmo ambientadas em temporalidades próximas à dos autores, essas narrativas mobilizam uma noção de tempo histórico que se alinha às abordagens críticas mais recentes, especialmente por meio da articulação entre memória individual e processos coletivos. O que está em jogo, portanto, não é apenas a rememoração do vivido, mas a forma como essa experiência é reconfigurada literariamente e posta em diálogo com a história, instaurando zonas ambíguas entre testemunho íntimo e fabulação do passado.

Nesse horizonte teórico, nossa análise busca compreender de que modo a reelaboração da experiência vivida, ancorada na memória e na subjetividade, estabelece diálogo com a história, examinando em que medida os planos individual e coletivo se entretecem, ou, em outras palavras, como a ficcionalização de si está interligada à ficcionalização do passado histórico.

Nessa direção, destaca-se a leitura do professor e pesquisador Mauro Cavaliere, que reconhece o cruzamento entre autoficção e romance histórico em obras contemporâneas. Para ele, a autoficção, por sua natureza híbrida, constitui um terreno fértil para o entrelaçamento entre memórias individuais e eventos históricos, produzindo narrativas simultaneamente subjetivas e historicamente contextualizadas.

Assim, o romance pode assumir uma dupla inscrição: no plano da experiência pessoal e no plano do passado coletivo (Cavaliere, 2014).¹⁹

Cavaliere dialoga com teóricos como Manuel Alberca e Philippe Gasparini, que definem a autoficção como um campo marcado pela ambiguidade do pacto de leitura, em que os limites entre o autobiográfico e o ficcional se tornam fluidos. Ele observa que essa ambiguidade também caracteriza o romance histórico contemporâneo, no qual o referencial e a invenção se imbricam de maneira complexa.

Considerando essa porosidade entre categorias, é preciso reconhecer que qualificar uma narrativa como ficção histórica não exclui outras possíveis leituras, pois a permeabilidade entre discursos é uma marca da literatura contemporânea.

Diante das transformações que têm ampliado as fronteiras do romance histórico, especialmente no que se refere à incorporação de registros subjetivos e à valorização da memória como eixo estruturante, passamos, a partir da próxima seção, à análise das obras que compõem o corpus desta pesquisa. Essas narrativas serão examinadas à luz da hipótese de que é possível, e produtivo, reunir, em uma mesma tessitura, elementos das escritas de si e da ficção histórica, sobretudo quando o tom memorialístico emerge como estratégia de refiguração do passado. A perspectiva aqui adotada leva em conta a maneira como se dá a reelaboração da experiência vivida e o diálogo que ela estabelece com a história, examinando em que medida o plano individual e o histórico se entrecruzam, ou, em outras palavras, como a ficcionalização de si está interligada à ficcionalização do passado histórico.

¹⁹ Mauro Cavaliere estuda como essa intersecção entre autoficção e romance histórico ocorre na obra *Estação das chuvas* (1996), do escritor angolano José Eduardo Agualusa.

3 ESCRITAS DE SI E FICÇÃO HISTÓRICA – ENTRELAÇAMENTOS POSSÍVEIS – QUATRO CASOS DA CENA PARANAENSE

Conforme sinalizamos, a discussão sobre os limites entre história e ficção, especialmente no que diz respeito à construção do passado e à representação da experiência, tem sido central para o debate contemporâneo acerca do romance histórico. Partindo da concepção clássica formulada por Lukács, e incorporando críticas e revisões desenvolvidas por pesquisadores do romance histórico, é possível perceber uma significativa reconfiguração das funções narrativas e epistemológicas atribuídas à ficção histórica.

Assim, o modelo lukacsiano sofre inflexões importantes na contemporaneidade, sobretudo quando se observa a produção romanesca das últimas décadas, marcada pela diluição das fronteiras entre história e ficção, pelo questionamento da verdade histórica e pelo uso da memória como eixo estruturante. Sendo assim, a ficção histórica contemporânea opera, em grande medida, pela fragmentação, pela ambiguidade e pela autorreflexividade. Esse deslocamento repercute diretamente na forma como os escritores abordam o passado, os sujeitos e os próprios modos de narrar.

Nessa perspectiva, o romance histórico contemporâneo se aproxima de uma escrita da memória ou, mais precisamente, da problematização da memória como operador narrativo. A interseção entre memória e ficção permite o questionamento da ideia de um passado fixo, objetivo e plenamente acessível. A memória individual, marcada por lacunas, afetos e reconstruções, torna-se uma forma legítima, ainda que instável, de acesso ao passado, assumindo uma função crítica em relação às narrativas oficiais.

Além disso, a ficção histórica recente tende a investir em narradores parciais, duvidosos, fragmentários, cujos pontos de vista revelam o entrelaçamento de vivência pessoal e contexto coletivo. Diante desse cenário, observa-se que a ficção histórica contemporânea reposiciona o papel do sujeito na narrativa, articulando experiência pessoal e memória coletiva em uma mesma tessitura estética. Ao tematizar as tensões entre lembrança e esquecimento, entre ficção e testemunho, essas narrativas evidenciam a potência da literatura como forma crítica de elaboração do passado.

Assim, a análise das quatro obras que apresentaremos a seguir leva em consideração os aportes de Fredric Jameson (2007), para o qual, como já apontamos,

a potência do subgênero romance histórico reside na interseção entre os planos público/histórico e existencial/individual; e de Perry Anderson (2007), segundo o qual o romance histórico contemporâneo amplia suas possibilidades de invenção, com novos modos de narrar o passado.

Essas transformações também são compreendidas a partir da incorporação, por parte da ficção histórica contemporânea, das perspectivas da chamada História Nova, que, conforme já sinalizamos, alargou os objetos e métodos da historiografia ao incluir o cotidiano, os afetos, as vozes subalternas e os testemunhos. Em nossa análise, tendo em vista a ausência de distanciamento entre o tempo narrado e o tempo vivido, levamos em conta a noção de História Imediata, conforme postula Jean Lacouture (1993).

É sob essa perspectiva que desenvolvemos a análise de obras ficcionais que mobilizam os desdobramentos aqui discutidos. Tomando como *corpus* narrativas que tensionam fronteiras entre a memória individual e os marcos coletivos da história, busca-se evidenciar como essas obras atualizam questões centrais da ficção histórica contemporânea, como a problematização dos pactos narrativos.

Nesse sentido, as narrativas selecionadas também são compreendidas dentro do campo das escritas de si, conforme a categorização proposta por Manuel Alberca (2013). Importa destacar, ainda, que retomamos também o conceito de pacto autobiográfico (Lejeune, 2008) os postulados de Serge Doubrovsky (2014), responsável pela formulação do conceito de autoficção, para pensar as zonas de ambiguidade entre o vivido e o narrado, entre o autor e o narrador.

A análise recai sobre obras em que a elaboração de um passado pessoal e familiar se entrelaça à experiência histórica compartilhada, permitindo-nos observar como a ficção histórica contemporânea pode se entrelaçar às escritas de si, mobilizando experiências subjetivas e memórias familiares. Essa aproximação entre os registros do “eu” e os modos de representação histórica marca uma inflexão significativa no subgênero, problematizando as fronteiras entre o pessoal e o coletivo, entre a ficção e o testemunho. Essas narrativas operam, portanto, em um campo de ambiguidade referencial, onde os pactos autobiográfico e ficcional se entrelaçam, como sugere Manuel Alberca, abrindo espaço para leituras autoficcionais em que a figura do narrador, ao mesmo tempo que se distancia, projeta traços da experiência vivida.

Nesse contexto, vale destacar que essas obras constroem-se, fundamentalmente, pela via da rememoração, estratégia narrativa que, como indica Marilene Weinhardt (2015), tem se mostrado um terreno fértil para leituras rentáveis sob o ponto de vista da ficção histórica.

Iniciamos, a seguir, a leitura analítica das quatro obras selecionadas, que ilustram de maneira significativa como a ficção contemporânea, ao lançar mão de registros de memória e experiências individuais, contribui para reconfigurar os contornos da ficção histórica e ampliar suas possibilidades de representação do passado.

3.1. ESCREVER A SI E AO SEU TEMPO EM *COMO EU SE FIZ POR SI MESMO*, DE JAMIL SNEGE

3.1.1. Jamil Snege e sua obra

Jamil Antônio Snege, carinhosamente apelidado de Turco por seus amigos, nasceu em Curitiba, Paraná, em 10 de julho de 1939. Neto de imigrantes, de origens italianas pelo lado materno e sírias pelo lado paterno, viveu a infância em uma Curitiba com ares interioranos nas décadas de 1940 e 1950, marcada por jogos de futebol improvisados nos fundos da igreja do Coração de Maria, brincadeiras aquáticas em canchas alagadas, pescarias no rio Água Verde e incursões pelo mato do Parolin, entre outras travessuras, conforme retratado em sua obra. Ainda criança, trabalhou como entregador de uma loja de brinquedos e como ajudante de seu pai numa pequena fábrica de corte de papel.

Aos dezoito anos ingressou na carreira militar, chegando a integrar o CPOR – Centro de Preparação de Oficiais da Reserva, do qual foi desligado após episódios de indisciplina, incluindo um incêndio acidental durante um exercício de tiro. Na sequência, mudou-se para o Rio de Janeiro, onde viveu por dois anos. Foi lá que iniciou sua trajetória como escritor, publicando uma coluna social no jornal *O Dia* e estagiando na *Tribuna da Imprensa*, de Carlos Lacerda.

De volta a Curitiba, formou-se em Sociologia e Política pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná e, paralelamente à atividade de redator, ingressou definitivamente na publicidade. Além disso, assumiu diversos cargos, inclusive no serviço social da prefeitura. Após passar por várias agências publicitárias, adquiriu em 1982 a Beta Propaganda, tornando-se um nome influente no setor, com campanhas

premiadas e clientes de grande porte. Venceu o prêmio “Profissionais do Ano” da Rede Globo em 1978 e 1987. Em 1997, passou a colaborar quinzenalmente com o caderno cultural da *Gazeta do Povo*.

Ao ser diagnosticado com câncer de pulmão, Snege afastou a ideia de vítima e, simbolicamente, assumiu a posição de autor de sua própria doença, abordando-a com ironia em suas crônicas. Faleceu em 16 de maio de 2003, aos 63 anos, com uma carreira literária de quase quatro décadas.

Na visão de Otto Leopoldo Wink

Jamil Snege é um elo fundamental de uma corrente que, ainda que esgarçada, não deixa de ser corrente. Se com Dalton Trevisan o urbano irrompe com força na cena literária paranaense, será com Snege que determinados temas e inflexões da contemporaneidade encontrarão a sua primeira expressão: justamente os temas que a partir da revolução cultural dos anos 1960 passam a estar na ordem do dia e que estreiam, refratados, ironizados, fragmentados, nas páginas de *Tempo sujo*. De certa forma, é inconcebível contemplar a produção ficcional contemporânea no Paraná sem associá-la, de modo direto ou indireto, ao influxo recebido de sua obra. Os personagens cindidos e angustiados de Cristovão Tezza, discípulo e “personagem” de Jamil, têm sua origem primeva em *Tempo Sujo*. *Chove sobre a minha infância*, de Miguel Sanches Neto, amigo e “editor” de Jamil, é de certa forma uma versão rural de *Como eu se fiz por si mesmo*. O grotesco e o onírico dos contos de Paulo Sandrini, leitor de Jamil, podem ser rastreados nas páginas de *Ficção onívora*. Essas três gerações – Cristovão nasceu em 1952, Miguel em 1965 e Sandrini em 1971 – são testemunhas de um certo efeito contínuo exercido pela produção de Jamil [...] (Wink, 2007, p.101-102).

Entre suas principais obras estão: *Tempo sujo* (1968), *A mulher aranha* (1972), *Ficção onívora* (1978), *As confissões de Jean-Jacques Rousseau* (1982), *Para uma sociologia das práticas simbólicas* (1985), *Senhor* (1989), *O jardim, a tempestade* (1989), *Como eu se fiz por si mesmo* (1994), *Viver é prejudicial à saúde* (1998), *Os verões da grande leitoa branca* (2000), *Como tornar-se invisível em Curitiba* (2000).

Apesar de vasta, a obra de Snege limitou-se a publicações artesanais e tiragens pequenas, o que até hoje dificulta o acesso aos seus títulos. Vale destacar a reedição de *Viver é prejudicial à saúde* (2020) pela Editora Arte e Letra.

Jamil Snege ainda deixou inacabado um romance de fundo histórico, que deveria se chamar *O grande mar redondo*. Segundo Miguel Sanches Neto:

O grande mar redondo ficou na primeira versão, em folhas soltas em um envelope. [...] O tempo de escrita destes originais não está bem definido. Sabemos que é anterior a 1994, porque dois capítulos dele foram publicados no segundo semestre daquele ano nas páginas do jornal *Gazeta do Povo*, depois recolhidos em *Encontro das águas* (1994) (Sanches Neto, 2017, p. 80).

Como eu se fiz por si mesmo, nosso objeto de estudo, é a obra de maior extensão de Jamil Snege, composta por 47 capítulos e com o total de 274 páginas. Nela, Snege constrói uma narrativa híbrida que articula memória pessoal, reflexão existencial e crítica social sob a perspectiva da autoficção, conforme analisamos nas próximas duas seções deste trabalho.

3.1.2. A autoficção dessacralizadora em *Como eu se fiz por si mesmo*

Havia um rei, havia um reino; eu me errei.
Jamil Snege

Como já anunciamos na introdução deste trabalho, lemos *Como eu se fiz por si mesmo* como uma obra situada no cruzamento entre o registro memorialístico e a fabulação literária, inscrevendo-se em uma tradição da escrita de si que, longe de buscar a celebração heroica do “eu”, opera antes um movimento de dessacralização da trajetória individual. Nesse exercício autoficcional, Jamil Snege projeta um autor-narrador que revisita fragmentos de sua história pessoal, reencena suas experiências profissionais, afetivas e literárias, e examina com aguda ironia os mecanismos de controle social e as contradições de seu tempo.

A narrativa é construída como um inventário existencial, em que o autor-narrador expõe, por meio de episódios e memórias descontínuas, as contingências que atravessaram sua formação como sujeito e como escritor. Longe de traçar uma narrativa linear ou exemplar de formação, Snege compõe um mosaico de vivências marcadas por hesitações, deslocamentos e fracassos, que dialogam tanto com o romance de formação quanto com o modelo picaresco e com a tradição memorialística. A autoironia, elemento central na tessitura narrativa, funciona como estratégia de desmontagem do ideal de sucesso profissional, afetivo e artístico, revelando um sujeito fragmentado e vacilante.

Importa, também, analisarmos a capa de *Como eu se fiz por si mesmo*, assim como faremos com as capas das demais obras que compõem o *corpus* de pesquisa desta tese. Antes disso, no entanto, destacamos que as capas não se configuram como parte do texto literário em si, mas de criações de responsabilidade do capista ou da equipe editorial, cuja função é, ao mesmo tempo, apresentar, mediar e antecipar

sentidos para a obra junto ao leitor. De qualquer modo, as capas constituem material significativo para a leitura crítica, pois estabelecem diálogos simbólicos com a narrativa, sugerindo chaves de interpretação, enfatizando determinados aspectos temáticos ou estéticos e contribuindo para a construção do horizonte de expectativas do público.

A capa de *Como eu se fiz por si mesmo* foi concebida pelo próprio autor a partir de um cartão-postal do Zoológico de Zurique. Ela reproduz a foto de um macaco adulto debruçado sobre uma máquina datilográfica, que lança seu olhar ao espectador, acompanhado do título em preto e em caixa-alta, com destaque para o “eu”, em vermelho e manuscrito, à forma de um apêndice. Abaixo da foto, ao pé da página, o nome do autor sublinhado por um traçado em vermelho idêntico ao do “eu”. Tal configuração parece promover uma aproximação entre o “eu” e o nome do autor, o que sugere algo parecido com: “Como eu, Jamil Snege, se fiz por si mesmo”, e que encaminha para algumas reflexões sobre autoria, intenção e responsabilidade sobre o texto.

Além disso, a ilustração de um macaco usando uma máquina de escrever satiriza a suposta superioridade humana e propõe uma crítica aos comportamentos automáticos e às influências sociais. Essa imagem espelha o papel do narrador na história, que se autoironiza e adota características de um herói picaresco, o que sugere uma crítica ao antropocentrismo e aos sistemas de controle social, e destaca a resistência do autor contra as convenções e expectativas da sociedade.

FIGURA 1 – CAPA DA OBRA COMO EU SE FIZ POR SI MESMO



FONTE: Elaborada Por Jamil Snege. Arte e programação gráfica de Massaharu Fukushima

O pacto autobiográfico se evidencia logo nas primeiras páginas do livro, quando o autor-narrador revela seu nome: “[...] e foi ali que vi despertar em mim uma precoce vocação religiosa, com promessa de ampliá-la em um colégio de Rio Claro, e voltar padre Jamil, padre Jamil não, que nunca foi nome de padre, padre Antônio, que é meu segundo nome [...]” (Snege, 1994, p. 17). Mais adiante, a indicação do sobrenome também aparece, subentendida pela referência ao pai: “Trabalho – seo Snege, meu pai, odeia me ver desocupado” (p. 50).

Visto dessa forma, *Como eu se fiz por si mesmo* indica ter por intenção resgatar as lembranças pessoais do autor a fim de reconstituir a si próprio por meio de um exercício de autorreflexão, o que configuraria a obra como uma narrativa memorialística, em que as lembranças pessoais funcionam como um mecanismo de reconstituição do indivíduo por meio do ato da escrita.

Fábio Campana, amigo de Jamil Snege, definiu *Como eu se fiz por si mesmo* como “memórias irreverentes alucinadas pelo inconformismo” (Campana in Snege, 1994, s/p). De fato, várias passagens de *Como eu se fiz por si mesmo* demonstram insatisfação do narrador com sua vida e sua obra, não alimentando sobre elas expectativas de sucesso, seja como publicitário: “que merda, que porra, que lixo gastar a puta vida da gente fazendo propaganda” (Snege, 1994, p.217) ou como escritor: “Estou insatisfeito? É óbvio. Avanço para o que julgo ser o final deste livro e o resultado obtido até agora não me seduz” (p. 267).

O frequente uso da autoironia contribui fortemente para a construção de um painel dessacralizador do herói, que não nos apresenta uma carreira exemplar, mas sim uma sucessão de demissões, insucessos, desistências, não tendo, portanto, a intenção de servir como estímulo à profissão, ou seja, é impróprio para quem busca uma trajetória de acertos, alerta dado pelo autor-narrador já no segundo capítulo:

Portanto, incauto, leitor, se você quer alguma coisa sobre propaganda, você está lendo o livro errado. A única coisa que aprendi [...] foi que as recepcionistas cariocas, com uma parca dieta de duas ou três horas de sol nos finais de semana, conseguem ter as coxas mais bronzeadas da propaganda brasileira. Se você, leitor arguto, acha isso suficiente, prossiga com o livro e com a profissão (Snege, 1994, p. 8-9).

Seguindo esta via de leitura, a obra toma um aspecto paródico do romance de formação, apresentando a história de uma vida malograda, e não a de uma vida que serve de exemplo aos mais jovens. É com ironia que o autor-narrador compara sua produção a um *bildungsroman*:

É tão somente um currículo profissional. Seco, insípido as vezes, mas quase sempre voltado para edificação do caráter do leitor. Um Bildungsroman, como dizem os alemães. Não acreditam? Pois acompanhem os próximos episódios desta vida exemplar (Snege, 1994, p. 121).

Em um dos poucos trabalhos acadêmicos dedicados a estudar a obra de Snege, o pesquisador Júlio Bernardo Machinski não faz distinção entre autobiografia, romance autobiográfico, narrativa autobiográfica, narrativa memorialística ou de memórias ao se referir a *Como eu se fiz por si mesmo*. Contudo, o autor da dissertação intitulada “Como ele se fez por si mesmo – Jamil Snege”, que tematiza a (in)visibilidade do referido escritor no cenário literário brasileiro, chama a atenção para o aspecto ficcional da obra:

Ao referir-me a *Como eu se fiz por si mesmo*, usarei como sinônimas as expressões “romance autobiográfico”, “narrativa autobiográfica”, “narrativa

memorialística ou de memórias”, sem distinção de qualquer espécie, considerando todas como designativas de obra ficcional baseada em matéria de memória (Machinski, 2005, p. 95).

Vale ressaltar que a ficha catalográfica do livro não traz nenhuma indicação de gênero. A obra é apresentada apenas como “Literatura brasileira” e “Literatura paranaense” (Snege, 1994, p. 4). Na orelha o livro, ainda nas considerações feitas por Fábio Campana, aparece a expressão “pretensa autobiografia” (Campana in Snege, 1994, s/p).

Temos, até aqui, alguns pontos importantes a se considerar. Primeiramente, podemos entender que a correspondência onomástica entre autor, narrador e personagem nos convida a aceitar o pacto proposto e ler a obra pelo fio condutor autobiográfico. Entretanto, não se pode deixar de destacar o caráter ficcional da obra, evidenciado, sobretudo na forma de reconstituição do passado, tanto individual quanto coletivo.

Nesse sentido, seguindo a proposta de classificação das escritas de si por Alberca, notamos em *Como eu se fiz por si mesmo* reserva uma combinação de elementos autobiográficos, fictícios e fictício-autobiográficos. Assim, a obra estaria alocada na categoria das autobioficções, nas quais o real-biográfico invade o fictício, e o fictício se mistura com o vivido.

Conforme já destacado, nessa tipologia, de acordo com o Alberca, encontram-se aqueles relatos que não são exatamente romances nem autobiografias, ou são ambos ao mesmo tempo, hibridizando os planos referencial e ficcional.

Jamil Snege tece uma autoficção em que as figuras do narrador, do autor e do protagonista se fundem em uma só entidade. Vale ressaltar que a emulsão desses três entes em uma só voz, em que o personagem assume o nome do escritor, é uma das características exploradas por Doubrovsky para a definição de autoficção.

Há, portanto, um autor-narrador que ficcionaliza a própria biografia, sem o compromisso irrestrito com a verdade, iluminando alguns eventos e ocultando outros, explorando o lado humorístico de algumas situações, mas também confessando com mais lirismo dores ocultas.

Assim, *Como eu se fiz pro si mesmo* é uma colcha de retalhos ou um álbum de figuras, em que se expõe a coleção de fatos e pessoas que marcaram a vida do autor-narrador, confluindo para a definição de autobioficção de Alberca, já que o plano da ficção, da biografia e da autoficção biográfica se sobrepõem e se imiscuem. Notório,

ainda, que a vida social, sobretudo a curitibana, também se torna uma protagonista da obra. Há trechos em que flerta com a crítica social (quando de sua passagem pela Secretaria da cidade), e em outros que desnuda as dificuldades do fazer literário em um município fértil de talentos, mas carente de arte e mesmo estigmatizado nacionalmente.

Ademais, vale destacar que não há, em uma primeira análise, um conflito, um motivo principal que conduza a história. Segundo Wolfgang Kayser,

O motivo é uma situação típica, que se repete, e, portanto, cheia de significado humano. Neste carácter de situação reside a capacidade dos motivos de apontar um «antes» e um «depois». A situação surgiu, e a sua tensão exige uma solução. Os motivos são dotados de força motriz, o que justifica afinal a sua designação de «motivo» (derivado de «moovere») [...] (Kayser, 1963, p. 83).

A literatura toma de empréstimo o conceito da música clássica, *leitmotiv*, para designar os motivos condutores que se repetem em uma obra, ou seja, o fio condutor (Kayser, 1963). No livro em análise, esse *leitmotiv* não é aparente, ainda que possam ser adivinhados fiapos de um laço maior: as questões de classe, a luxúria, as tentativas de se firmar como autor. No entanto, em dissonância ao romance clássico, não se tem um fio condutor bem delineado, o que associa o título a, de fato, um caderno de memórias. O próprio autor-narrador responde sobre essa ausência de um motivo para a redação de um livro de memórias: “O que busco não sei. Óbvio: se soubesse o que iria escrever, simplesmente não estaria escrevendo. Talvez algumas cápsulas de inconsciência, vazios que procuro preencher para tornar o grande vazio um pouco mais coerente” (Snege, 1994, p. 127). Contudo, se pensarmos que, de acordo com Kayser,

Reconhecemos assim uma qualidade especial do motivo: além da sua unidade estrutural, como situação típica e significativa, além da sua concretização, além do seu carácter transcendente a si próprio, pertence-lhe uma essência especial, que favorece o seu uso em determinados gêneros (Kayser, 1963, p. 84).

Como eu se fiz por si mesmo tem um motivo que o cinge a uma tradição da escrita de si: a revisita, por parte do autor-narrador, da formação que o tornou um escritor. Há, portanto, uma similaridade entre a jornada de um herói, mas um herói desconstruído, um anti-herói. Na definição de Northrop Frye,

Não sendo superior aos outros homens e seu meio, o herói é um de nós: reagimos a um senso de sua humanidade comum, e pedimos ao poeta os mesmos cânones de probabilidade que notamos em nossa experiência comum. Isso nos dá o herói do modo imitativo baixo, da maior parte da comédia e da ficção realística (Frye, 1957, p. 40).

De fato, Jamil (personagem) mostra-se falho, equivocando, até abjeto em alguns momentos. O livro conta as peripécias, as derrotas e os maus hábitos de uma figura que mente, erra, tem flatulências, trai, vinga-se dos donos ricos das festas, depredando a casa, deixa-se levar pelos desejos. Não por acaso, a narrativa muitas vezes flerta com a comédia, com um gênero mais humorístico. Pode-se classificar essa personagem, ainda, como o herói picaresco, já que tem uma origem social humilde, é um narrador em 1ª pessoa, tem a história estruturada em forma de episódios e não deixa de satirizar a sociedade e as instituições (González, 1988). Não há, contudo, plena aderência a essas características, pois não há as trapaças que caracterizam o personagem picaresco em sua gênese clássica, no entanto, são inegáveis as similaridades de conduta entre eles. De acordo com a crítica de Anna Carolina Azevedo,

Numa postura de oposição aos ícones de sua carreira (a de publicitário), Snege vai ocupar um lugar autobiográfico que reforça a sua vocação literária. Em dois de seus livros em que o discurso autobiográfico é explícito, *Tempo sujo* (1968) e *Como eu se fiz por si mesmo* (1994), o eu que narra se sobrepõe ao autor biográfico — parcialmente no primeiro e totalmente no segundo livro —, de tal forma que lemos o autor em narrativas que, perigosamente, não perdoam as pessoas retratadas. O narrador em terceira e primeira pessoa, respectivamente, expõe as vísceras de uma geração e de uma cidade, sem hesitar diante de fatos menos edificantes. Mas principalmente faz um desnudamento de suas pequenas maldades, em um autorretrato igualmente ácido (Azevedo, 2015, s/p).

Azevedo ainda aponta a peculiaridade da obra de Snege, tingida pela autoironia e pela melancolia de uma carreira de menos privilégios do que gostaria:

O autor, personagem de si mesmo, por si mesmo pereceu sobre o “ritmo binário” de uma existência profissional dividida entre a arte (destino) e a publicidade (carreira). Prestar atenção a essa dicotomia presente em muitos de seus textos talvez seja uma das chaves para entender a obra de Jamil Snege (Azevedo, 2015, s/p).

São evidentes ao longo de todo o livro os traços relativos à reflexão sobre o ofício, afinal, “conversar sobre literatura é bem mais agradável do que fazer literatura – especialmente para vagabundos que nem eu” (Snege, 1994, p. 179), confessa o autor-narrador. A convivência com os pares da cena literária paranaense recebe especial destaque no livro, com a menção a vários nomes, mais e menos conhecidos,

que escreveram as letras da terra dos pinhais a partir da década de 1970: Paulo Leminski, Domingos Pellegrini, Wilson Martins, Marise Manuel, Fábio Campana e Helena Kolody são alguns dos colegas citados no capítulo 25, em que o autor-narrador se dedica a exumar a dureza de desejar publicar um livro, dezenas de nomes a quem Snege dedica *Como eu se fiz por si mesmo*. Dalton Trevisan, talvez o mais ilustre literato curitibano, o vampiro da província, também ganha as páginas do livro, estando presente no círculo de convivência do autor-narrador, e em referências a algumas de suas supostas práticas, como o hábito de escutar as conversas dos colegas e transformá-las em contos. Aponta-se, assim, como o livro em análise serve como uma radiografia de quem e de como a literatura produzida em Curitiba foi forjada na metade do século, inclusive revelando o processo criativo dos célebres literatos do cenário brasileiro.

Há, ainda, menção a Cristóvão Tezza. À época da publicação de *Como eu se fiz por si mesmo*, Tezza, “um adolescente pentelho, gravidozinho de literatura” (Snege, 1994, p. 178), já havia publicado oito livros, mas ainda não tinha recebido as láureas que o consagrariam como um escritor de reconhecimento nacional, título conquistado com *O filho eterno*, em 2007, ganhador de prêmios como Jabuti. O autor-narrador conta que Tezza foi-lhe um pupilo, e ele, uma espécie de guru do jovem sequioso por aprender com mestres a arte da palavra.

Assim, desenha-se o perfil do escritor Jamil Snege: alguém cujo ofício é centro da vida. Sua formação como escritor se inicia como colunista social, elegendo Denísio Belotti e Aurélio Benitez como seus gurus. Este último lhe apresentou um material filosófico mais robusto, de autoria de Will Durant, fonte em que o autor-narrador diz ter mergulhado para saciar sua sede de saber. Leitor famélico, devorava os livros da Biblioteca Pública, e começa a se afamar quando ganha o primeiro lugar em um concurso de contos e passa a frequentar as páginas literárias.

As questões relativas ao labor passam também pelo seu trabalho como publicitário, um papel irrelevante, de acordo com o autor-narrador, ainda que lhe tenha legado prêmios e histórias, além de tê-lo feito circular por estratos sociais mais elevados, colocando-o em contato com políticos e empresários. É, no entanto, na literatura que ele encontra mais sentido e também mais paixão, ainda que haja a luta (natural do ofício) com as palavras para extrair algum sentido.

Escrever é um grande egoísmo. Uma experiência que se recusa a entrar no mundo. Separar, escolher, delimitar contornos, eleger protagonistas, escalar

este e não aquele – tudo isso é muito arbitrário. Você acaba cometendo injustiças, omitindo, magoando. Inclusive a si próprio, pois escolher uma vida significa desprezar todas as outras. É a tirania do tempo linear, reduzindo a simultaneidade do vivido a um filete de água podre (Snege, 1994, p. 266).

Essa metalinguagem é registrada sobre a própria confecção de *Como eu se fiz por si mesmo*:

Se eu soubesse alguma coisa desse ofício [de escritor], não estaria aqui, agora, enquanto uma bela noite de verão esplende lá fora. Há muitas coisas para se fazer numa noite de verão, e eu talvez esteja fazendo a menos útil de todas (Snege, 1994, p. 267).

Infere-se, assim, que *Como eu se fiz por si mesmo*, semelhante a um caderno memorialístico, serve, também, para uma meditação sobre a escrita e sobre como o “eu” se transubstancia por meio das palavras. Vale aqui repetirmos as palavras de Doubrovsky, já citadas em passagem anterior, que afirmou que

Nenhuma memória é completa ou fiável. As lembranças são histórias que contamos a nós mesmos, nas quais se misturam, sabemos bem isso hoje, falsas lembranças, lembranças encobridoras, lembranças truncadas ou remanejadas segundo as necessidades da causa. Toda autobiografia, qualquer que seja sua “sinceridade”, seu desejo de “veracidade”, comporta sua parte de ficção (Doubrovsky, 2014, p. 121).

Esse empenho do autor-narrador em se debruçar sobre a escrita alastra um dado de veracidade à obra como um todo, pois, dada a dificuldade que é concebê-la, o real parece ser mais incontornável que a ficção, como ele relata sobre o sofrimento contra a página em branco:

O assunto não adquire brilho, emoção; não consigo converter minhas experiências em literatura. Como agora, por exemplo. Escrevo sem convicção, atirando a esmo, esperando que de repente baixe o santo e minha pena (metáfora horrível) se incendeie. Inútil. As linhas se sucedem sem vigor, minha namorada espera meu telefonema, se pelo menos eu produzisse uma página brilhante, uma única, minha namorada deve estar entediada, a lua na janela é um slogan, ela já deve ter visto, e meu texto é uma anêmica sucessão de palavras. E assim termino a página 129 e pulo para a 130 (Snege, 1994, p. 227).

A escrita, assim, é uma tarefa árdua, infrutífera, que causa angústia, e a autoficção permite tanto confessar essa dor como glamourizá-la, e o autor-narrador, editado por si mesmo, ganha uma aura heroica ao persistir na empreitada.

O autor-narrador ainda resgata como foi a concepção de *Ficção onívora*, livro escrito em uma época em que morou sozinho, em um apartamento na Praça 29 de Março:

Construído o cenário, pus-me em diálogo íntimo, profundo, com todos os meus fantasmas. Deitei-me com eles, deixei-os perambular pelas salas sem luz, constrangi-os com o sol que pela manhã invadia nossas janelas sem cortinas. Boa parte de “Ficção onívora” foi concebida aí. Eu acordava, ia para a máquina de escrever e tentava pinçar os resíduos oníricos que boiavam no meu cérebro. Assim surgiu “American dream”, literalmente um sonho investido em discurso. E outros textos do livro. O tom barroco, seiscentista, de algum deles, permitia-me manter o clima de paródia necessário. A mimese esteve sempre ausente. Meus fantasmas falavam à maneira de Manuel Bernardes e Viera, e a realidade tinha que se sujeitar a isso. Franco virou receita da culinária espanhola e um ator de cinema, encharcado de vodka, narrou sua vida através de fragmentos de roteiros. Apesar do tom de galhofa, acho “Ficção onívora” um livro muito sério. Mas o mundo nunca concorda comigo (Snege, 1994, p. 200).

Esse trecho ilustra a autocrítica mas também a condescendência com que o autor-narrador analisa a própria obra. Assim, *Como eu se fiz por si mesmo* é um olhar do autor sobre a própria produção e sobre o lugar de literatura, a qual, para ele, é um refresco para escrever o que deseja e com o qual gasta o dinheiro que ganha para escrever o que não deseja.

A trajetória laboral da personagem é um tanto errante: começa como entregador de uma loja de brinquedos, aos 13 anos, ajuda o pai na “baiúca” (espécie de gráfica), vai para o serviço militar (já que era a opção aos cursos superiores, propositadamente diurnos para manter o privilégio das classes dominantes), escreve para um programa da Rádio Cultura, depois uma coluna no *O Dia*, vira marinho, até encontrar solo mais estável na publicidade, área em que trabalha em várias agências, inclusive, prestigiadas, de Curitiba. O autor-narrador ainda relata sua incursão no mundo da dança, inspirado no filme *Calypso* e na canção *Banana Boat*, e até um comércio de artesanatos que abriu.

Outro traço evidenciado nessas memórias é a veia mais lúbrica, já que a paixão por mulheres acompanha o autor-narrador desde a infância, quando desiste de ser padre por adivinhar que gostaria de se casar. Há vários capítulos dedicados a confissões sexuais e a metáforas ligadas a esses envolvimento, como o 15, em que o autor-narrador se descreve como “um grande pênis deitado ao sol de Copacabana” (Snege, 1994, p.89). Esse é um capítulo de um surto criativo e febril, em que, transformado no órgão sexual masculino, o autor-narrador vira alvo de investigação até da Ciência. Por fim, após revisar o próprio comportamento, ele confessa:

De mais a mais, se eu fosse mulher também não iria dar bola para um cara como eu. Um sujeito de afetividade truncada, procurando invadir as pessoas pela via genital, não é exatamente o tipo que as mulheres apreciam. E eu, lá

no íntimo, querendo encontrar a Namorada que nunca tive, cultivando jardins e bosques outonais, pavimentando umas alamedas líricas com pedrinhas irregulares, aquela coisa toda, e não fazendo nenhum esforço consciente para isso (Snege, 1994, p. 91).

Como o autor-narrador afirma ao não querer contar certo episódio que lhe aconteceu, “Deixo de narrá-lo porque jurei omitir qualquer referência à minha vida amorosa neste livro. É tão somente um currículo profissional. Seco, insípido às vezes, mas quase sempre voltado para a edificação do caráter do leitor” (Snege, 1994, p. 121), apesar de esse aviso soar irônico, em certa medida, é a receita que a obra segue, ao não se debruçar sobre a vida amorosa de Snege com mais informações do que breves alusões a casamentos, divórcios e amores esparsos, não sendo possível remontar a biografia do autor-narrador sob essa ótica. Seus casos amorosos são desvelados com lirismo, ou como metáforas, sem revelar, efetivamente, fatos mais precisos, de modo a velar a intimidade e se desviar de uma reflexão mais demorada e digerida sobre o que sentia.

A relação entre a carreira literária e o deslumbramento pelas mulheres é confirmada pelo próprio autor-narrador:

Minha vida sentimental sempre caminhou passo a passo com minha vida literária. Sou capaz de estabelecer uma íntima relação entre minhas mulheres e meus livros. Felizmente fui muito mais profícuo na primeira das atividades, o que me salvou de uma existência letrada e infeliz. Essa assimetria é responsável por dois fatos desalentadores: jamais me tornei um escritor, no sentido profissional, e jamais me tornei um amante devotado, capaz de levar paixão à fixidez das eleições definitivas (Snege, 1994, p. 154).

Essa reflexão é emblemática porque decifra a percepção do autor-narrador sobre a própria carreira literária: não se considera um escritor profissional, quiçá, seja apenas um amante das letras, vivendo com elas as aventuras que viveu com as mulheres.

A família, por outro lado, recebe relevância menos conspícua, o que se difere dos seus congêneres memorialísticos, afinal, a família aparece em vários títulos (inclusive nos estudados nesta tese) como a célula mater da memória, o seio em que repousam as primeiras e douradas lembranças e que constituem a medula formada dos principais acontecimentos do sujeito. *Como eu se fiz por si mesmo* desprende-se dessa tradição ao legar a outros âmbitos o repouso dessas lembranças, no caso, as experiências profissionais parecem substituir esse *locus*, ocupando o espaço de reminiscências e de modelador de caráter, como o autor-narrador adverte, “Mas não são os avós o objeto deste precário exercício de memória. Também não estou

interessado em revirar minha vida pelo avesso” (Snege, 1994, p. 127). A irmã, Sheila, é citada apenas duas vezes, e a ex-mulher não é nomeada, o que denota, senão um apagamento dessas figuras, uma escolha por camuflá-las. No entanto, os trechos que efetivamente se dedicam à família são mais profundos, como no mesmo capítulo 15, em que, ao voltar para Curitiba para passar o Natal com os pais, e jantar brindado com o Cini framboesa, refrigerante típico da capital paranaense, sente um fosso emocional entre eles:

e nós tão vagos e eucarísticos que ignoramos o tempo que envelhece nosso olhar, e deposita essas rugas em volta de teus olhos, ó mãe, e em tuas mãos ó pai que parecem manchadas e pequenas, e olhamos uns para os outros com a sensação de que estamos uns com os outros, mas já nos perdemos, talvez num Natal muito antigo estivéssemos juntos, mas ninguém sabe onde se meteu esse Natal, nossos olhos perscrutam inutilmente o vazio porque ele é apenas uma flor ressequida guardada dentro de um livro (Snege, 1994, p. 92).

O autor-narrador, apercebido da vala que o separa dos pais, tem um momento de reflexão mais intimista, capaz de olhar o passado, senão com saudade, com uma tristeza resignada. A narrativa é polvilhada por momentos de melancolia que contrastam com a linguagem mais despojada e ácida com que é construída na maior parte do livro. Há um capítulo dedicado a um resgate genealógico, revivendo quem foram os avós. Já o capítulo 44 se entrelaça ao sobrenatural, pois o autor-narrador tem um encontro com o pai, já falecido. Nesse excerto, a vulgaridade é abandonada para dar voz a um eu aprendiz que, em uma espécie de redenção, acerta as contas com o “seo Snege”. Aqui, o ficcional e o vivido se entrelaçam, e enevoando-se as fronteiras entre elas, produz-se um capítulo de singular beleza com os elementos ficcionais que caracterizam a literatura:

A morte de meu pai deixou-me com um pé bailando sobre o abismo. Ela existe, concluí. Vem devagar ou bruscamente, vem com reiterados avisos ou sem aviso algum. Mas não falha. Ilógica, imponderável, essa branca senhora se insinua, abrange, abarca. Brande suas navalhas. Abrevia. O corpo que nos abandona é seu bastidor tecido, seu risco bordado – sempre igual. Fio de vida finalmente tramado. Arremate final (Snege, 1994, p. 256).

Ainda, o capítulo 46, o penúltimo, é iniciado com um grande diálogo com o filho, Daniel, em uma espécie de confissão pessimista entremeada por lembranças da infância de menino, inclusive de uma efeméride mágica da cidade de Curitiba, a neve do inverno de 1975, data, como diz o autor-narrador, afetuosa no imaginário coletivo.

Essa interlocução sugere alguns ensinamentos, ainda que o pai não queira que assim pareça, afinal, ele mesmo não é sabedor da vida.

Estruturalmente, a obra é construída com velocidade, com capítulos curtos e ritmo acelerado. Os capítulos são escritos em um fôlego, atropelando detalhes. A linguagem faz uso de muitas figuras: hipérbole, metáfora, aliteração, assonâncias, trocadilhos, como “pois os padres eram ávidos por bolas alheias” (Snege, 1994, p. 20), e até escatologias.

Há um vocabulário que flutua entre o chulo e o sofisticado, com registros coloquiais que se revezam com trechos mais refinados, em uma espécie de pastiche de discursos mais oficiais. O autor-narrador, tecendo sua história, não raro emprega a erudição para contar um evento mezinho, o que gera a ironia, por exemplo, no trecho “Seu apêndice viril, presa de solerte abulia, abandonava-o covardemente nos cruciais momentos” (Snege, 1994, p. 110), para revelar os incômodos intestinais do amigo Poti.

Dentre as estratégias narrativas duas se destacam: a interação com o leitor e a intertextualidade. A interação é polvilhada ao longo da narrativa com injunções que se dirigem a quem está lendo, como em “incauto leitor” (Snege, 1994, p. 8), “desfrutável leitor” (p. 9), “leitor maldoso” (p. 18), retomando-lhe a atenção, especialmente no início da narrativa, momento em que ainda precisa conduzi-lo pelos caminhos que está lavrando, enquanto a intertextualidade aparece como forma de reescrever ditados ou aforismos. Assim, “O sertanejo é, antes de tudo, um forte”, frase célebre de Euclides da Cunha em *Os sertões*, vira “O publicitário é antes de tudo um frívolo” (p.9). Como álbum que é, o livro também conversa com dezenas de outros títulos, da alta literatura a contos de fada, passando por psicanálise.

A organização de *Como eu se fiz por si mesmo* dialoga com outros gêneros que extravasam a fórmula de um romance. De acordo com Azevedo (2015, s/p), “Há capítulos que transbordam metafísica, metáfora, poesia. Capítulos em que a narrativa ágil, das máquinas de escrever da publicidade e do jornalismo, dita o ritmo das frases”. Alguns capítulos têm uma formatação mais peculiar, como o 5, que se assemelha a um roteiro publicitário, com rubricas que indicam a descrição física do autor-narrador; o 17, que se assemelha a uma crônica e não tem vínculo temático-temporal com os capítulos que o precedem e o sucedem; o 20, que é uma interlocução com alguém desconhecido, mas infere-se ser uma geração literária interrompida pela censura da ditadura; enquanto o 30 guarda lastros de gêneros como conto e mesmo crônica, mas

tem a temática espiritual, que apraz o autor-narrador e que aparecerá em alguns momentos ao longo da obra; já o 33, quase topicalizado, é tecido em trechos exíguos que dão conta de notícias políticas, publicitárias, literárias e até amorosas, o autor-narrador revela-se desquitado, além de pedir notícias de amigos com quem não convive mais; e no 43, em uma linguagem poética e metafórica, a morte é contemplada.

É importante ainda destacar que em *Como eu se fiz por si mesmo* os recortes do passado são imprecisos. A narrativa, ainda que tenha uma certa linearidade, não a obedece estritamente: enquanto o primeiro capítulo marca o nascimento do personagem, o segundo salta para os anos 60, quando ele já tinha 20 anos, e o terceiro retrocede para os seus 13 anos, e a genealogia é apresentada tardiamente, já no capítulo 23. No entanto, quando o fluxo de episódios ganha cadência, há uma retrospectiva mais sistemática, que obedece à sequência de anos, apenas interrompidas pelos capítulos mais avulsos, citados acima, que não necessariamente se prendem a uma linha temporal. Os anos da infância não merecem tanta demora quanto as descobertas da juventude. O capítulo 11 se dedica a apontar máximas sobre os 18 anos, quando o “eu” é ofuscado para passar uma inteligência generalista de como é o comportamento humano nessa fase. O autor-narrador assume, então, a função de lupa descritora da constituição fisiológica e moral do pós-adolescente, e conclui com o pessimismo que lhe é característico: embora haja a explosão borbulhante, o sistema é entrópico e vai torná-lo mais tépido, amoldado ao ecossistema: “E não adianta resistir. Você perde sempre” (Snege, 1994, p.62).

A narrativa deixa vislumbrar os momentos especiais da vida de Jamil sem, no entanto, standardizá-los: nascimento de filho, inícios e fins de relacionamento, perdas não recebem mais informações do que as necessárias para o autor-narrador pinçar os principais acontecimentos que envolveram essas passagens. Mais que eventos, o livro contempla as sensações ondulantes, típicas de uma existência humana. Nessa seara, a oscilação entre tempos de abundância e tempos de carestia é contemplada em trechos como: “De enteado da vida, virei filho mimado de mim mesmo: presenteio-me com sorvetes, livros, roupas, ingressos de teatro, canetas, filés de linguado, chopes, óculos de sol, quindins, revistas estrangeiras, cremes de bronzear” (Snege, 1994, p.86) e

Dormir na praia, num velho apartamento abandonado ou numa dessas hospedarias em que você é obrigado a se deitar de roupa e tudo e a esconder

os sapatos debaixo do travesseiro, nunca mais. Isso maltrata muito a gente, danifica a autoestima. Cansei de entrar de penetra em festas para ver se livrava uma cuba-libra e uns salgadinhos. Comi sobras de restaurantes, furtei casquinhas de sorvete, perdi minha roupa, fui assaltado no carnaval (Snege, 1994, p. 86).

Como é da natureza do ritmo acelerado da narrativa, o autor-narrador não se demora em contar esses episódios, mas citá-los indica que essa é mais uma das dualidades que permeia sua existência. No capítulo 42, em meio a uma crise de meia-idade, o dinheiro volta a ser pauta, dessa vez, mais maduro, parecendo reconciliado com o metal: “As grandes emoções da minha vida vivi-as sem um puto tostão – e não há felicidade, por mais barato que a possamos comprar, que não nos custe infinitamente caro. O que é bom vem de graça – e sempre será assim” (Snege, 1994, p. 245).

Um contista, um cronista, um romancista, um dramaturgo, um publicitário. Um boêmio inveterado. Este é o Jamil que, ainda na infância, manifestou o tal do “irreprimível pendor às coisas do espírito” e apaixonou-se pelas letras; um Jamil que, segundo o próprio, desde cedo desenvolveu o humor, a ironia e o cinismo e passou a usá-los sem piedade; o Jamil que em *Como eu se fiz por si mesmo* transformou suas experiências – das mais bizarras e/ou escatológicas às mais melancólicas – em ficção (Azevedo, 2015, s/p).

De modo amplo, *Como eu se fiz por si mesmo* é sobre as várias facetas que Jamil Snege assume e as que também oculta. Como ele resume: “Um cara que é militar, estudante, repórter social e operário, plena e simultaneamente, não pode dar-se ao luxo de viver sem elas. E eu era tudo aquilo. Metade lagarta, metade borboleta” (Snege, 1994, p. 69). A dualidade é sublinhada na personalidade do autor-narrador com mais cores ao longo da narrativa, sendo, inclusive, chamado de “outro”. No capítulo 16, o “Outro” aparece como uma possibilidade, uma versão de quem ele não foi:

Mas o mar não exerce sobre mim o efeito que exerce sobre o Outro. O mar não me acalma. Porque eu não estou aqui. Eu voltei para Curitiba. O Outro é quem eu teria sido se não voltasse. Por isso está mais gordo, um pouco mais velho que eu. E tem uma mulher chamada Cleide. Eu sou o invasor, um pedaço do passado dele, um resto de identidade (Snege, 1994, p. 95).

A obra também se abre para um inventário do que também não se foi, ou seja, há a ficção de se imaginar o que não se é, mas há também o registro do que poderia ter sido como uma paráfrase do que não se é.

O Outro não reage, pois sou apenas uma lembrança. Uma lembrança recente (três, quatro anos?), porém desagradável, ou quase. Ele acha a sua vida bem mais interessante que a minha. À exceção de Cleide, talvez. Porque Cleide é uma interdição a suas fantasias, um ser concreto que transpira, menstrua, digere – e não lhe entregou nenhuma chave misteriosa (Snege, 1994, p.96).

Esse Outro diferencia-se também a partir do cenário em que o “eu” está. Se Curitiba “devolve-me ao mundo, às aparências, às transparências, à opacidade” (Snege, 1994, p.96), no Rio de Janeiro, como um estrangeiro deslumbrado, viveu de extravagâncias. Já em Curitiba se instala no porão da cidade, conhece-lhe o submundo e revela, inclusive, o apreço que sente pelos desajustados: “Prefiro os pálidos. Os cabides de roupas mal passadas. Os que nasceram em desavença. Os que têm uma única nota de cinquenta para cruzar o mar noturno” (p. 99). A ideia de duplo reaparece mais para o fim de *Como eu se fiz por si mesmo*, quando o autor-narrador contempla um dia frio, azul e ensolarado:

Todos os eus que eu poderia ter sido e que não fui aparecem diante de meus olhos. Um vai esqui na Suíça, outro quer pescar nas Bahamas, um terceiro acha que é uma ótima ideia pilotar o novo jatinho que acabou de adquirir. Eu, que sou o único eu que não deu certo, contento-me em achar o dia lindo e olhar para o céu (Snege, 1994, p. 225).

Como coincidência, o “Outro”, aquele que o autor-narrador não é, é sempre mais bem-sucedido, mais rico e mais venturoso do que ele.

Assim, *Como eu se fiz por si mesmo* revela-se uma obra que se configura como autoficção, alicerçada na estratégia de dessacralização da própria figura autoral e de reconfiguração narrativa do sujeito. O autor-narrador reconstitui um percurso existencial que se constrói menos como trajetória exemplar e mais como inventário de experiências que escancaram os bastidores do seu fazer literário e da vida cultural curitibana. A obra ainda articula memória pessoal à crítica social, inscrevendo o autor-narrador como observador crítico das transformações culturais e sociais que atravessaram sua geração, conforme trataremos na próxima seção.

3.1.3. Memória individual e panorama histórico em *Como eu se fiz por si mesmo*

Aos poucos, vamos recobrando de signos a Curitiba imaginada e concebida na prancheta. Está ficando linda.
Jamil Snege

Em *Como eu se fiz por si mesmo*, ao resgatar suas lembranças pessoais e reconstituir a si próprio por meio da ficção, o autor-narrador extrapola os limites de sua vida individual e oferece uma crônica aguda da Curitiba das décadas de 1960 a 1980, inserindo seu percurso pessoal em um contexto sócio-histórico mais amplo. Nesse sentido, as recordações do autor-narrador sobre sua trajetória profissional, sua militância cultural e sua formação como escritor não são apenas fragmentos de sua história, mas reconstituem, ao mesmo tempo, a memória de uma geração, de uma cidade e de um meio intelectual em transformação.

Além disso, ao evocar transformações urbanísticas, tensões políticas, bastidores do poder local e os bastidores da cena literária paranaense, Snege entrelaça o plano íntimo ao coletivo, compondo um quadro crítico da realidade, articulando memória, autoficção e crítica social.

Ao se perguntar: “Que é o escrever senão uma tentativa vã, desesperada, de exorcizar esses demônios e arrancar deles um sentido?” (Snege, 1994, p.130), o autor-narrador atribui ao fazer literário um significado político, pois, por meio dele, desafia a superficialidade e o materialismo da sociedade contemporânea, propondo uma reflexão mais profunda sobre a existência e a condição humana.

Essa visão valoriza a literatura como um espaço de resistência e reflexão, em que é possível abordar questões complexas e profundas sobre a vida e a sociedade. Ao fazê-lo, Snege politiza a literatura, utilizando-a como uma ferramenta para explorar e questionar as estruturas sociais e os valores estabelecidos, tais como os condicionamentos impostos pelas instituições sociais como a família, a educação e o trabalho. O narrador denuncia a conspiração universal para moldar e controlar o indivíduo, destacando a importância da carreira em detrimento do destino e a alienação resultante desses condicionamentos. Esta crítica pode ser vista como política, pois questiona as estruturas de poder e controle na sociedade.

Leitor, leitora.
 Ouça este terrível segredo.
 Existe uma grande conspiração contra você. Uma conspiração de dimensões universais. [...]
 Querem transformar você num monte de merda insípido e inodoro que possa ser colocado no banco da escola, na poltrona da sala, na banquetta da lanchonete, no divã do analista, na cadeira da câmara municipal, na bancada do senado, na cátedra universitária, no trono papal.
 Contanto que você não feda, não suje, não crie problemas.
 [...]

Se você for um cãozinho, ganha um osso. Se for um golfinho, ganha uma sardinha. Se não saltar ou sentar sobre as patinhas traseiras, ganha um pontapé no rabo ou um choque elétrico no focinho. Escolha.

Amestrar e dissuadir – essas as grandes tarefas sociais da educação. E isso começa bem cedinho, meninas e meninos.

A primeira coisa a fazer é extirpar o destino e substituí-lo por uma carreira (Snege, 1994, 40-41).

É importante considerar que grande parte dos eventos narrados em *Como eu se fiz por si mesmo* se inscreve no período da ditadura civil-militar e coincide também com o ingresso do autor-narrador no CPOR, embora isso não o tenha transformado em um adesista, já que manteve seu veio marginal e sua repulsa à classe dominante, conforme ele explica em “Desde cedo desenvolvi o humor, a ironia, o cinismo e passei a usá-los sem piedade” (Snege, 1994, p. 65). O autor-narrador ainda detalha:

Meu aparato conceitual era precário para formular uma visão política do jogo da dominação, e isso me levou a equívocos dos quais até hoje me ressinto. Afastando-me do abstrato das teorias, pela deficiência de minha formação (era de se esperar mais?, me pergunto), acabei por corporificar no meu universo empírico esses conflitos. Tornei-me o meu próprio campo de batalha. Transformei minhas relações afetivas em relações políticas e vice-versa (Snege, 1994, p. 65).

Não há, contudo, exemplificação concreta ou capítulo mais demorado sobre esse estremecimento ou sobre os embates ideológicos travados pelo autor-narrador, à exceção do capítulo 13, em que a estada no CPOR é movimentada pela chegada de um capitão autoritário e ignorante, com quem o autor-narrador entra em confronto, o que lhe rende uma detenção, e depois um incidente, que parece trivial, mas que foi capaz de mudar seu destino: “você entrou num outro trem, noutra paisagem; as pessoas são outras e até você próprio, tão velho conhecido de você mesmo, mira de dentro do espelho com um fogo inusitado no olhar” (Snege, 1994, p. 75): ele se percebe deslocado em um treinamento de guerra e que não faz sentido estar ali.

O autor-narrador vai aludir a um livro escrito na época da ditadura civil-militar, *Tempo sujo*, editado pelo selo do grupo Escala, que ensejava uma resistência cultural. Na obra, o narrador-protagonista, Otavinho, que guarda muitas semelhanças com o próprio Jamil Snege, é um jovem intelectual curitibano que oscila entre a militância política e o desencanto, entre a libido e o nojo de si mesmo, entre o impulso revolucionário e a paralisia moral. Ao seu redor, gravitam personagens que são figuras-tipo de uma juventude urbana universitária, engajada e desorientada, vivendo no calor dos anos de chumbo. A narrativa adota uma forma quase diarística e ensaística, em que o fluxo de consciência e a digressão se sobrepõem à ação

propriamente dita, sendo entrecortada por cenas urbanas, episódios íntimos, conversas de bar e reflexões existenciais. Snege insere referências à cidade de Curitiba, seus espaços, costumes e personagens, como cenário simbólico de um país em crise de identidade, onde “o tempo está sujo” tanto no sentido histórico quanto no existencial.

De acordo com o autor-narrador, a obra “rebela-se contra aquele estado de silêncio e convivência servil que se estabeleceu pós 64” (Snege, 1994, p. 153). Todavia, já amadurecido com uma visão mais crítica sobre a obra e sobre o momento histórico, o autor-narrador percebe ingenuidades e visões equivocadas no texto, ainda que comemore: “Estávamos em plena vigência do AI-5 e meu raquítico livrinho, corajosamente, mordida a cauda da revolução” (p. 153).

Ainda, há um certo envolvimento político, já que o autor-narrador atua como diretor do Serviço Social na gestão de Jaime Lerner. A repaginação urbano-cultural pela qual a cidade passaria é relatada na obra:

Jaime Lerner começava a dar forma verbal aos seus conceitos urbanísticos. São ideias espaciais, configurações mentais, imagens que devo tratar textualmente e reproduzir num jornal mural que será afixado pela cidade (Snege, 1994, p. 169).

De acordo com Vizeu e Morgado (2016), a primeira gestão de Jaime Lerner, de 1971 a 1975, foi marcada por uma efervescência urbana:

neste período houve uma profusão de obras implantadas, tais como o parque Barigüi, o sistema viário das canaletas exclusivas de ônibus, o calçadão da rua XV e o parque São Lourenço, que mudaram a concepção e a identidade do cidadão curitibano (Vizeu; Morgado, 2016, p. 2).

Para os autores, esse foi um período marcado pela construção de uma identidade da cidade, confeccionada com base na cultura, na modernidade e na arte. A fama de Curitiba não era positiva: como o autor-narrador rememora, os humoristas, inclusive, brincavam que “ritiba” significava “do mundo”, e essa noção de província era vivenciada pelos artistas, que encontravam as limitações do tempo e do local, ainda bastante conservador e ensimesmado.

O cenário da Curitiba, especialmente nos anos 70 e 80, não é só pano de fundo da obra, como ajuda a construí-la. Várias ruas e estabelecimentos são citados para localizar por onde o autor-narrador transitava. A infância foi vivida no Parolin, na zona sul, em que brincava e pescava em um rio. O centro de Curitiba recebe várias alusões: Praça Tiradentes, Praça Zacarias, Rua 15 de Novembro, Marechal Deodoro. São

citados clubes como Thalia, Curitibano, Círculo Militar, Concórdia, Edifício Asa, bar Okey, este último como reduto de jovens espirituosos em pleno regime militar em uma Curitiba descrita como conservadora.

O bar Okey reunia uma fauna desesperada, ansiosa, cujos sonhos eclodiam como cogumelos venenosos nas dobras da noite. Ganhávamos as praças, as ruas desertas, enquanto os primeiros mortais amanhecidos rumavam para o trabalho. Dormíamos de dia, velávamos à noite... (Snege, 1994, p.152).

Alusão a figuras históricas de Curitiba, como Aroldo Murá, Rafael Greca, Pedro Fedalto e Roberto Requião também ajudam na confecção do perfil da cidade e da forma como ela se movimentava.

O espaço urbano vai sendo descrito enquanto o narrador rememora suas perambulações pela cidade, chamada por ele de “aldeia”:

Curitiba devolve-me ao mundo, às aparências, às transparências, às opacidades. Volto aos lugares que sempre frequentei, às pessoas, aos ritos familiares. Mergulho na pequena vida, na tessitura de aldeia [...] Curitiba é uma coleção de círculos concêntricos, uma cidade dentro de outras cidades, cada qual com o poder de anestesiá-la a consciência do mundo. Levei anos para aprender essa geografia. Sei onde fica o bar, a casa das putas, a chave de fenda, o frasco de mercurocromo. [...] Roubem a iluminação pública, embaralhem todas as ruas, e eu chegarei ao bar Mignon, à Catedral, ao Café da Boca. No máximo, com trinta segundo de atraso. Porque Curitiba se tece e se destece, se desfaz e se refaz com a sábia regularidade das teias de aranha. Temos Curitiba inscrita na memória, um plano diretor genético no qual estão previstas as mudanças que ocorrerão nos próximos dez mil anos (Snege, 1994, p. 96).

Relembrando seu trabalho publicitário, o autor-narrador vai mostrando as transformações pelas quais passou a cidade de Curitiba, resgatando-as ao mesmo tempo em que resgata a sua história. A participação efetiva do autor-narrador- na reorganização urbana aparece em passagens como esta:

Às sete e pouco da manhã, pálido e tresnoitado, embarco no furgão da prefeitura que me levará à favela. [...] Na favela, sou um animal incômodo. Inspiro desconfiança, um certo temor. [...] Uma batida leve junto à porta, daí um olho espreita na fresta, posto-me bem defronte – eles abrem. [...] Explico: a prefeitura vai oferecer uma casa num núcleo, providencia a mudança, lá é melhor, maior, tem terreninho até para fazer horta. Tenho jeito. Já consegui remover dezenas de famílias (Snege, 1994, p. 164-165).

Em outro momento percebemos a visão política do autor-narrador, quando comenta, sem pudores, sobre os bastidores do poder:

Urbanizar a favela, erradicar a favela. No meio, os jogos políticos. Os vereadores compravam a briga dos favelados e pressionavam o prefeito. O prefeito cedia. Os vereadores contratavam, içando a bandeira dos moradores regulares que pagavam impostos. Uma briga de foice. O

importante era garantir os votos de ambos os lados para a reeleição. Em minha mesa, dezenas de pedidos de políticos para seus clientes. Uma dúzia de tábuas para fulano, trezentas telhas para beltrano, uns tijolinhos, manilhas, etc. Afora, em menor escala, óculos, dentaduras, aparelhos de surdez. Comecei a açoitar os mercadores com palavras ríspidas e chutes na canela. Me destituíram do cargo (Snege, 1994, p. 168).

Nessas facetas da cidade de Curitiba apresentadas pelo autor-narrador aparecem marcas sentimentais que mostram a visão que ele tem sobre esse lugar e sobre algumas de suas mágoas com relação a ele: “Ó, sina, ter nascido e vivido em Curitiba e aspirar à declinação universal do próprio nome” (Snege, 1994, p. 217).

A vida social da época também é descrita por meio das reportagens do Fantástico, em um domingo de 1980. O autor-narrador, afundado no tédio de domingo, deixa-se comentar o que aparece na tela: início da guerra entre Irã e Iraque, costumes vigentes (virgindade feminina, proibição das letras K, W, Y), denúncias sociais (indígenas brasileiros trabalhando em plantação de coca na Colômbia), apresentações artísticas com os nomes mais badalados da época. Essa descrição, a despeito de parecer fortuita como uma revista de variedade, pincela o quadro político, econômico e social em que o país estava mergulhado sob a ótica de um programa que pautava o país.

Assim, conforme afirma Lacouture (1993), que a história imediata pode (e deve) recorrer ao testemunho dos que viveram a experiência para apreender o tempo presente, a obra de Snege cumpre um papel semelhante ao da crônica histórica, em que a cidade, em suas tensões sociais, culturais e políticas, aparece não apenas como cenário, mas como espaço simbólico da memória coletiva. Ao registrar o processo de transformação urbana e a atuação de personagens públicos, Snege dá à sua narrativa uma dimensão documental e crítica, válida dentro do campo da História Imediata.

Desse modo, *Como eu se fiz por si mesmo* explicita a visão do “eu” sobre si próprio, mas também a visão que esse “eu” tem do mundo que o circunda, panorama este constituído por meio dos recortes de sua trajetória, no resgate de cenas que adentram os campos temporais e espaciais, compondo um retrato da época em que estão ambientadas.

Essa interconexão entre ficção e realidade reforça o caráter político da obra, pois a narrativa se engaja com as questões e conflitos do mundo real, refletindo sobre eles e oferecendo uma perspectiva crítica. Portanto, é possível dizer que *Como eu se fiz por si mesmo* é uma obra política porque utiliza a autoficção para refletir criticamente sobre a condição humana, as contradições sociais e os mecanismos de

controle. Através da ironia, da crítica social e da interconexão entre ficção e realidade, Snege cria um espaço literário que questiona e desafia as estruturas estabelecidas, propondo uma visão mais profunda e crítica da existência e da sociedade.

Essa tensão entre o individual e o coletivo e a construção da identidade em meio às pressões sociais dialoga diretamente com a proposição de Fredric Jameson (2007), para quem o verdadeiro valor do subgênero está na articulação entre o plano histórico, entendido como experiência coletiva, e o plano existencial, representado pelas vivências individuais. Em *Como eu se fiz por si mesmo*, o autor-narrador encena justamente essa interseção, pois, ao mesmo tempo em que rememora sua trajetória pessoal marcada por dilemas afetivos, fracassos profissionais e inquietações existenciais, retrata, de forma crítica, a sociedade curitibana da segunda metade do século XX, expondo seus valores, contradições e bastidores políticos. Também a perspectiva de Perry Anderson (2007) contribui para compreender esse gesto narrativo, uma vez que, para Anderson, o romance histórico contemporâneo permanece relevante justamente por sua capacidade de se reinventar e de incorporar outras formas narrativas, abrindo espaço para vozes que rompem com os modelos tradicionais de representação histórica. Nesse sentido, a obra de Snege amplia as possibilidades de intersecção entre autoficção e ficção histórica, ao integrar memórias pessoais a um contexto histórico reconhecível, mobilizando uma escrita que cruza o íntimo e o coletivo, a crítica social e a autocrítica, num esforço de dar forma literária às contradições do tempo vivido.

3.2. A TESSITURA DA MEMÓRIA ENTRE SUBJETIVIDADE E HISTÓRIA EM *MANO, A NOITE ESTÁ VELHA*, DE WILSON BUENO

3.2.1. Wilson Bueno e sua obra

Wilson Bueno nasceu em 13 de março de 1949, na cidade de Jaguapitã, interior do Paraná, e ainda jovem mudou-se com a família para Curitiba, onde viveria a maior parte de sua vida. Aos quatorze anos, iniciou sua trajetória na imprensa ao colaborar com a coluna de um dos principais jornais do estado, a *Gazeta do Povo*, marcando o início de sua carreira como jornalista e escritor. Autodeclarado autodidata, não frequentou o ensino superior, mas sua atuação no meio cultural o levou a se destacar como editor-chefe do jornal *Nicolau* (1987–1994), um dos periódicos culturais mais

influentes do cenário paranaense à época. Após dirigir cinquenta e seis edições da publicação, deixou o cargo, mas já havendo consolidado seu nome nacionalmente.

A estreia de Bueno na literatura ocorre em 1986, com o lançamento de *Bolero's Bar*. A publicação dessa obra contou com o incentivo direto do amigo Paulo Leminski. Posteriormente, ela foi reeditada pela Travessa dos Editores em dois volumes: *Bolero's Bar* (2007) e *Diário Vagau* (2007), a partir da sugestão de Fábio Campana e Jamil Snege, com projeto gráfico de Paulo Sandrini. Segundo Bueno (2007), *Bolero's Bar* reuniu os textos mais ficcionais, enquanto *Diário Vagau* ficou com os registros mais próximos da realidade.

A partir de então, sua produção se amplia e constitui um legado expressivo, cada vez mais reconhecido no meio acadêmico e apreciado por diferentes públicos. Bueno alcançou reconhecimento internacional, tendo sido homenageado pela *Grumo*, uma das revistas mais prestigiadas de Buenos Aires, e tendo participado de importantes antologias como *Medusario – muestra de poesía latinoamericana* (1996) e *Once poetas brasileños* (2004).

Sua obra é marcada por temas como os limites e experimentações da linguagem, figuras à margem da sociedade, tensões políticas e sociais, além de reflexões sobre identidade e ancestralidade. Sua produção é plural em gêneros, incluindo romances, poemas e crônicas.

Entre suas obras, estão as seguintes: *Bolero's Bar* (1986), *Manual de Zoofilia* (1991), *Mar Paraguayo* (1992), *Cristal* (1995), *Pequeno tratado de brinquedos* (1996), *Jardim zoológico* (1999), *Meu Tio Roseno, a cavalo* (2000), *Amar-te a ti nem sei se com carícias* (2004) *Cachorros do céu* (2005), *Diário Vagau* (2007), *A copista de Kafka* (2007) e o nosso destaque *Mano, a noite está velha* (2011).

Wilson Bueno morreu assassinado em 31 de maio de 2010, aos 61 anos, em sua própria casa, em Curitiba. *Mano, a noite está velha*, portanto, é um livro póstumo, que como já anunciado na introdução deste trabalho, entrelaça passado pessoal e familiar, juntamente com transformações urbanas de Curitiba, configurando uma escrita de si que projeta o íntimo sobre a coletividade, conforme detalharemos nas próximas seções.

3.2.2. Uma conversa no escuro: recordação e invenção em *Mano, a noite está velha*

*Lagarta peluda e úmida, me enrosco em mim mesmo e às lembranças de mim,
reinventadas pela mó do tempo, esse deus que não dorme.*
Wilson Bueno

Das quatro obras aqui analisadas, aquela que, num primeiro olhar, levanta menos suspeitas de se tratar de uma narrativa que se serve do substrato autobiográfico para ser escrita, é, sem dúvida, *Mano, a noite está velha*. Nela, temos um narrador-personagem que se apresenta como Frederico Souza de Oliveira, portanto, com um nome diferente do nome do autor. Esse narrador-personagem inicia a narrativa anunciando o estabelecimento de um diálogo com o irmão falecido, como se observa já nas duas primeiras linhas do texto: “Mano, agora que você não morre mais, entabulo contigo esta conversa no escuro” (Bueno, 2011, p. 7). Entretanto, ao longo dessa suposta conversa, percebemos evidências de um monólogo, algo próximo a uma prática de autorreflexão, por meio da qual esse narrador-personagem busca a si próprio e busca sobrevivência por meio da escrita.

Diálogos – monólogos, a rigor, no escuro –, alguma vez conspícuos, fragmentos, a prosa ligeira, ou aquela que se estende a cavalo da noite, com um cadáver predileto, escolhido a dedo, na prateleira de cima da estante – Cortázar, um volume de Cortázar, falando de Paris e das ruas de Paris e dos bairros e dos cafés fumegantes e dos sucessivos Gauloises, meu Deus, Bolaño, até quando só nos entenderão os mortos que deambulam esta sala onde acabou ficando a escrivaninha, só sei escrever nela, Mano, como se em qualquer outro lugar fosse impossível brotar da caneta velha essa conversa aqui, contigo, no escuro, Mano, esta sala, os móveis antigos, a escrivaninha meio cafona, e lançam, os móveis, as cadeiras de espaldar alto, quando é noite lançam a sua grande sombra sobre as paredes da sala, os mortos, Mano, esses mortos todos que não morreram nunca inteiramente nem morrerão de vez (Bueno, 2011, p.12-13).

Ao lançar mão de suas memórias, o narrador-personagem de *Mano, a noite está velha* revisita o passado em busca de vestígios e retalhos de experiências marcadas pela dor e pelo incômodo, que se convertem na matéria-prima de sua escrita. Nesse processo, a narrativa se constrói de maneira não convencional, pois em vez de seguir uma estrutura linear e capitular, ela se estrutura por meio de fragmentos descontínuos, muitas vezes separados por cortes abruptos, como se uma lembrança sucedesse a outra sem necessariamente estabelecer conexões diretas. Tal como em uma colcha de retalhos, cada pedaço de memória é costurado aos demais na tentativa de formar um conjunto narrativo coerente e expressivo.

A escolha de um ambiente doméstico e interiorizado para compor a capa de *Mano, a noite está velha* já sugere um ponto central da obra: o lugar da memória íntima e da rememoração subjetiva. Em suas memórias, o narrador descreve os cantos da casa em que o habitar ou ter habitado um lugar deixa marcas ao mesmo tempo em que é marcado por ela: “[...] tão triste como olhar demoradamente os cantos da casa. Não, não olho mais, Mano, os cantos da casa. Há neles uma coisa assim como uma espécie única de solidão, a solidão dos cantos da casa” (Bueno, 2011, p.8).

FIGURA 2 – CAPA DA OBRA MANO, A NOITE ESTÁ VELHA



FONTE: Vanderlei Lopes

Na capa, percebemos a presença de um telefone antigo, um objeto altamente significativo nesse jogo memorialístico. Ele representa a comunicação com o passado familiar e histórico, em consonância com o modo como o narrador-personagem revisita sua trajetória.

Já o pássaro colorido, capturado no voo à janela, insere na composição um elemento lírico e simbólico. Sua suspensão no espaço liminar da janela, entre o dentro e o fora, entre o abrigo e o desconhecido, se compara à memória, que nunca repousa inteiramente nem no terreno estável do real vivido, nem na plena ficção, mas que se move permanentemente nesse interstício. É justamente neste espaço de trânsito, flutuação e incompletude que se localiza a construção do “eu” narrativo em *Mano, a*

noite está velha, um “eu” que revisita as imagens de seu passado sem jamais reconstituí-las como totalidade plena.

Ainda sobre a capa, é importante destacar que a ausência de figuras humanas na imagem reforça o lugar do narrador-personagem como centro da cena, não como presença representada, mas como sujeito que observa e organiza essas imagens interiores. O espaço doméstico vazio remete à solidão constitutiva da escrita de si e à experiência do narrador em seu próprio processo de rememoração.

Finalmente, o título adensa e sintetiza o movimento temporal e afetivo que atravessa a obra. *Mano, a noite está velha* não apenas sugere um instante cronológico — a noite —, mas inscreve um tempo saturado, já carregado de história e de memória. A expressão “noite velha” projeta a ideia de um tempo noturno já gasto, já percorrido: não é o início da noite, mas o seu esgotamento, seu prolongamento quase exausto.

O tom íntimo com que se apresenta *Mano, a noite está velha* lembra as correspondências das quais tratou Michel Foucault em *A escrita de si* (2004). Segundo o filósofo, nessa modalidade de escrita, ao mesmo tempo em que se escreve com destino a terceiros, também se permite o exercício pessoal, uma vez que, pela exposição ao outro, é possível também voltar os olhos para dentro de si mesmo, a fim de atribuir a si próprio e à sua trajetória determinado sentido (Foucault, 2004, p.153).

Em consonância com o que postula Foucault, o narrador-personagem escreve como quem desabafa para se livrar daquilo que o perturba, dos sentimentos que o incomodam, como se nota em passagens como: “Escrevo para não esquecer de todo, não esquecer de mim mesmo nesta casa [...]” (Bueno, 2011, p. 47), e “[...] anoto aqui mais pelo desconforto que me causa, bicho sensível, e os meus nada secretos medos de que a cidade acabe por engolir a nossa casa [...]” (p. 10).

Ainda considerando o que afirma Foucault (2004, p. 157), o procedimento de escrita utilizado em *Mano, a noite está velha* possibilita ao escriba conhecer a si próprio e permite ao outro que o conheça pelo processo de recordação e escrita do que viu e viveu, como aponta o narrador-personagem em “Lembrar e escrever; escrever e lembrar” (Bueno, 2011, p. 52).

Quanto ao fato dessa espécie de missiva ser endereçada ao irmão, em dado momento, o próprio narrador-personagem coloca em xeque a ideia de que o irmão seja seu interlocutor:

Em verdade vos digo, nem mesmo eu que escrevo sei para quem estou escrevendo, Mano. O primeiro leitor objetaria que escrevo a você, Mano, que

escrevo a você esta ladainha merencória. Mas como é para você, Mano, se ouvir, para você, virou um verbo abusado se não metáfora absurda a carregar em si uma mentira sem honra nem grandeza? Mentindo a mim mesmo, alinhavo frases, longos períodos, parágrafos sujos ante o medo e a ignorância de que escrever é para os gênios e não para um poeta em tom menor feito este que lhe escreve, Mano [...] (Bueno, 2011, pp. 40-41).

Em outra passagem, o narrador-personagem afirma que está realizando um “diálogo com os mortos” (Bueno, 2011, p. 11), o que pode ser associado às leituras que ele faz: “Semana passada contei – de Cervantes a Balzac, de Alencar a Borges, quinze conversas no escuro” (p. 11), nas quais os autores que já morreram tornam-se seus interlocutores, por meio das obras que escreveram.

O narrador-personagem parece buscar também o caminho da escrita para imortalizar sua história, conforme nos revela em: “[...] preciso escrever ao menos para não deixar que passe pela água do tempo a nossa lenda desimportante, Mano” (Bueno, 2011, p.52). Segundo Jeanne Marie Gagnebin (2009), desde Homero a linguagem era o meio pelo qual os heróis sobreviveram ao tempo: “A palavra do poeta, palavra de rememoração e de louvor, mantém viva a glória do herói morto, cuja lembrança mergulharia, sem ela, no esquecimento pior que a morte física” (Gagnebin, 2009, p.195). Nesse sentido, Frederico também mantém vivo o passado por meio da palavra.

Em *Escritas do eu – introspecção, memória e ficção*, Ana Maria Lisboa de Mello, apoiada em teóricos que discorrem sobre o tema, aponta que, na narrativa ficcional, a escrita de si pode emergir de uma busca por si mesmo, processo desencadeado por uma crise existencial ou perda afetiva (Mello, 2013, p. 13). Nesse sentido, o sujeito buscaria significado para sua existência por meio do exercício estético. Um trecho da obra de Bueno que atende a essa colocação é o seguinte:

só escrevo essas notas aqui para, quem sabe, reestabelecer conexões perdidas, para que um desamparo metafísico, eu diria, não me faça desabar no vácuo, recorrência estúpida, a recorrência do desamparo de um homem, engrenagem solta, desconjuntada, no vácuo, Mano. Nada me liga a nada. Sou só um óvni em órbita de um planeta obscuro, um planeta de que nem mesmo eu sei o nome, a rota, a direção (Bueno, 2011, p. 55).

Essa condição de busca por si mesmo ainda é observada à medida em que o narrador-personagem vai reunindo destroços de sua história, da história de sua família e da comunidade da qual fez parte, expondo sua solidão e elencando suas perdas: “Maico não está mais aqui. Nem você, nem o Pai, nem Ela com seu riso de moça. Onde estão? Em que dimensão andam, agora, aéreos? Só uma função, Mano, a de

vocês: a de sublinhar o cão chutado das lanchonetes em que acabei me transformando” (Bueno, 2011, p. 107).

Expostos os laços que ligam *Mano, a noite está velha* às escritas de si, resta-nos avaliar em que medida esta obra está vinculada à vida do escritor Wilson Bueno, já que nela não há identidade onomástica entre autor, narrador e personagem.

Neste caso, conforme aponta Manuel Alberca (2013), não há como identificar autobiografismo na obra sem levar em conta o seu conteúdo, ou seja, a falta de conhecimento da biografia do autor constitui-se um empecilho para se estabelecer tal relação. Alberca destaca que quando o protagonista do romance, narrado em primeira pessoa, tem um nome próprio distinto do autor, esta condição acentua o distanciamento do romance e ratifica seu caráter fictício, ainda que incorpore materiais biográficos da vida do autor. Ou seja, é necessário compreender, primeiramente, que um romance é, antes de tudo, um romance, quer dizer, uma narrativa que se apresenta diante de um pacto de ficção, segundo o qual o autor não pode ser identificado nem com o narrador nem com o protagonista nem com as demais personagens da história. Isso significa que há um distanciamento formal atestado pela dissociação nominal. De acordo com isso, o autor desaparece formalmente do âmbito textual do romance e delega a condução do relato ao narrador-personagem que, a princípio, nada aparenta de comum com o autor.

Entretanto, mesmo com o estabelecimento desse pacto de ficção, algumas insinuações do texto ajudam a reconhecer uma marcada inspiração autobiográfica. São impressões ou marcas mais ou menos evidentes de si mesmo e de sua vida, que permitem estabelecer pontes entre a esfera fictícia e a esfera referencial. Quer dizer, o autor se esconde atrás de um personagem, mas dissemina traços pessoais e coincidências suficientes para estabelecer relação entre ambos. Apesar da falta de compromisso ou de promessa autobiográfica, o leitor considera esses indícios como sintomas de intenção autobiográfica e tende a ler a obra por essa chave.

Dentre essas marcas e impressões, podemos citar o fato de que, a exemplo do que acontece com Frederico Souza de Oliveira, narrador-personagem, que ainda quando criança se desloca do norte interiorano para a capital paranaense juntamente com a família, Wilson Bueno também deixa a vida nas terras roxas do estado, mais precisamente da cidade de Jaguapitã, ao lado de seu pai, sua mãe, e seu irmão mais novo, e vai para a capital do paranaense, Curitiba, onde passa boa parte de sua vida.

As memórias da infância do narrador-personagem são momentos privilegiados no romance:

O dia em que chegamos à Aldeia, Mano, o que com certeza você não lembraria nem que ainda vivesse, vindos do Norte vermelho, o Pai leu numa parede da estação de ferro o cartaz que anunciava, para dali a um dia, no Água Verde, uma conversa de cães num bosque de pinheiros (Bueno, 2011, p. 63)

O narrador-personagem reflete sobre a história de sua própria família, os Souza de Oliveira, destacando o percurso de migração e os obstáculos enfrentados. Ele questiona e revê as decisões e práticas familiares, oferecendo uma leitura crítica sobre os valores e expectativas da época. Essa reflexão pessoal se entrelaça com a história social e cultural, proporcionando uma compreensão mais ampla do impacto das decisões individuais no contexto histórico.

Nas referências que faz à sua infância, período em que viu e viveu a chegada de migrantes, como ele próprio e sua família, o narrador revê criticamente alguns de seus atos passados, haja vista o distanciamento que agora tem deles:

Quase sem nada, muito antes deste Bigorriho e desta casa aqui metida a palacete, a família chegou no trem da fome, embarcada em Joaquim Távora. No alheamento de crianças impossíveis não percebíamos os horrores que imperam sobre a necessidade aflita - nos arranjos e desarranjos pela subvida (Bueno, 2011, p.69 e 70)

As perdas familiares de Frederico são correspondentes às de Bueno: a irmã mais velha, que não chegou a conhecer, o irmão mais novo, a mãe, o pai. Dentre elas, ganha destaque a morte da mãe, narrada nas últimas páginas do livro. A relação com a matriarca claramente se sobressai ao relacionamento com o pai, que por vezes é lembrado com certo ressentimento, seja pelo abuso da bebida alcoólica ou pela aspereza com que se dirigia ao filho, quando este ainda era criança.

O plano ficcional e o plano referencial apresentam, ainda, outras ligações. Em *A pulsão pela escrita*, obra que traz a biografia do escritor Wilson Bueno, Luiz Manfredini trata *Mano, a noite está velha* como “uma longa confissão carregada de saudade e tristeza” (Manfredini, 2018, p. 169). Ubiratan Brasil, na orelha de *Mano, a noite está velha*, relaciona a obra com “um acerto de contas com a vida, com a família” (Brasil, 2011, s/p). Assim, os dados autobiográficos aparecem, sobretudo, na recuperação do passado familiar, conforme o próprio Wilson Bueno, durante a

produção da obra, escreve ao seu editor, Rogério Eduardo Alves, da Editora Planeta, definindo o livro em questão como um

“Romance-carta/Romance-depoimento”, mas com muitos acontecimentos. A radiografia de uma vida familiar, a carta para o irmão morto, recuperando um passado derruído de todos os sentidos, relatando um presente de desilusão e também de derruimentos (frente à morte, frente à nossa precaríssima condição...) e lançando, quem sabe, alguma luz no futuro. [...] Me acompanha a intenção de que seja o meu *Lavoura arcaica* – o tom e a pegada pretendo que sejam os mesmos (Bueno *apud* Manfredini, 2018, p.19).

Esse jogo de revelações e ocultações tende a levar o leitor a conectar as pistas deixadas pelo autor, que não lhe confia abertamente o seu mundo íntimo, mas lhe deixa indícios o suficiente para levantar fortes suspeitas de que a obra se apoia no substrato autobiográfico. Esse raciocínio está em consonância com as considerações de Manuel Alberca, segundo as quais

o romance autobiográfico responde simultaneamente a dois movimentos aparentemente contraditórios: a urgência de expressão e a necessidade de ocultação. Contar o que não se pode dizer e verbalizar o tabu constituem uma necessidade e um desafio para o ser humano de todos os tempos, mas para o moderno essa necessidade torna-se compulsiva, quando se trata da própria vida, pois cumpre a função de compensar as limitações da existência e de construir uma personalidade mais satisfatória que a real ou de sustentar o eu com algum elemento de ficção. Sob esse ponto de vista, os romancistas autobiográficos executam e representam literariamente um processo psicológico universal, que nasce da disposição que temos, nós, humanos, de contar e nos contar relatos de nossa vida, a fim de reafirmar ou reconstruir a constituição da própria pessoa²⁰ (Alberca, 2013, s/p, *tradução nossa*).

Sendo assim, em obras como a definida por Alberca, o leitor exercerá um papel de cúmplice e também de detetive, uma vez que, para ele, o herói novelesco não é só um ser fictício, e sim também um ser de carne e osso, desde o momento que passa a identificar que por trás da personagem se esconde o autor.

Ainda conforme aponta Alberca,

Para que se possa falar em romance autobiográfico, além dessa dissociação entre autor e narrador, característica do gênero, é necessário que, seja a partir da intenção do romancista, seja a partir da expectativa do leitor, a história e seu protagonista, ou seus personagens, sejam percebidos como

²⁰ Texto original: “la novela autobiográfica responde de manera simultánea a dos movimientos aparentemente contradictorios: urgencia de expresión y necesidad de ocultación. Contar lo que no se puede decir y verbalizar el tabú constituyen una necesidad y un reto para el hombre de todos los tiempos, pero para el moderno esa necesidad se vuelve compulsiva, cuando se trata de la vida propia, pues cumple la función de compensar las limitaciones de la existencia y de poder construirse una personalidad más satisfactoria que la real o apuntalar el yo con algún elemento de ficción. Desde este punto de vista, los novelistas autobiográficos ejecutan y representan literariamente un proceso psicológico universal, que nace de la disposición que tenemos los humanos de contar y contarnos relatos de nuestra vida, para reafirmar o reconstruir la constitución de la propia persona.”

uma projeção, encoberta e dissimulada, da própria vida e personalidade do autor, ou que, ao menos, nos contornos da ficção se desenhe uma figura na qual se reconheçam ou se identifiquem semelhanças com ele. Seja porque o texto romanesco coincide com o conteúdo de outros textos autobiográficos, seja por informações biográficas externas ao autor, ou porque se nota claramente que, sob o disfarce ou a impostura, o autor conta sua vida com escassa dissimulação, o leitor percebe de forma evidente o autobiografismo do romance, mas não está autorizado a afirmar que se trata de uma autobiografia. Diante da impossibilidade de defini-la de forma mais satisfatória, e com o aviso de que o que segue não passa de uma simples e esforçada proposta de definição: o romance autobiográfico é um relato que primeiro oculta, para depois mostrar dissimuladamente, a relação entre a verdadeira biografia e a personalidade do narrador ou do protagonista fictício²¹ (Alberca, 2013, s/p, *tradução nossa*).

O romance autobiográfico, portanto, se organiza como um jogo intelectual, no qual o leitor estabelece hipóteses e relações de semelhança entre o fictício e o real, sondando o quanto do autor há no narrador-personagem. No entanto, essa é uma equação que o leitor resolverá apenas parcialmente, pois nunca terá completa segurança da correspondência entre a vida do autor e o que a narrativa relata.

Importa ainda destacar que, em *Mano, a noite está velha*, a morte é um símbolo latente. Os mortos serão temidos e exaltados em um altar de devoção e de respeito, desfrutando também dessa condição para poder se dizer o que não poderia ser anunciado em vida. “Estamos sempre lembrando os mortos, talvez para lhes conferir uma precária sobrevida” (Bueno, 2011, p. 15), filosofa o narrador-personagem, e reflexões como essa estão polvilhadas ao longo de toda a obra, podendo se referir tanto ao falecido Mano como aos mortos em geral, já que a família inteira já está esfacelada. A morte também é um gatilho para florescer as reminiscências que serão basilares na narrativa. Esquecer os mortos é matá-los outra vez:

Nos escondemos atrás dos mortos, Mano. À sombra deles, já disse, ainda que nos julgando sinceramente imortais, nutrimos a memória com que existiram e, por vezes, desconfiamos de nós mesmos – se somos os mortos

²¹ Texto original: Para poder hablar de novela autobiográfica, además de esa disociación de autor y narrador, característica del género, es necesario que, bien desde la intención del novelista o desde la expectativa del lector, se perciban la historia y su protagonista o los personajes de ésta, como una proyección, encubierta y disimulada, de la propia vida y personalidad del autor o que, al menos, en los perfiles de la ficción se dibuje una figura en la que se reconozcan o encuentren parecidos con éste. Sea porque el texto novelesco coincide con los contenidos de otros textos autobiográficos, sea por informaciones biográficas ajenas al autor, o porque se nota demasiado bajo el disfraz o la impostura que el autor cuenta su vida con escasso disimulo, el lector encuentra evidente el autobiografismo de la novela, pero no está facultado para decir que se trata de una autobiografía. Ante la imposibilidad de poder definir más satisfactoriamente y con la advertencia de que lo que sigue no es sino una simple y voluntariosa propuesta de definición: la novela autobiográfica es un relato que esconde primero, para mostrar disimuladamente después, la relación entre la verdadera biografía y personalidad del narrador o del protagonista ficticio.

que evocam os vivos já mortos ou se os vivos ante a grandiosa exasperação de sermos efetivamente os vivos que fazem viver os mortos através dessa mesma memória, cambiante, difusa – feito um alvoroço de passarinhos (Bueno, 2011, p. 57).

Assim, a voz que conduz a narrativa resgata o passado familiar com um tom de flébil lamúria, acessando as dores secretas e não-ditas de uma família despedaçada, não por algum motivo trágico e único, e sim por uma falta de laços e até de afeto de quem a constitui. Enquanto narra, o narrador-personagem está mergulhado na solidão. Até o cão, seu último companheiro, morre, o que o afunda em sua melancolia e em sua coleção de perdas: “De novo, Mano, horrível constatar, era eu, a rua deserta e um cão roído de formigas” (Bueno, 2011, p. 28).

A narrativa tem a premissa de uma confissão. Agora que o irmão está morto, o narrador-personagem pode falar com ele com mais liberdade, “o irmão desencadeia a talking cure, que lhe serve senão de cura ao menos de alívio e também de memória” (Echavarren, 2013, p. 82), contando o que não podia ser dito antes, embora nem agora o faça integralmente.

Mano, mesmo sabendo que você não morre mais, lhe desvelarei a minha vida íntima ali onde, esquizo, um amor de pássaro dorme, oscilante matéria de desejo, um amor de pássaro e efebo, nádega e mamilo, o fino correr de pelos que iniciam no umbigo e se espraiam (Bueno, 2011, p. 14).

Esse segredo, infere-se, trata-se da confissão da homossexualidade, ainda que a “vida bandalha” do primogênito nunca tenha interessado a Mano, que só fez menção a um “problema” uma única vez, como se a orientação sexual fosse um desvio, pensamento recorrente naquela época. Frederico, em um primeiro momento, teve um envolvimento com o primo “Maico”. “Maico”, sempre referido entre aspas, foi um menino adotado em Aquidauana após ficar órfão de uma mãe que ateou fogo no próprio corpo. Há, enfim, uma violenta revelação: Frederico e “Maico” têm um envolvimento carnal, mesmo o garoto sendo praticamente um filho de criação, muito mais novo que ele. Em pouco tempo, aos 17 anos, “Maico” vira mais um morto no álbum das saudades do narrador-personagem, que se esquivou de vê-lo fenecer, em uma atitude criticada por si mesmo como covarde, abandonando-o à doença.

O desejo volta a aparecer na narrativa quando o narrador-personagem cruza, de madrugada, a avenida de uma Aldeia perigosa, e o medo de um possível assalto imiscui-se ao desejo, “ao maligno fascínio, os cílios grandes, a boca carnuda, as coxas robustas agarradas ao jeans muito justo, o sexo volumoso e ostensivo a

camiseta colada ao braço torneado” (Bueno, 2011, p. 114). A cena é descrita como um andar sobre o fio da navalha, um momento de ácido e sal. Tristemente, como se sabe, essa navalha degolará o autor, morto em uma situação de violência quase similar à relatada. Tem-se então a hipótese de que essa espécie de carta na qual se constitui *Mano, a noite está velha* seja motivada, sobretudo, pela confissão desse seu lado mais lúbrico que escondeu da família.

Não se pode descartar também a hipótese de que a missiva ao irmão sirva para noticiar a morte da mãe, concretizada apenas no último parágrafo, já no apagar das luzes da narrativa, o que justificaria o fim dessa conversa sem uma despedida formal. O livro é escrito no quarto ao lado em que a moribunda recebe os cuidados paliativos, morta em vida, última resistência de uma casa que logo deixará de existir. Frederico vislumbra o retângulo da janela do quarto dela enquanto escreve. O narrador-personagem não encerra de modo formal o diálogo com o Mano, e a estratégia de finalizá-lo justamente com as linhas que deixam subentendida a partida da mãe poderiam acenar que era esse, sobretudo, o motivo principal a ser comunicado.

A mãe, aliás, é evocada com uma aura divina, como uma espécie de entidade. A letra maiúscula com que se grafa o substantivo na obra coincide com os nomes dos deuses, sublinhando a superioridade e distanciamento. Para Roberto Echavarren (2013), a mãe é o último pilar da sobrevivência do narrador, mas ela não o preparou para sobreviver a ela mesma. Até por isso, ele execra a própria velhice.

A obra ainda abre a possibilidade de leitura de que a narrativa, ela mesma, seja a confissão do narrador-personagem sobre as dores que sentiu, sobre a tristeza que o abateu com a perda do irmão e sobre a miséria familiar: “Embora tudo isso vos esteja sendo explicitado agora, agora que você não morre mais nem se scandaliza, e guarda para sempre o meu e o teu segredo, Mano. O segredo escuso dos Souza de Oliveira. Agora, sim, posso me revelar em você, sem pejo, a nossa ópera chulé” (Bueno, 2011, p. 25).

Os dois, Frederico e Felipe, narrador-personagem e Mano, são descritos como física e emocionalmente diferentes, havendo um contraste entre a figura ilibada de Mano frente ao esfarelamento físico e psíquico de Frederico. No momento da narrativa, o narrador-personagem tem sessenta anos, está obeso e envelhecido. Mano tem o privilégio da morte para mantê-lo eternamente o mesmo.

Embora eles tenham se distanciado na idade adulta, a infância foi marcada por um convívio estreito. Eles se apartaram, e esse distanciamento abriu uma fissura no narrador-personagem, remoída constantemente. Há, inclusive, uma efeméride que aponta para essa cisão: a morte do Mig, um gato que aparece na casa da família e é adotada pelos garotos. Eles vivem os últimos suspiros da infância tendo o animal como elo, e quando Mig desaparece, essa aliança também se quebra, deflagrando o afrouxamento do vínculo entre eles.

A infância partilhada é revivida em cenas das mais mezinhas às mais incrustadas nas gavetas escondidas do passado. Meninos, Mano e Frederico iam ao cinema, e essa era uma breve conexão com um mundo de sonhos. Dividiam o gosto pelos quadrinhos da Disney, e são achincalhados por isso por um “primo” mais velho, Andrezão, que faz os dois se envergonharem do deleite infantil. Já na Aldeia, sofrem juntos a morte por afogamento de um colega, e o peso do fim dói neles pela primeira vez, aprendendo aquela tristeza precocemente. Os sustos, cobertos pelo véu da vilania, que pregavam na avó adoentada, também é rememorado, bem como o horror ao assistirem ao sacrifício do porco Neguinho.

Percebe-se que a família Souza de Oliveira, ainda que não disfuncional, termo contemporâneo para lares que rompem o tradicional, não é untada por ternura e união. O pai é uma figura alcoólatra (vício, inclusive, que o narrador-personagem reconhece em si), jogador e distante, enquanto o sentimento pela mãe titubeia entre a aversão e a comiseração. A avó e o avô também são peças de um passado: a avó como vítima de traquinagens/maldades infantis, e o avô de lábios leporinos cuja imagem se derramava, amedrontadora, pela casa. O pai era uma espécie de viajante, “derrubando árvores, de um lado a outro, os povoados que o Paranapanema margeia, sustenta e assusta. Bichos. Barrancas e balsas, os caminhões com cabines sustentadas a corda e arame, estradas de chão, os formidáveis atoleiros” (Bueno, 2011, p.47). Ausentava-se em negociatas de compra e venda de secos e molhados, enquanto a mãe, uma mulher nova e bonita, tardiamente o filho reconhece, buscava independência financeira por meio das costuras. Não havia amor da mãe pelo pai, o narrador-personagem sentenciava, e os quatro integrantes da família parecem figuras descoladas umas das outras:

Largados sobre um velho sofá-cama, numa sala entulhada, ali onde eu, você, Ela e Ele vivemos um dia? O ódio miúdo, os respeitos dignos, o olhar propositalmente indesmentível, os afetos sinceros, a chalaça, a costumeira

embriaguez minha e a do Pai - feito não suportássemos aquela união melancólica com que a existência nos reuniu um dia (Bueno, 2011, p. 29).

Em *Mano, a noite está velha*, mais do que um fio condutor natural de lembranças, a memória se transforma, ela mesma, em um objeto de reflexão. O narrador-personagem briga com a memória, estuda-a, se submete a ela, tenta controlá-la, preenchê-la, perfurá-la, transbordá-la. Ele escreve para lembrar, para a água do tempo não lavar aquela história pequena.

Na análise de Simone Pinheiro Achre

é pela escrita de suas memórias que o narrador permite que o leitor o conheça, ao mesmo tempo em que ele reflete sobre si mesmo. Nesse sentido, a artimanha da memória é deixar transparecer aquilo que a constitui como imagem, ou seja, uma montagem do passado, que não pode ser tida como real, mas como uma mescla de realidade e imaginação, por meio da linguagem no presente. A memória é essencial para a escrita de si (Achre, 2018, p. 133).

A memória é sensorial em *Mano, a noite está velha*. A “madeleine”, de *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, cujo sabor, perfume e textura atira o protagonista no espiral de lembranças que constituem o romance, é também um conceito para esse processo que associa um estímulo sensorial ao mergulho em memórias profundas. Pode-se afirmar que esse mecanismo é igualmente desfrutado por Frederico, cujas memórias são conduzidas por sinestesias.

não se trata de escrever um romance de impressões seletas e felizes, mas sim de enfrentar, por meio da atividade intelectual e espiritual que o exercício da escrita configura, a ameaça do esquecimento, do silêncio e da morte. Em outras palavras: não é a sensação em si (o gosto da “madeleine” e a alegria por ele provocada) que determina o processo da escrita verdadeira, mas sim a elaboração dessa sensação, a busca espiritual do seu nome originário, portanto, a transformação, pelo trabalho da criação artística, da sensação em linguagem, da sensação em sentido. Não se trata simplesmente de reencontrar uma sensação de outrora, mas de empreender um duplo trabalho: contra o esquecimento e a morte, um, o lado “objetivo” do tempo aniquilador; contra a preguiça e a resistência, outro, o lado “subjetivo” do escritor que se põe à obra (Gagnebin, 2006, p. 154).

O sabor do pêssego, o aroma de cedro e limão-bravo da Aldeia, a canção de Ella Fitzgerald, as texturas dos objetos cênicos de uma pantomima assistida no Teatro Guaíra. As imagens, como fotos, se enredam às recordações para reconstruí-las, como a de um domingo no Passeio Público:

um longínquo domingo no Passeio Público. A foto é de uma beleza inesperada e exasperante. A mãe, em pé, na grama, a saia godê; o Pai, também ereto, o terno de paletó trespassado, a gravata, o chapéu; você de

um lado e eu de outro, ambos de calças curtas, ambos de azul-marinho, o branco colarinho fechado (Bueno, 2011, p. 61- 62).

A obra é tingida pelas cores brilhantes das temáticas universais: a morte, o desejo proibido, a violência. O sangue é um elemento que permeia a história, tonalizando-a de tragédia. O narrador-personagem admite que as cores fortes tingem essas memórias porque são elas que matizam os laços familiares:

Fragmentos, pequenos textos a marcar o andado da hora, nem sempre na ordem em que as horas se põem — mas engolidas pelo tempo como quem despenca de um abismo. Pinheiros & precipícios. Cores fortes, repito, ainda que de aquarela, cores fortes e sombrias, possivelmente a exalar alguma ternura, a mexer com esses afetos, com essas afeições insubstituíveis, às vezes prosaicas, ali onde, queiramos ou não, se fazem — ou se desfazem — os laços de família (Bueno, 2011, p. 62).

O narrador-personagem busca controlar a memória, mas também é arredado por ela. A memória dilui-se em palavras e em objetos, e ele se irrita com a força do tempo de corroê-la.

Eu tenho raiva do tempo, Mano, eu tenho muita raiva do tempo que engole cenas e seres e já devora, faminto, até esses papéis onde lembro coisas, intimidades, com o fito de resguardá-las ali onde o Pai dizia que as coisas perenes moravam — os álbuns, as gavetas, as cômodas e os guarda-roupas recendendo a naftalina (Bueno, 2011, p. 76).

A memória é matéria delicada e efêmera, tal como como um beija-flor, e nem sempre codificá-la em literatura pode suavizá-la, como o narrador-personagem poeticamente afirma em: “A memória é um colibri que nem sempre a poesia afaga” (Bueno, 2011, p. 109), ou seja, nem mesmo a literatura é capaz de alcançá-la.

Há, ainda, a tentativa de controlar a memória de Mano, ao provocá-la, abri-la, estofá-la com mais material. O narrador-personagem conta o que a memória de Mano pode não ter retido, como a chegada da família à Aldeia, lembrando pelos dois. Essa voz condutora usufrui da condição de morto do seu interlocutor para se permitir mais veracidade: não há mais julgamentos, não há como decepcioná-lo com sua verdade. A escrita e a memória se entrelaçam: escrever é ativar a memória, é impedi-la de se esvaír, é lembrar-se de quem se é ou se foi. A escrita é um murro, pois é a escrita da memória de uma história tibia (Bueno, 2011, p.51), é uma borboleta que fenece sob o alfinete. Ao mesmo tempo, a história, ao ser narrada pelo narrador-personagem, torna-se dele, que, agora proprietário de uma dinastia que já não pertence ao pai, à mãe, à avó, pode, inclusive, inventá-las, fazer dessas vidas o que

ele quiser. Assim, comprova-se que a matéria-prima da própria biografia pode ser modelada como postula o narrador-personagem,

Logo vocês três (Mãe, Pai, Mano) serão apenas três nomes distintos e a memória que eu quiser inventar de nós, como se inventa um romance, a fraude de um documento histórico ou a fotografia — irascível — com que um documentário, por hipótese, tenta o registro do real — essa coisa igualmente misteriosa e que, a exemplo do sonho e das nuvens, também se evola no ar que nos consome (Bueno, 2011, p. 75).

Assim, a narrativa é preenchida por elementos claramente factuais, que se encontram na materialidade extra-páginas, mas também por incógnitas que podem ter sido criadas ou modificadas. Hilda, por exemplo, uma personagem que aparece em vários momentos e que toma forma de uma leal e presente amiga, ainda que o narrador-personagem sinta uma comisseração não explicada por ela, pode ser uma homenagem à amiga Hilda Hilst, escritora com quem conviveu, de fato, e que o apresentou a Caio Fernando Abreu, a quem o livro é dedicado, como pontua Achre:

Em *Mano, a noite está velha* (2011), o protagonista Frederico tem consciência de que lembra, como lembra e como suas memórias, ao serem escritas, podem ser manipuladas de acordo com os seus interesses. O que é registrado por ele não pode ser contestado, uma vez que aquele que poderia fazê-lo está morto, não lhe responde. Além disso, pelo fato de que toda memória é também um ponto de vista, ela é questionável e não uma verdade absoluta, como descrita pelo narrador (Achre, 2018, p. 30).

Já a casa, um elemento que de fato existiu e sobrevive, na narrativa, aos últimos suspiros antes de ser demolida por uma especulação financeira que assola o bairro, é um santuário e o cárcere da memória, um sarcófago em que as recordações escapam e insistem em sobreviver:

Mexo-me, alongo o olhar para as paredes da sala: ora a parede em frente, ora a parede de trás, ora a parede ao lado, espicham-se, as sombras, formas compridas, enviesadas às vezes. Indiscerníveis. Estarei com medo de mim, Mano? É minha a projeção na parede branca, minha esta sala entulhada na casa vazia de muitos cômodos; nossa é somente essa esquiza profissão de fé. No quê, Mano? No que lembramos? Ou no que lembro eu, para ser mais exato, ao aéreo dessa comunicação no vácuo, posto que também você é só a memória da memória? Metáfora? E em exclusivo através de mim você ainda lembra, mesmo que, a rigor, nada mais lembre, o que é espantoso e triste. De todo modo, vamos nos precaver, Mano, é a noite, baixo a chuva, no jardim, nas calhas. A lembrança reverbera, movediça, cambiante, a tatear o espesso fosso de nosso passado comum. Sua escuta e minha voz vibram no ar feito fosse um vento (Bueno, 2011, p. 145).

Gagnebin (2009), recuperando Benjamin, afirma que é nos destroços que o autor encontra o material necessário para tecer a sua arte e por meio deles ouvir os esquecidos, aqueles que não podem mais se fazer ouvir.

O narrador também seria a figura do trapeiro [...] do catador de sucata e de lixo, esta personagem das grandes cidades modernas que recolhe os cacos, os restos, os detritos, movido pela pobreza, certamente, mas também pelo desejo de não deixar nada se perder [...] (Gagnebin, 2009, p. 53-54).

Nesse sentido, Frederico junta os destroços da sua história e da história de sua família para escrever sua grande missiva, preservando a sua existência.

Tal como a memória é retalhada em uma colcha, o ofício de escritor é recuperado aos pedaços, como uma ocupação fragmentada, praticada mais por necessidade do que por opção. A escrita é convulsiva, traduzindo o sentimento trepidante que assoma o sexagenário diante de um cenário de perdas. A Arte, assim, é uma resistência, um meio de se eternizar:

Ao contrário dos mortos que nos esforçamos para arrancar de uma anonimidade injusta, são eles, os poetas, os escritores, me parece, que palavra a palavra, frase a frase, nos precipitam às pequeninas mortes de um dia, duas, três horas, quinze minutos, em que nos abduzem, não importa quanto, essa suspensão de tudo em torno. Sobrevivemos então em suas estrofes e ficções nas quais ele, claro, nos fazem acreditar com ardor de meninos (Bueno, 2011, p. 16).

A ficção é uma vida inventada, e as palavras o salvaram: “os sonetos me salvavam. Feito me salvam agora essas anotações, nostálgicas ou rebeladas, embaraçadas sempre, nas quais insisto a fim de que o passado não nos engula igual os edifícios vêm engolindo o bairro que pelo passado se chamou Bigorrilho” (Bueno, 2011, p. 17). A arte é uma forma de sobrevivência para o narrador-personagem, que de profissão escrevia textos pernósticos e burocráticos, e encontrou a leniência na literatura. A escrita é uma âncora para ele, já esvaído de alegrias e de esperança, uma tentativa de reestabelecer conexões perdidas e se sentir menos desamparado, menos solitário:

Talvez perpassasse este texto um colorismo exacerbado ou uma vigília fúnebre – ainda assim, colorida, cardinalícia, meu Deus! São as tintas de um pintor frustrado, do funcionário público que, no gozo da aposentadoria, vinda a bom tempo, entretém as horas rabiscando estes papéis. A extravasar também, não olvidemos, demônios e epifanias nas mambembes telas de fim de semana que se não me elevam a gênio me acalmam os nervos. Comecei com casinhas infantíloides no vão anseio de sugerir a inocência dos contos de fada de um Chagall. A pretensão é sempre um vício e talvez me ajude a que me suporte a noite escura e o breu da memória. Caso contrário gritaria

contra as paredes um grito a acordar a vizinhança e a pôr na rua alguém a telefonar ao s.o.s. do corpo de bombeiros (Bueno, 2011, p. 126).

Como o trecho acima sugere, há, no livro, uma forte presença da metalinguagem. A própria elaboração de *Mano, a noite está velha* como uma escrita direcionada ao irmão é questionada pelo narrador-personagem. O Mano seria o primeiro leitor, mas ele admite a si mesmo que “Mentindo a mim mesmo, alinhavo frases, longos períodos, parágrafos sujos ante o medo e a ignorância de que escrever é para os gênios e não para um tom menor feito este que lhe escreve” (Bueno, 2011, p. 41). Com uma humildade pessimista, narrador-personagem resgata a trajetória literária, diminuindo-a, e ainda conta que o “velho Snege”, pai de Jamil Snege, o incentivou a publicar suas “elucubrações literárias”, mas, nesse momento da narrativa, ele mostra pouca confiança e disposição a formalizar o dom em ofício primeiro, pois, como ele se define, é um “amador em tudo” (p.41). O narrador-personagem não se considera um escritor, apenas um leitor compulsivo com a audácia da escrita no erro, um diletante do passado que não se enquadra como outros prosadores contemporâneos.

Outra passagem em que se nota a presença da metalinguagem é a seguinte:

Só com olhar o retângulo da janela do quarto Dela eu poderia escrever um romance, Mano. Mas eu não quero chamar de romance a essa prosa acuada ao muro; tanta vez pusilânime. Sem o brilho dos heróis ou o desassombro de uma pequena coragem que fosse. Essa conversa no escuro, Mano, que agora que você não morre mais, branca de medo, feito um bicho aprisionado na casa deserta, ensaio conversar, a memória da memória da memória, seus escusos, seus baixos e degredos. Um bicho, Mano. Sobrevivente, sim; ilustrado, sim. De qualquer modo, entanto, bicho; bicho graciliano (Bueno, 2011, p. 44).

Os “bichos gracilianos”, como o narrador-personagem se refere à própria família, é uma referência ao escritor nordestino Graciliano Ramos, aclamado pelo retrato realista que desenhou do sertão nordestino e da aridez que se estende à alma das pessoas que passam pela carestia em todos os âmbitos. Os bichos gracilianos, tal como a família de Fabiano e Vitória, de *Vidas Secas*, comunicam-se rudimentarmente ou não se comunicam, tecendo uma convivência animalesca e permeada pelo instinto. Ágatha Cristina Kaiser sublinha a forte relação que não só *Mano, a noite está velha*, como outros títulos de Bueno tecem com a animalidade. Sobre esse título, a crítica pondera:

A conclusão do trecho, no terceiro parágrafo, referindo-se a si, ao irmão e à sua ancestralidade longínqua como “bichos do mato” e “bichos gracilianos” traz, de imediato, certa memória histórica e literária. É senso comum inserir o homem que apresenta determinados hábitos, costumes e que vive em determinadas condições ao “mato” e à “selvageria” inerentes a esse ambiente. O acanhamento, a rudeza, a violência, o silêncio, a dificuldade de se comunicar, a pulsão sexual inconsciente, o lugar social desprivilegiado, a dependência direta da terra e da natureza, a luta pela sobrevivência são todos aspectos vinculados ao domínio do “animalesco”. O adjetivo “graciliano” neste contexto, por sua vez, é bastante peculiar e exige uma investigação, ainda que pontual, da obra de Graciliano Ramos, inegavelmente referenciado. Ambas virtudes, “do mato” e “graciliano”, no entanto, são agregadas ao substantivo “bichos” que também qualifica a família de Frederico a partir das diversas metáforas cristalizadas e generalizadas que a associação entre “homem” e “bicho” podem suscitar quando um homem é chamado assim (Kaiser, 2021, p. 10).

Para Kaiser, essa intertextualidade quer sugerir uma aridez e uma miséria, acompanhadas de truculência e de falta de sociabilidade. A estudiosa também observa que vários animais aparecem, até com certo protagonismo, ao longo da narrativa, e a violência, explícita ou desejada, marca essas passagens. Ainda de acordo com Kaiser, um dos motores das reminiscências do narrador- personagem é, essencialmente, essa aproximação entre a selvageria e a linhagem familiar:

O avô, também “bicho graciliano”, por sua vez, apresenta o lábio leporino, supondo uma aproximação animal que, se deforma o homem, assemelha-o ao rei da selva, selvagem, mas soberano. A memória do personagem, então, dentro de sua história familiar, (...) pertence antes a uma soberania cabocla analfabeta, que por ter posses e título, ainda que menores, pode matar e seguir vivendo em liberdade e depois a uma selvageria também cabocla, de indivíduos empobrecidos e desterritorializados, em intensa comunhão com a natureza como fonte de subsistência, todos, a seu modo, animalizados. Frederico, no entanto, apesar de ter se deslocado de ambos os contextos por alcançar ser rico e letrado, como um bicho que se humaniza, continua se identificando com sua herança sendo, ele também, um “bicho graciliano”, ainda que mimetizado em “uma lagarta peluda e úmida” (Kaiser, 2021, p. 27).

Assim, Kaiser põe em evidência as características da selvageria presentes na obra, ainda que, para tanto, force uma etimologia baseada na sonoridade, ao aproximar “lábio leporino”, cuja origem etimológica remete à lebre (*lepus*, em latim), da imagem do leão. Isso, no entanto, não invalida a força da metáfora que ela propõe, ao destacar o modo como a narrativa mobiliza figuras animais para pensar a ancestralidade e a identidade do narrador.

Por fim, flertes com a teoria psicanalítica podem ser ensejados. As repetições se espalham pela obra e são tanto de acontecimentos e sensações como de expressões, como “A Hilda! Coitada da Hilda”. A repetição, para Freud, é fruto da pulsão de prazer ligada à neurose. Na explicação do psicanalista,

Está claro que a maior parte do que a compulsão à repetição faz a pessoa reviver deve causar desprazer ao eu, pois, afinal, traz à luz atividades de moções de impulso recalçadas, mas esse é um desprazer que já reconhecemos, que não contradiz o princípio de prazer; é desprazer para um sistema e, ao mesmo tempo, satisfação para o outro (Freud, 2021, p. 42).

Ao mesmo tempo que a memória admoesta, ela também satisfaz. Mesmo que dolorosa, a repetição dessas experiências é prazerosa e é uma forma de reelaborá-las. A repetição está, sobretudo, ligada à pulsão de morte, de uma vontade de volta ao inorgânico, ao primitivo, processo que se justifica pelo momento em que a obra é escrita e a quem precipuamente se destina.

Em outro trecho, em que Mano esqueceu ou deixou a imagem de Nossa Senhora em sua fuga, como o filho pródigo, que abandona a casa dos pais para casar com uma mulher detestada pela Mãe, o narrador-personagem sentencia que aquilo fora uma espécie de ato falho de um esquecimento que era bem mais uma lembrança. De acordo com Freud (1901[2024]), os atos falhos são janelas para o inconsciente, revelando aspectos escondidos que escapam à percepção consciente. De fato, como já dito, o narrador-personagem busca controlar até a memória do morto, e coloca-se, aqui, como um analista do gesto do irmão, cuja saída de casa simboliza um rompimento mais profundo e violento com a tradição familiar.

Mano era o preferido, e o abandono criou uma cicatriz na mãe, que disfarçava a mágoa com rancor. Os irmãos, segundo o narrador-personagem, viviam uma tirania feita a lágrima e unha, e essa relação passional também é conhecidamente matéria dos estudos freudianos. Há um laço de rancor e cuidado que cinge Frederico à mãe, figura feminina mais forte e poderosa em sua vida.

Schiavon e Pelbart (2020) defendem que há uma sublime-ação não só em *Mano, a noite está velha*, mas na produção do autor:

Toda a obra de Bueno, com seus incontáveis pontos brilhantes, cristais de tempo, não cessa de testemunhar um desejo de alçar-se da terra, de suas misturas e paixões, conforme a liberdade com que, apesar das leis, ele se serve da linguagem para experimentos de voo (Schiavon; Pelbart, 2020, p. 40).

A linguagem literária, portanto, é um meio de se alçar essa sublimação, vertendo o sofrimento em uma expressão criativa e artística. A fragmentação, nesse sentido, traduz a subjetividade do narrador-personagem, que eterniza sua trajetória,

de forma visceral, a partir de símbolos, imagens e palavras resgatadas de uma memória vivida, criada e compartilhada.

Assim, *Mano, a noite está velha* configura-se como uma narrativa profundamente enraizada na tessitura da memória, em que o gesto da escrita se apresenta como tentativa de resgate, elaboração e sobrevivência. Entre o luto e a confissão, entre o real vivido e a invenção literária, a obra de Wilson Bueno tensiona as fronteiras e expõe as dores de um sujeito fragmentado que encontra na linguagem uma forma de nomear a perda e de fabular a própria existência. Nesse processo, o “eu” narrativo se constrói em diálogo com os mortos, com os livros e com o passado, operando uma escritura que revela o poder da literatura de ficcionalizar a memória como forma de permanência diante do tempo, do esquecimento e da morte.

3.2.3. Imigração, urbanização e memória coletiva em *Mano, a noite está velha*

A Aldeia decididamente não é mais a mesma.

Wilson Bueno

Se as lembranças individuais são inseparáveis dos quadros sociais nos quais se inscrevem, assim como postula Halbwachs (1990), em *Mano, a noite está velha*, os episódios lembrados por Frederico não dizem respeito apenas à sua trajetória individual, mas evocam práticas, relações e conflitos que marcaram a experiência de grupos sociais e da configuração cultural de Curitiba no século XX. A “Aldeia”, como metáfora da capital paranaense, torna-se o elo entre o íntimo e o coletivo, revelando que a memória de um sujeito é também a memória de uma cidade em transformação, e que recordar é, portanto, uma forma de reinscrever a experiência coletiva no espaço da narrativa.

Ao registrar suas memórias, Frederico retoma o passado e, a partir dele, constrói uma interpretação da história de Curitiba baseada nas vivências cotidianas de pessoas simples, revelando um espaço que abarcou diversos migrantes e imigrantes que ali se estabeleceram. Esse movimento de retorno ao passado permite ao narrador evidenciar outras faces daquele tempo, frequentemente silenciadas pelas versões oficiais da história, e que nem sempre corroboram com a imagem de progresso e encantamento promovida pelos discursos dominantes.

A obra também explora como o crescimento urbano, com sua gentrificação e modernização, opera simultaneamente como cenário e como agente de dissolução das memórias ancestrais e familiares do narrador. A cidade em transformação apaga não só traços físicos, mas também as marcas emocionais e identitárias de seus habitantes, deslocando-os para uma paisagem em constante mutação. Nesse percurso, Wilson Bueno articula com sensibilidade o entrelaçamento da memória privada com o movimento histórico da coletividade, costurando o drama existencial do indivíduo à tessitura social e urbana de sua época.

As referências culturais, a vida intelectual e a violência latente da cidade também aparecem como signos constitutivos dessa memória, compondo um quadro multifacetado que transita entre a memória afetiva, a crítica social e o lamento de uma perda contínua, tanto dos laços familiares quanto do espaço físico da cidade e de suas histórias.

Mano, a noite está velha retrata a situação daqueles que vieram no trem da fome, da família da terra vermelha à Aldeia, a inominável Curitiba, ainda que geográfica e socialmente adivinhada em suas ruas, Saldanha Marinho, Praça dos Chorões, Eufrásio Correia, Batel. O bairro em que a família se instala, Bigorrião, ainda sem o glamour que até o rebatizou para Champagnat, abrigava a pensão da Saldanha Marinho, em que vivem nos primeiros momentos. A memória da cidade sertaneja dissolve-se como um sonho no novo cenário.

Frederico relembra o percurso e os obstáculos enfrentados pelos Souza de Oliveira, na mudança do lugar de onde vieram, mudança esta vista como uma forma de “vencer na vida”, o que demonstra que a ideia de grandes centros estava relacionada ao progresso e ao sucesso.

Lembra, Mano, lembra. Você era tão pequenino que se lembrar haveria de. Assim que o Pai arranhou o primeiro jeito de a gente vencer a Aldeia, duas ou três semanas depois do desembarque na estação ferroviária vindos do Norte vermelho, a cena, as cenas, os embates (Bueno, 2011, p. 69).

Há, na família, portanto, uma ação de desbravar aquela nova terra, que recebia gente de toda parte para preenchê-la de braços e cores:

Era como se dissessem que uma coisa era desembarcar nela, na Aldeia, forasteiros; bem outra ver nelas nascer seus netos, bisnetos e até os tataranetos. A Aldeia era deles de um modo quase mesquinho. Como se isso conferisse aos migrantes europeus, polacos principalmente, árabes, armênios, uma certidão de posse, a prevalência com que nos olhavam, de

cima, os olhos azuis. Roceiros eles também, caipiras de outras plagas e sotaques. Acabávamos, contudo, nos entendendo (Bueno, 2011, p. 69).

Desta feita, nessa nova cidade, há o convívio com outros migrantes, e a “negrada”, a família de traços nordestinos indígenas, conhece a “polacada”, com quem tem tanto divergências e competitividade como aprende cultura. Assim, a sociedade vai sendo revelada e avaliada pelas reflexões do sujeito, pois há a percepção do narrador-personagem que participou, outrora, da construção de um espaço multicultural, nem sempre preparado para tal heterogeneidade, o que se constata no trecho em que ele descreve o relacionamento entre os recém chegados do Norte do estado e os imigrantes “polacos” já estabelecidos na capital, que mesmo vivendo situações parecidas, não se reconheciam como semelhantes: “Polaco! O xingamento batia feito porrada. Sabíamos. Negrada! A resposta vinha na fronteira do cuspo [...]. Em jogo, mais que a cor, o sentimento súbito de dignidade ameaçada” (Bueno, 2011, p.70).

As lembranças de Frederico, articuladas na narrativa ficcional, permitem vislumbrar os desafios enfrentados pelos imigrantes ao tentarem se adaptar à nova realidade, especialmente no que diz respeito à língua, às dificuldades com o idioma local e à preservação da língua de origem. Além disso, essas memórias revelam uma crítica à postura de certos estrangeiros que se arrogavam o domínio da língua portuguesa, como se houvesse uma forma correta e única de falá-la, desconsiderando a diversidade e as variações próprias do idioma: “E era curioso que aqueles meninos, que em casa falavam a língua arrevesada dos pais, nos corrigissem o português ordinário [...]” (Bueno, 2011, p.71).

Bastante presente, ainda, é o retrato do convívio entre os diferentes povos, a troca de saberes, experiências e costumes na época:

Experimentava-se o pepino azedo a princípio com nojo e logo depois, gulosamente, e aprendíamos com os polacos a exata maturação das uvas nas parreiras improvisadas no fundo dos quintais. De cor fixava-se o tempo das maçãs, das peras e da ameixa-amarela. Com os polacos, a família se iniciava, Mano, paciente, na arte das compotas nos vidros Trevisan - enxutos, cristais, espelhos (Bueno, 2011, p. 70-71).

A narrativa evidencia também a diversidade que compõe o povo brasileiro e revela que a trajetória do narrador-personagem é marcada por influências múltiplas, resultado direto da interação com diferentes pessoas e do entrelaçamento de tradições culturais. Isso reforça a ideia de que a identidade individual não se constrói

de forma isolada, mas se forja a partir das relações sociais ao longo da vida, sendo o sujeito um produto da convivência e da experiência coletiva.

Renovava contudo a pergunta: como poderiam ser brasileiros aqueles seres brancos, frios e encapotados, de cabelos amarelos e olhos claros, tropeçando na língua embaralhada? Mas eram: na missa, no catequismos, nos casamentos, nas dificuldades pequenas do dia a dia, na pechincha e no circo, nas grandes bebedeiras e nos velórios (Bueno, 2011, p. 73-74).

Desse modo, as memórias do narrador-personagem sobre a imigração e a vida dos imigrantes no Paraná oferecem uma visão detalhada sobre as dificuldades de adaptação e os conflitos culturais. Nesse sentido, conforme Frederico fala de seu passado, de suas vivências, de outras épocas, seu relato se constitui um testemunho, pois ele esteve lá, viu e ouviu tudo o que contou e aponta a sua versão da História. De acordo com Gagnebin (2009), que recupera Walter Benjamin para tratar da função da memória: “[...] o narrador e o historiador deveriam transmitir o que a tradição, oficial ou dominante, justamente não recorda” (Gagnebin, 2009, p.54). Assim, o narrador-personagem de *Mano, a noite está velha* oferece o retrato de outrora, pela lente da ficção.

A narrativa ainda tematiza a urbanização, em passagens em que se narram as mudanças ocorridas no espaço, como a que relata a tentativa de mudança do nome do bairro onde o narrador-personagem mora de Bigorrilho para Champagnat, fato este registrado na obra *Bigorrilho, a construção de um espaço urbano*, de Maria Luiza Gonçalves Barracho e Marcelo Saldanha, um projeto da Fundação Cultural de Curitiba:

aquele mesmo que um dia, meninos e migrantes do Norte pioneiro, chamamos Bigorrilho. Agora o bairro metido a besta se chama Champagnat, com a devida pronúncia francesa. Há coisa que não vale a pena lembrar, essa é uma delas e a anoto aqui mais pelo desconforto que me causa, bicho sensível, e os meus nadas secretos medos de que a cidade acabe por engolir a nossa casa (Bueno, 2011, p. 10).

O narrador-personagem observa as mudanças no espaço urbano, mencionando como o bairro de Bigorrilho se transformou em Champagnat, com uma pronúncia francesa. Essa transformação reflete a gentrificação e a evolução dos espaços urbanos, relacionada à perda de identidade e a comercialização dos espaços históricos. A crítica aqui se volta para o impacto da modernização e da gentrificação nas comunidades e na memória coletiva.

O ensaísta Roberto Echavarren explica que “A Aldeia constitui um lugar de encontro das correntes migratórias. Ali, não importa qual seja o seu passado, se transformam em habitantes urbanos, marcados pelas mesmas condições de convivência” (Echavarren, 2013, p. 77), o que também aponta como esse movimento mergulha em uma realidade mais urbana e dos privilégios que ela traz: a educação, a diversidade de espetáculos, o entretenimento. Do garoto que frequentava circo e matinê, ele passa a se aculturar também com teatro. A alma nutrida de arte é a memória mais pujante que tem do sertão, como observa Echavarren:

A arte envelhece, os filmes são caducos, pouco vale a pena recordar-lhes. Diferentemente, o sertão não envelhece. Caudal perceptivo, reconhecimento da terra, das plantas, dos animais, empresta material imaginário, um território de onde surgir. É uma felicidade ainda que dentro da infelicidade, um repertório sempre presente, uma ameaça e ao mesmo tempo plenitude atemporal de um mundo querido e desfrutado. As personagens do sertão não obstante sabem calcular o tempo, planejam o que farão amanhã (Echavarren, 2013, p. 80).

A literatura também tem papel formador, pedra fundamental de caráter e de visão do mundo. Nomes da literatura ocidental são evocados, tanto como referência e inspiração como assombração, o autor-narrador conversa com eles, Cervantes, Balzac, Alencar, Borges, Bolaño, Cortázar²², no escuro.

Mas a capital também abriga outras formas de violência, pobreza e miséria humana: a marginalidade, a prostituição, o sacrifício de um animal para se alimentar dele. Todavia, herdeiro de uma família Souza de Oliveira já marcada pela ruína, pela falência, essas circunstâncias não parecem assombrar especialmente o narrador-personagem. Schiavon e Pelbart defendem que a Aldeia não soube ler a área “crepuscular”, indefinida do autor, no entanto, ficou eternamente marcada pela passagem e pela escrita de Bueno:

Wilson Bueno é tanto o passado como o futuro da Aldeia. A potência do verbo (virtual-real), enquanto atividade por excelência, e o alto tempo de uma vida, são uma e mesma coisa. Nada sobrepuja a sua duração, e tal é a dívida da Aldeia para com o *vagau* que a iluminou, digamos assim, com um clarão de eternidade. Do mesmo modo que, segundo Artaud, não se pode mais ver um

²² Esses dois autores, especialmente, exercem influência sobre a produção da obra. De acordo com Sousa (2022), a obra de Roberto Bolaño, autor chileno, é marcada pela construção de Arturo Bolaño, o alter-ego do escritor, e por Benno von Archimboldi, escritor de identidade desconhecida. Bolaño é reverenciado pela autoficção e pela marginalidade literária, dando voz a personagens periféricas e explorando a violência em sua narrativa (Sousa, 2022). Já Julio Cortázar foi um escritor argentino, falecido em 1984, cultuado pela inovação narrativa que apresentou em sua obra. Além disso, Cortázar também recebe destaque pelos elementos históricos que adiciona às narrativas, de modo a unir realidade e imaginação (Russo, 2017).

girassol na natureza sem passar por Van Gogh, não se pode mais conceber a Aldeia-Curitiba-Mundo sem passar por *Bolero's Bar* e *Mano, a noite está velha* (Schiavon; Pelbart, 2020, p. 46).

Mesmo o clima da cidade tempera a narrativa: a chuva insistente, o vento, o ácido céu azul são o cenário ideal para um escritor, no auge de sua melancolia, atingido por uma tempestade real e imaginada. A casa também recebe as luzes da narrativa. Em um primeiro momento, “metida a palacete”, é um simulacro da própria mãe, que talvez desejasse aparentar uma sofisticação que não lhe era natural. Depois, a própria mãe enferma, agora era um velho sobrado, de aroma envelhecido, de doença e de abandono. Essa decrepitude tonaliza também o ritmo da conversa do narrador-personagem, que confessa:

Até quando só nos entenderão os mortos que deambulam esta sala onde acabou ficando a escrivanhinha, só sei escrever nela, Mano, como se em qualquer outro lugar fosse impossível brotar da caneta velha essa conversa aqui, contigo, no escuro (Bueno, 2011, p. 12).

Ou seja, o ambiente é propício à conversa com um morto. A morte da família é também a morte da casa, que fenece à medida que a Aldeia cresce e se moderniza. A modernização, aliás, é rechaçada pelo protagonista. Ele não quer saber de computadores: prefere a escrita feita à mão, no papel, a tinta escorrendo a sua dor. A eminência da demolição do velho sobrado, última resistência de um passado cada vez mais enterrado, prenuncia a ruína do próprio narrador-personagem.

Por fim, *Mano, a noite está velha* ainda é um triste oráculo da própria morte do autor, como já mencionamos, assassinado em 2010. “Pouco tempo depois de terminar de escrever este livro, Wilson Bueno foi degolado por um michê, um garoto de programa. A novela transborda sacrifícios sangrentos de animais (porcos, bovinos) que profetizam a morte sangrenta de Wilson” (Echavarren, 2013, p. 82). Tragicamente, o tio paterno de Wilson, pai de “Maico”, que detestava o sobrinho por esse pretérito envolvimento, queria vender a casa e a herda com esse falecimento. Há, portanto, uma funesta ligação entre a escrita e o fim da vida de Bueno, que morreu três meses antes do pai. Era, de fato, o fechamento daquele ciclo familiar.

Nota-se, portanto, que mesmo calcada na introspecção e utilizando matéria de extração autobiográfica, *Mano, a noite está velha*, conforme resgata o passado do sujeito que narra e da sua família, retoma também o passado da comunidade, dos migrantes e imigrantes estabelecidos na capital, de uma Curitiba se transformando espacial, social e culturalmente. Trata-se, portanto, de uma escrita que, ao mesmo

tempo em que revisita o passado familiar, denuncia as perdas impostas pela modernização e pela gentrificação, inscrevendo-se como gesto de resistência contra o esquecimento e como ato ético de preservação da memória de uma comunidade.

3.3. AUTOFIÇÃO E HISTÓRIA: PERCURSOS NARRATIVOS EM *HERANÇA DE MARIA*, DE DOMINGOS PELLEGRINI

3.3.1. Domingos Pellegrini e sua obra

Domingos Pellegrini, o “Dinho”, nasceu em 23 de julho de 1949, na cidade de Londrina, Paraná. Filho de um barbeiro e de uma dona de pensão, desde a infância, demonstrou inclinação pelas narrativas, o que o levou a trilhar um percurso dedicado à literatura. Com formação em Letras Anglo-Portuguesas pela Universidade Estadual de Londrina (UEL), concluída em 1972, e especialização em Teoria da Literatura pela Universidade Estadual Paulista (UNESP), em 1974, o autor desenvolveu uma trajetória marcada tanto pela criação literária quanto pela reflexão crítica sobre o fazer literário.

A partir da década de 1970, Pellegrini torna-se uma voz importante entre os autores paranaenses, contribuindo para a consolidação de um imaginário regional fortemente vinculado ao norte do estado, com seus símbolos de prosperidade e fertilidade associados à chamada “terra vermelha”. Sua obra literária é permeada por referências ao universo rural e interiorano, evocando práticas culturais e formas de vida em processo de desaparecimento. Esse conjunto imagético, que remete às experiências cotidianas de uma sociedade em transformação, atravessa alguns de seus livros, reafirmando sua vocação para a representação literária do espaço paranaense.

Nesse contexto, Pellegrini inscreve-se em uma linhagem de escritores que, ao se distanciarem do circuito literário dos grandes centros urbanos, buscam na própria história de vida os elementos para suas narrativas, dando relevo às reminiscências autobiográficas e ao resgate das origens. Tal postura narrativa não apenas revaloriza o espaço regional, mas também possibilita a emergência de uma literatura comprometida com a preservação da memória e da cultura locais, inserindo o Paraná no cenário nacional das letras.

Autor de uma obra extensa e diversificada, Pellegrini transita por vários gêneros, como crônicas, contos, romances, biografias, poesia e literatura

infantojuvenil. Ao longo da carreira, recebeu importantes reconhecimentos literários. Foi contemplado com o prêmio Fernando Chinaglia II da União Brasileira de Escritores (UBE) nos anos de 1970 e 1974, com o prêmio da Fundação Cultural do Distrito Federal em 1977, além do prêmio Jabuti, concedido pela Câmara Brasileira do Livro (CBL).

Paralelamente à atividade de escritor, atuou como jornalista e publicitário, escrevendo para diversas revistas. Ainda em plena produção, tem direcionado seus esforços mais recentes à prosa voltada ao público jovem e à poesia, mantendo-se ativo no cenário literário brasileiro contemporâneo.

Entre suas principais obras, destacam-se *O homem vermelho* (1977), *O tempo de seo Celso* (1990), *Questão de honra* (1996), *Terra vermelha* (1998), *O Caso da Chácara Chão* (2000), *No coração das perobas* (2001), *Notícias da Chácara* (2002), *No começo de tudo* (2002), *O tempero do tempo* (2003), *Pensão Alto Paraná* (2005), *O mestre e o herói* (2006), *Família composta* (2006), *Contos antológicos* (2007), *Pequenices crônicas* (2014), *Haicaipiras* (2014), além de nosso objeto de estudo, *Herança de Maria* (2011).

Várias de suas obras apresentam matéria de extração autobiográfica, nas quais o autor relata a saga de sua própria família, propondo uma simetria entre personagem, narrador e autor. É o caso de *Herança de Maria*, cuja análise apresentamos nas próximas seções.

3.3.2. Ele sou eu: a falsa terceira pessoa na autoficção de *Herança de Maria*

E batendo pilão, entenderá que sua missão, já que tem o dom de escrever, será botar tudo no papel, bater neste pilão de palavras estas lembranças e estas mágoas

Domingos Pellegrini

Se a autoficção permite ao autor ser ele mesmo e ser um outro, uma das obras da literatura brasileira contemporânea que mais exemplifica essa afirmação, conforme já mencionamos neste trabalho, é *O filho eterno* (2007), de Cristovão Tezza. Escrita em terceira pessoa, mas dotada de forte substrato autobiográfico, *O filho eterno* se pauta na relação entre o narrador-personagem e seu filho, portador de síndrome de Down, na qual, por meio das experiências de pai de uma criança especial, esse

narrador-personagem faz um mergulho interior, refletindo sobre seu modo de ver e compreender o mundo.

Segundo o próprio Tezza, o uso da terceira pessoa possibilitou uma recepção literária de sua obra, carregando o livro para a esfera ficcional, uma vez que a forte presença da matéria autobiográfica poderia levá-lo a ser entendido como uma narrativa puramente referencial. Tezza revela que essa foi “a grande chave técnica do livro porque não me envolvi. A terceira pessoa me deu liberdade para lidar com o narrador. Eu trabalho escancaradamente com dados biográficos: eu tenho um filho com síndrome de Down e esse é o tema central do livro” (Tezza *apud* Martins, 2014, p. 173). Assim, o uso da terceira pessoa criou distância entre a obra e seu autor e a fez parecer mais ficcionalizada.

Em *Herança de Maria*, Pellegrini parece desfrutar da mesma liberdade criadora utilizada por Tezza em *O filho eterno*, ao construir uma narrativa em terceira pessoa que mescla memórias do autor a elementos ficcionais, sobretudo em torno do drama vivido pelo filho em abreviar ou não a vida da progenitora, que está em coma, conforme revelou o próprio autor em entrevista concedida à revista *Cândido*:

A Dalva, minha esposa, falou para deixarmos minha mãe morrer em casa, o que, inclusive, era um pedido que ela havia feito para mim. Percebi, então, que tinha outro livro nas mãos. Na realidade, o que se anunciava era um romance, misturando lembranças de vida com esse drama de você ter, ou não, de abreviar a vida de sua mãe. Nesse meio tempo, o código de ética médica mudou, autorizando as pessoas a fazerem a eutanásia. Estava decidido a não deixar a minha mãe sofrendo, alimentando-se por sonda no hospital. Eu tinha de tomar uma atitude, exatamente como está no livro. Um dia, fiz massagens nos pés da minha mãe, como a Dalva pediu. No dia seguinte, minha mãe morreu, em paz, tranquila. Aí, o livro mudou. Minha mãe tinha me deixado como herança esse livro, para eu entendê-la e para iluminar outras famílias que, às vezes, precisam aprender a perdoar. O romance passou a se chamar *Herança de Maria*, e demorou oito anos para ser escrito. Para mim, mais que um romance, trata-se de um processo de vida. Não escolhi nada. Fui conduzido em um processo no qual fiz esse livro e o livro se fez através de mim (Pellegrini, 2021, s/p).

Enquanto está diante do leito de morte da mãe, o filho recupera, pelo viés da memória, a história familiar e revela que se propõe a escrever um romance como legado materno, o que explicaria o título da obra.

Assim, ao transformar matéria autobiográfica em linguagem artística, o autor lança mão de estratégias de ficcionalização que colocam a obra na posição de uma narrativa híbrida, que desestabiliza gêneros e faz com que ela flutue entre o romanesco e o autobiográfico. A nítida presença de biografemas deixa entrever muito

do autor, ao mesmo tempo que ele próprio declara, assim como aparece na folha de rosto do livro, que estamos diante de uma ficção:

O livro foi escrito na primeira pessoa e cogitei que, mesmo sendo ficção, muita gente poderia falar e pensar que eu queria matar a minha mãe. Enviei metade do livro para o Miguel Sanches Neto e ele sugeriu que eu colocasse tudo na terceira pessoa. O Miguel, inclusive, citou o romance do Cristovão Tezza, *O filho eterno*, que é narrado em terceira pessoa. Reescrevi 20 laudas na terceira pessoa, e gostei. Então, reescrevi o livro todo (Pellegrini, 2021, s/p).

Aqui temos um importante ponto para pensarmos a ficcionalização de si em *Herança de Maria*: valendo-se da máscara da ficção, o autor projeta no “ele” o “eu” do discurso referencial, ao desdobrar o foco narrativo da primeira para a terceira pessoa e propiciar condições de leitura em que o substrato autobiográfico se transmuta pela lente da ficção, criando o distanciamento necessário entre o autor e a obra para que ela pareça mais ficcionalizada: “**Ele olhará o corpo na cama.** Essencialmente, apesar de paralisada, será que ali está ela, se na essência ela era ação?” (Pellegrini, 2011, p. 57, *grifo nosso*).

Desse modo, podemos dizer que a história contada compartilha fragmentos de sua experiência e memória individual e familiar intermediadas por esse narrador-outro, que age como uma espécie de duplo ou *alter ego* do autor. Por meio da distância simulada entre autor e narrador, através do uso da terceira pessoa, o autor eleva o grau de ficcionalidade do texto passando ao narrador a tarefa de falar de alguém que seria ele mesmo, construindo uma forma de autorrepresentação que lhe dá a possibilidade de enxergar a si mesmo como uma personagem e de revisitar seu passado e suas relações, sobretudo com a mãe. Trata-se, portanto, de uma escrita do “eu”, em que o “eu” do discurso referencial se projeta no “ele”, intermediado por um narrador onisciente, que tudo sabe a respeito da personagem e até mesmo antecipa suas ações, como se pode perceber nas passagens a seguir:

Dois anos depois, quando ele entrasse para o mesmo partidinho de esquerda onde o tio procurou ser herói até achar a morte, **um companheiro de Tio Pedro contaria** que, dali da casa da Vó, o tio foi para a clandestinidade, vivendo em esconderijos, assaltando bancos e, finalmente, desaparecendo depois de preso (Pellegrini, 2011, p. 141, *grifos nossos*).

Na obra *O si-mesmo como outro*, Paul Ricoeur problematiza a questão da identidade pessoal e da identidade narrativa, postulando que “não existe narrativa eticamente neutra. A literatura é um vasto laboratório onde são testadas estimativas, avaliações, julgamentos de aprovação e de condenação pelos quais a narrativa serve

de propedêutica à ética” (Ricoeur, 1991, p.140), ou seja, a identidade do narrador não é fixa, ela pode se desdobrar em um “eu” que se projeta num “outro”, assumindo um distanciamento que lhe possibilita enxergar a si próprio como uma personagem e desfrutar da liberdade ficcional para construí-la. Nesse sentido, o indivíduo se debruça sobre si mesmo e sobre seu passado, e reconstitui-se mimeticamente como outro.

É importante notar ainda que na ficcionalização de si que ocorre em *Herança de Maria*, por mais que a condição de identidade nominal, uma das premissas da autoficção doubrovskiana, não seja perfeita, ela não deixa de ficar subentendida, pois ainda que o nome do filho não seja revelado em nenhum momento da história, a correspondência se dá pelo apelido do autor-personagem: “Tocará a campainha e, pela janelinha do portão, ele não reconhecerá o idoso que, no entanto, chama pelo apelido – **oi, Dinho**” (Pellegrini, 2011, p. 375, *grifo nosso*). Portanto, por mais que não siga a premissa básica, temos uma homonímia mais ou menos declarada.

Esse jogo de identidade/desidentificação desvela o caráter múltiplo da obra, não sendo produtivo fazer sua leitura como puramente autobiográfica nem como puramente ficcional. Desse modo, *Herança de Maria* chama a atenção para uma possível expansão da definição de autoficção dada por Doubrovsky, que só enquadraria neste estatuto obras em que se identifica a identidade onomástica perfeita e explícita entre autor-narrador-herói, o que depende, no procedimento narrativo, do uso da primeira pessoa do discurso.

De acordo com a recuperação de algumas problematizações sobre as escritas de si expostas na primeira parte deste trabalho, há uma tendência para a hibridização de gêneros para a qual a definição autoficção, no singular, não daria mais conta, sendo mais apropriado, portanto, colocar o termo no plural e admitir dentro dele a convivência de vários gêneros e discursos, com diferentes estratégias de autorrepresentação.

Assim, cabe-nos dizer que, com *Herança de Maria*, estamos diante de uma obra que nos deixa interrogações sobre os rumos tomados pelas escritas de si, visto que não há para ela uma definição estanque, e sim uma abertura de possibilidades de análises. Demonstrando a presença do substrato autobiográfico, da reapropriação do passado pelo viés da memória e dos recursos dos quais o autor lançou mão para construir a ficcionalidade da obra, sobretudo a forma de autorrepresentação, defendemos a ideia de que *Herança de Maria*, assim como outras narrativas que compartilham de características semelhantes, sugerem a abertura de um leque de

facetas das escritas de si, o que aponta para novos caminhos seguidos pelos ficcionistas de si na contemporaneidade e nos alerta para as produtivas investigações que sobre eles ainda precisam ser feitas.

Assim, entendemos *Herança de Maria* como uma autoficção que se vale da terceira pessoa para relatar, especialmente, a vida de Maria, personagem que inicia a trama em um coma profundo. O filho da personagem, nesta análise chamado de autor-personagem, vela a mãe no leito, atendendo as necessidades básicas da progenitora (alimentação parental, troca de fraldas, banhos), enquanto o passado familiar é rememorado, revivendo a biografia familiar, marcada especialmente pela separação dos pais. A questão primordial da narrativa, cerne do conflito que marcará o autor-personagem, é a dúvida moral se deve manter a mãe viva ou, em um ato de misericórdia, abreviar o sofrimento que a ausência de qualquer sinal autônomo traz. O filho busca orientação de um amigo psiquiatra: “O amigo coçará o cavanhaque com um sorrisinho, os olhos miúdos estreitando, antegozando, e então ele contará seu problema, seu dilema, seu desafio” (Pellegrini, 2011, p. 14). O médico, por crença pessoal, é contra o ato, e sugere que ele sinta o silêncio dela, “lembre da vida dela, sinta o que você pode aprender com tudo isso. [...] É sua sina” (p.15). Mesmo diante da recusa, o autor-personagem permanecerá mastigando a incerteza, ainda que o conselho do amigo de lembrar-se de sua mãe passe a motivá-lo.

A dúvida será um guia da narrativa, e a reflexão se deve ou não cometer a ortotanásia é um dos disparadores para que o autor-personagem evoque momentos da infância, cotejando o estado de inerte de Maria. As lembranças fluem, incontornáveis, à medida que o filho compulsoriamente precisa estar em contato com os pertences da mãe, tornando-se guardião não só de seu corpo, mas de sua história.

Encaminhando-se para o final da narrativa, o filho, culpando-se pelo último derrame sofrido pela mãe, precisará lidar com sentimentos de remorso e arrependimento. Ele então reencontra-se com suas origens: a Pensão Alto Paraná, onde recorda-se da mãe fabricando o sabão, e dele, menino, a desenhar letras com um palito no bloco saponáceo.

Mais de meio século depois, ficará tempo olhando num canto os três tijolos esfumaçados que sustentavam sobre a fogueira o tacho das sabão de suas primeiras letras. Em casa, contará a Alda. – Estive na pensão! Tá vazia, mas vi lá num canto, furado, o tacho de fazer sabão. Sabia que um dia, antes de aprender a escrever na escola, escrevi no sabão? – Eu sei, faz tempo tua mãe me contou que até chamou teu pai e falou olha só, nosso filho vai ser escritor! – ela falou isso, Alda?! – e eu ia mentir por quê? Ele abraçará Alda,

chorando feito menino, e ficará revendo a borbulhar no tacho, e depois a ser cortado a facção, um sabão que, tanto tempo depois, ainda lava (Pellegrini, 2011, p. 382-383).

Disparado o gatilho emocional, simbolicamente, assim como faz o sabão, mãe e filho “lavam a roupa suja”. Quando as leis mudam e o novo código de ética médica permite a ortotanásia, o filho, de alma lavada, deixará a mãe em paz para morrer sem a sua interferência. Acerto de contas feito, a mãe falece numa tranquila manhã de domingo após ter recebido do filho, na noite anterior, uma massagem nos pés. No caixão, sobre suas mãos, o filho coloca um canivete, que ela ganhara de uma amiga, símbolo de sua garra e de suas lutas.

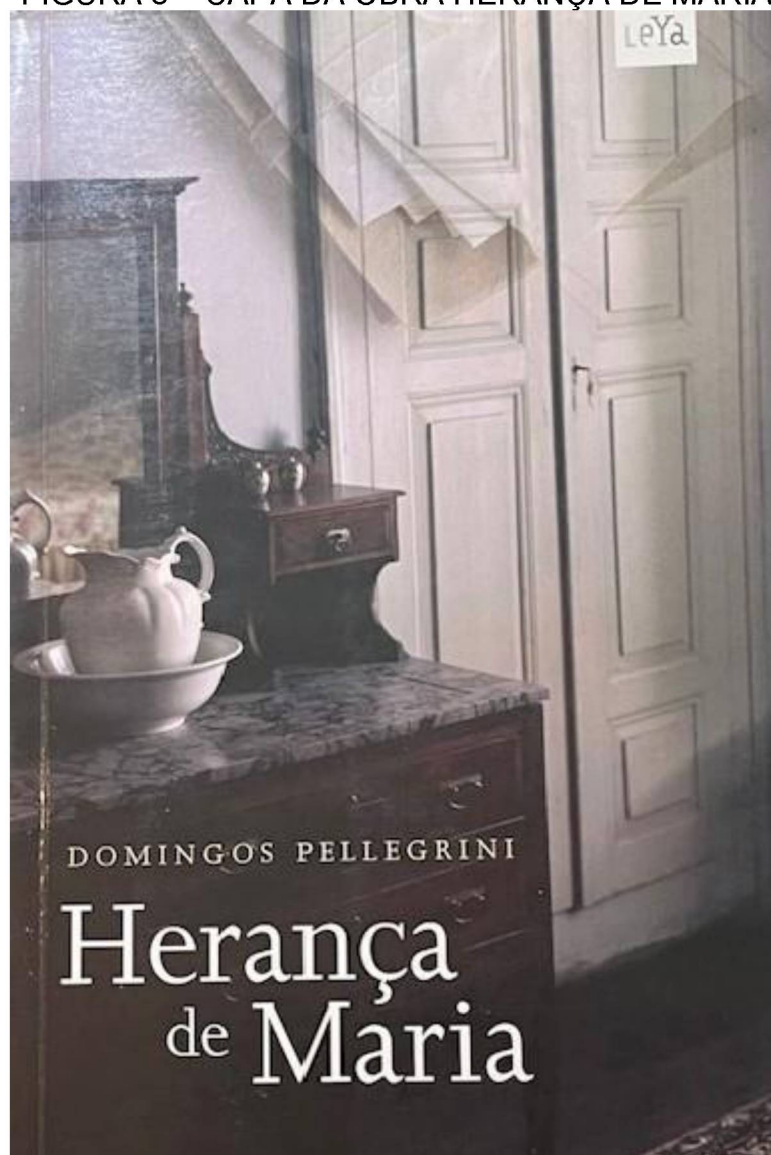
Há um emprego incomum de verbos no futuro ao longo da narrativa, e ao fim, no enterro da mãe, esse simbolismo será decifrado. Ao ser consolado pelo amigo, que insinua uma possível morte provocada pelo filho, este responde:

— Ah, não fiz nada, mas sei o que vou fazer.
 — Vai fazer?!
 — É – ele suspirará aliviado, sorrindo para a mãe, que ainda parece sorrir como a dizer sim, sim, sim. – Vou escrever um romance. Será minha herança dela” (Pellegrini, 2011, p. 413)

Essa conversa acena, metalinguisticamente, para a estratégia do autor: entendendo que escreverá um livro com a história da mãe, ele joga as ações que conduzirão essa narrativa para um tempo futuro, resgatando quais serão os movimentos da personagem que desembocarão naquele desfecho.

A capa *Herança de Maria* traduz o gesto de retorno às origens. Ela remete imediatamente à casa como lugar de transmissão intergeracional, tema estruturante da obra. O interior representado não é meramente um cenário doméstico, mas símbolo da própria herança imaterial de que trata a obra: herança afetiva, cultural e moral, personificada na figura de Maria, a mãe, cujo legado ultrapassa bens materiais e se materializa em ensinamentos, valores e gestos de resistência cotidiana.

FIGURA 3 – CAPA DA OBRA HERANÇA DE MARIA



FONTE: por Mariana Newlands

As cores predominantemente neutras criam uma atmosfera de recolhimento, introspecção e delicadeza. Não há aqui o drama do excesso, mas a quietude do olhar amadurecido que revisita o passado com uma mistura de ternura, respeito e melancolia. Essa tonalidade corresponde ao próprio tom narrativo de Pellegrini, que privilegia a memória como reconstrução serena, mesmo diante da dor ou da perda. Trata-se, portanto, de uma memória não marcada pela denúncia ou pela exasperação, mas pelo afeto elaborado, pelo cuidado com a preservação de uma história familiar que não busca uma verdade absoluta, e sim a permanência simbólica de seus significados.

A obra ainda apresenta fotografias do acervo pessoal do autor, o que contribui significativamente para reforçar o caráter autoficcional de *Herança de Maria*,

ancorando a narrativa literária no terreno da memória familiar e da experiência vivida. Ao incluir tais imagens, o autor não apenas insinua a correspondência entre ficção e autobiografia, mas explicita os vínculos afetivos e biográficos que estruturam a obra.

FIGURA 4 – MARIA, MÃE DE DOMINGOS PELLEGRINI



FONTE: Pellegrini (2011, s/p)

FIGURA 5 – PELLEGRINI, SUA IRMÃ E SEU PAI



FONTE: Pellegrini (2011, s/p)

Doubrovsky (2013) aponta que o problema fulcral da autoficção é que escrever sobre si é inevitavelmente escrever também sobre os outros. Anna Faedrich Martins (2015) indaga até onde um escritor pode expor a vida íntima do outro, quando este não deseja isso? Essas questões emergem no tecido textual de *Herança de Maria*, pois há, de fato, uma exposição profunda da mãe, que transformada personagem, tem sua privacidade devastada ao sabor das minúcias reflexivas do narrador. No entanto, quando Pellegrini abre o álbum da família, ao contrário de expor a mãe ou se vingar dela, há uma homenagem, e o espólio é a eternização de uma vida repleta de acontecimentos. A memória de Maria é uma extensão da memória do autor-personagem, que transforma o memorial familiar em um totem de reverência a uma existência múltipla, em todas as suas faces, dos bons feitos às dolorosas perdas.

Esse desnudamento, vale ressaltar, não se resume à Maria, já que o autor-personagem, ele mesmo, explana as ondulações da própria trajetória, igualmente marcada por momentos de derrocada. Em consonância com Lejeune, Klinger (2008, p. 19) defende que “a autoficção se inscreve no coração do paradoxo deste final de século XX: entre um desejo narcisista de falar de si e o reconhecimento da impossibilidade de exprimir uma “verdade” na escrita”. Há, nesse movimento uma desnaturalização do sujeito, que abandona a carne de homem para ganhar as dimensões de um personagem, recebendo as cores da ficção para caracterizá-lo como tal. Sem as tintas de um heroísmo romântico, o sujeito do romance do século XX é manchado pelos defeitos, pelos vícios e pelas más escolhas.

Interessante, ainda, notar que essa complexidade também será absorvida por Maria. Culturalmente, a imagem de mãe é sacralizada como uma santa pura e intocável, sendo inúmeros os exemplos literários que bebem desse estereótipo da progenitora como uma mulher impecável. Em *Herança de Maria*, contudo, essa premissa é estilhaçada ao retratá-la como alguém falível e irascível, com gestos oblíquos e comportamento rude, sendo capaz de atitudes moralmente contestáveis.

Na obra, o filho de Maria descortina a própria biografia como um pano de fundo que tem como protagonista a mãe, uma mulher de origem humilde, vendedora de “badulaques”, dona de pensão e até agiota. Maria experimenta uma variedade de existências em uma única e longa vida. O início da narrativa é concentrado nos feitos da mãe, e à medida que o menino cresce, esse foco é diluído com o autor-personagem, que passa a receber mais destaque, dividindo o protagonismo com a progenitora.

Nesse processo, de maneira mais difusa, o narrador reconstitui a jornada de escritor, profissão que o personagem irá assumir. O gosto pela escrita nasce ainda na infância, com as histórias que escutava dos peões que se hospedavam na pensão Alto Paraná, velho sobrado que a mãe reformou, já demonstrando um olhar empreendedor que a caracterizaria. A princípio, o menino gostava de revistas e de livros, como conta na seguinte passagem:

Ele começava a gostar de ler, primeiro folheando e depois lendo uma pilha de velhas revistas O Cruzeiro, deixadas pelo pintor que pintou a casa antes de a mãe alugar. As revistas eram para forrar o chão contra respingos de tinta, e o pintor dissera que viria buscar; por isso, sempre que alguém batia palmas no portão, seu coração acelerava: seria o pintor vindo pegar seu tesouro? O pintor nunca voltou, mas, na dúvida, ele leu depressa metade da pilha e escondeu a outra metade para ler devagar (Pellegrini, 2011 p. 54).

A paixão pelas palavras o leva a investigar o significado delas. Menino, compra um dicionário e passa a desbravar os sentidos de palavras desconhecidas, como “essência”, percebendo o colorido da polissemia e inquieto com as possibilidades linguísticas.

Esse entendimento do poder do discurso e do léxico é retomado também na fase mais adulta, agora para analisar os movimentos políticos e os subterfúgios linguísticos de operação e cooptação:

Ah, os camponeses, essa palavra vivia na boca das esquerdas e, na realidade, ninguém nunca chamou assim os trabalhadores rurais no Brasil, chamados de peões, lavradores, roceiros, meeiros, parceiros, sitiantes, chacareiros, menos camponeses como na Rússia, na China ou em Cuba. Só essa palavra já lhe falava da distância entre a ficção ideológica e a realidade prática (Pellegrini, 2011, p. 268).

Logo, ele se torna um jovem interessado pela bagagem deixada pelo tio Pedro: uma pequena biblioteca com títulos ligados ao comunismo. O letramento político do autor-personagem, portanto, coincide com sua confecção como escritor. Dinho mergulha nos saberes de Marx e Lênin e constrói, na turbulência política na qual vivia o país, em meio ao período ditatorial, uma visão de mundo alinhada aos valores de esquerda.

Interessado pelas letras, o autor-personagem escolhe por cursar o Clássico, com o qual poderia seguir a carreira de advogado ou de professor, ainda prestigiada àquela época. Quando inquerido pela mãe sobre o ofício futuro, o discurso do garoto já dá indícios de uma filiação ideológica: “[...] sei é que numa sociedade injusta toda profissão ou é exploradora, ou é explorada” (Pellegrini, 2011, p. 190).

O autor-personagem, efetivamente, vai para a faculdade de Letras, na qual entra, segundo ele, com nota máxima em redação e zero em gramática, o que combina com o ar que se quer dar ao personagem, de contraventor às regras, de relutante às leis. Ele justifica a escolha: “Cursava Letras porque escrevia poemas e contos desde os catorze anos” (Pellegrini, 2011, p. 278). É na faculdade que conhecerá Heloísa, uma moça encantadora e avessa à política, com quem se casará. Posteriormente, a ascensão e reconhecimento profissional também, modestamente, são mencionados: “O médico elogiará o escritor premiado, e ele elogiará o médico tão reconhecido” (p. 299) ou “começava a ter contos publicados em revistas, depois de ganhar um concurso nacional” (p. 320).

A vocação da escrita também é evocada no trecho:

O menino que o pai segura no colo, no porta-retratos, é ele, olhando para a câmara com um espanto precursor do espanto com que olhará as próprias mãos, com que escreveu tantos livros, plantou muitas árvores, criou filhos e, agora, precisarão ajudar a mãe a fazer, como dizem, a passagem (Pellegrini, 2011, p. 51).

As mãos são elementos recorrentes na narrativa. As mãos de Maria, agora inativas, coalhadas de sarda, alimentaram os filhos, bateram pilão e em policial, receberam dinheiro, abençoaram. As mãos do autor-personagem também vão aparecer na narrativa. Enquanto ele mesmo bate o pilão, relíquia recebida após a morte do pai, as lembranças o levam para outra dimensão de entendimento, até que vem uma epifania:

E, batendo pilão, entenderá que sua missão, já que tem o dom de escrever, será botar tudo no papel, bater neste pilão de palavras estas lembranças e estas mágoas, lições e frustrações, arrependimentos e rancores, esperanças e perdões, para talvez resultar numa nova mistura, netos que não cometam os mesmos erros, que saibam misturar em paçoca boa suas diferenças e afinidades (Pellegrini, 2011, p. 358).

Esse é um trecho emblemático, em que autor-narrador-personagem se fundem, em uma reflexão metalinguística sobre o ofício que lhe é dado como uma “missão”, tal qual bater o pilão é botar em palavras o que se passou, triturando as dores e vertendo em uma nova mistura aquela herança familiar, de modo a alimentar com “paçoca boa” as próximas gerações.

Destaca-se, no entanto, que o ofício da escrita, ainda que apareça na narrativa, não recebe reflexões maiores do que as apontadas aqui. O autor-personagem não se debruça em mais passagens sobre sua formação literária, atendo-se à rememoração dessa sua trajetória apenas em momentos específicos e com comentários econômicos.

É curioso apontar, ainda, que a mãe do autor-personagem é, ela também, uma escritora, ainda que assim não o seja identificada. Na obra, há o registro de duas vozes de Maria: a filtrada pela ótica do narrador, e a acessada na fonte, a partir dos escritos de diários, cartas e poemas encontrados pelo filho. Enquanto, pela lupa do filho, Maria mostra-se uma mulher forte, destemida, até insurreta, o material produzido por ela mesma desvela uma mulher sensível e romântica, muitas vezes insegura e frágil, com sonhos e vontade de proteção. A noção de que a mãe é uma potencial

escritora ganha coro na própria narrativa, com um comentário de uma comadre: “Sua mãe escrevia bastante, sabia?” (Pellegrini, 2011, p.346).

Nesse momento, a possibilidade de lhe encurtar a existência é retomada, já como um caminho menos atraente:

pensará que é verdade, herdou o dom, e matando a mãe também estará matando a fonte genética desse dom – mas se redimirá lembrando que, no entanto, não é como as fontes de água, que secam de vez; não, o dom dessa fonte ressurge num neto, num bisneto, saltando gerações, caindo no colo de algum descendente como um prêmio da loteria dos cromossomos (Pellegrini, 2011, p. 346).

A semelhança com a mãe se estende para outros campos menos óbvios. Há, tanto em Maria como no filho, a dualidade, duas almas compartilhando o mesmo corpo. Enquanto a mãe apresenta várias facetas ao longo da própria biografia: trabalhadora, ousada, destemida, sofredora, megera, santa, intercalando momentos messiânicos com arroubos de autoritarismo e crueldade, o filho também vive a contradição humana em sua dolorosa profundidade:

Você é você, ele disse, depois perguntando a si mesmo: quem é você? Um sujeito que pegava os filhos para passear, brincar em piscina, acampar em matos, pescar em rios, enfrentando com bom humor encalhes e mosquitos, naquele tempo em que nem existiam ainda pesque-pagues, e, à noite, ia rondar os bares, ator de personagem talentoso a travestir o vampiro de vaginas, tome ternura e transemos, como-te e adeus, meu petisco deste banquete que é a vida assim solteira e solta (Pellegrini, 2011, p. 387).

O autor-personagem não chega a analisar esse aspecto, mas tal como a mãe, deixa escapar duas personalidades afloradas, sendo subjugado por sua luxúria tal qual Maria o foi por sua ganância.

O filho detona um mal-estar na mãe (a que o autor-personagem responsabiliza o terceiro derrame) ao confessar que, de acordo com um psicanalista, a compulsão sexual dele é fruto de uma tentativa de se vingar da mãe, a qual, em teoria, teria traído o pai. Esse mal-entendido causa a separação de Maria e do pai de Dinho. Os estigmas associados à mulher separada são evocados ao longo da narrativa, como a dificuldade que a mãe tem em conseguir crédito no comércio e o xingamento escutado pelo filho em relação à condição da mãe, o que tanto o impulsiona a agredir o colega como faz a diretora perdoá-lo pela atitude ao tomar conhecimento que, de fato, os pais não eram mais casados. Anos depois, ele mesmo será um marido infiel, e também traído, podendo repetir os passos em falso dos pais. Entretanto, ao conhecer Alda, desfruta um amor mais tranquilo.

Merece destaque acerca da construção da narrativa, ainda, a recorrência quase exaustiva da fala da mãe, “Ou eu não sou Maria”. Esse bordão, evocado em momentos em que precisava mostrar valentia, quer denotar a força daquela mulher e da segurança que ela tem de realizar o que deseja. É nítido, todavia, que a Maria foi várias mulheres, várias Marias, e essa frase talvez retome a unidade de alguém, cuja essência foi, sobretudo, a luta para ser alguém vista, reconhecida e amada.

Assim, em *Herança de Maria*, o “eu” é intermediado pela voz de um narrador que mantém uma distância crítica, avaliando e perscrutando as ações do jovem sob a luz de um entendimento mais amadurecido da própria história, tendo a capacidade de, então, codificá-la em suas várias camadas. Essa explicação, por sua vez, justifica por que o livro não é filiado à categoria de autobiografia, pois não se trata de uma identidade entre autor, narrador e personagem, o que poderia também plasmar o olhar para uma direção unívoca. Esse descolamento de entidades evidencia que o condutor da narrativa é de um “eu” imaginado, uma figura que, assumindo o foco da 3ª pessoa, tem a onisciência múltipla desejada para perambular pelo interior de várias personagens, registrando pensamentos e sentimentos que não seriam acessíveis se Domingos Pellegrini *per se* se imbuísse do papel de narrador.

No “pacto autobiográfico”, a concepção de contrato de leitura entre o autor e o leitor (Martins, 2015), há um princípio de veracidade entre identidade entre Autor, Narrador e Personagem-protagonista ($A = N = P$). No caso da obra em análise, autor-personagem divide o protagonismo com a mãe (do personagem e do autor). A mãe, aliás, é a responsável pela narrativa existir, já que o filho promete escrevê-la como uma forma de herança. A partir da recuperação da história da mãe, o autor-personagem descortina a própria biografia, entrelaçando o fio das duas vidas em seu tear, em que a realidade pode ser extrapolada e a ficção contribui para o arremate ou mesmo o lirismo almejado, entendendo a narrativa como resultado também de uma expressão artística, e não só como um documentário de fatos realmente vividos.

A ambiguidade, marca de uma narrativa intersticial, é fruto dessa mescla do pacto biográfico com o pacto romanesco, o qual origina o pacto oximórico (Jacomard *apud* Martins, 2015). Tal recurso, criado textualmente na cabeça do leitor, é característica fundamental de uma autoficção. Há um jogo de ambiguidade referencial (é ou não é o autor?) e de fatos (é verdade ou não? Aconteceu mesmo ou foi inventado?) estabelecido intencionalmente pelo autor (Martins, 2015). Esse embaralhamento é conquistado, também, pelo posicionamento do narrador, que não

é condescendente, não é lenitivo e nem justifica os erros ou escolhas daquele cuja história é retratada pela perspectiva do olhar não de quem a viveu, mas de quem a decodificou. Há confissões que são permitidas justamente pelo distanciamento que o narrador toma da figura do autor-personagem, como a admissão do ódio que sentiu da mãe quando ela adota uma postura mais autoritária e racista, ou os vícios sexuais que desenvolveu após o divórcio.

No caso de *Herança de Maria*, essa ambiguidade não é plenamente conquistada por meio da coincidência de nome entre autor e personagem, já que não o sabemos desse (apenas o apelido), deslizando-se da coincidência onomástica que caracteriza o gênero. Esse recurso contribui para a criação de uma falsa terceira pessoa, como se o narrador não fosse o personagem de quem fala, e como se o personagem não fosse o autor.

A trama sustenta-se, de fato, no entremeio da veracidade e da ficção. Em alguns trechos, a ficção, ainda que não possa ser atestada, é mais presumida, como as hipérboles em relação à espiritualidade de Maria e à jornada amorosa de Dinho. Além disso, a memória também emerge dessa confluência, podendo ser apagada, remodelada, inventada. Memória e ficção podem se misturar e se confundir. Em alguns trechos, por exemplo, não é possível se contar tudo ou se opta pela omissão. O namoro que Maria teve aos 13 anos, revelado por um bilhete encontrado pelo filho, não recebe mais informações, assim como não se sabe da irmã Alice, mencionada como figura presente durante a infância do autor-personagem, e não mais retomada ao longo da fase adulta. É possível, como elucida Martins (2015), inventar e preencher as lacunas da memória com ficção.

Por outro lado, alguns elementos incluídos na narrativa são âncoras para a memória do autor-personagem, guiando sua viagem ao passado a partir dos disparadores, especialmente, ligados às visitas à mãe acamada, aquele se emociona ao encontrar um ursinho de pelúcia, reconhecendo no brinquedo o cheiro e o menino que um dia foi. Ainda, Dinho, nessa releitura do que viveu, surpreende-se ao lembrar de si sentado na beirada da cama, de cuecas e meias, “e se espantará de como a memória guarda esses detalhes”, tomando consciência da própria memória e dos mistérios que a fazem reter minúcias.

As fronteiras entre o real e a ficção são especialmente esboroadas justamente porque o autor, como filho, veio depois de Maria, e passagens da vida da mãe podem ser confeccionadas com material mais abstrato do que os fatos, ainda que eles

existam também, provas concretas que aumentam a verossimilhança da biografia da mãe.

Nesse sentido, *Herança de Maria* torna-se uma obra que se serve não só da clássica estrutura romanesca, mas também retoma registros por meio de uma espécie de diário de Maria, a qual também se eleva como uma voz do texto, em uma espécie de polifonia²³, no qual ela anotava os sentimentos em relação à gravidez, e de poemas, também de autoria dela, em que uma expressão mais doce e lírica.

Sobre o suposto caso que ela vivera antes de se casar com o pai de Dinho, ela escreveu:

Você não vai encontrar
quem te queira como te quero
nem de mim vai esquecer
porque estou dentro de você
na forma de flor da saudade
como você está dentro de mim
uma sementinha pequena
que está começando a crescer
e quando ficar grande vai sair
e vai ser parecida com você
e você nada poderá fazer (Pellegrini, 2011, p. 46).

O formato contribui para o enigma permanecer, já que não é contado o que, de fato, aconteceu, e apenas as emoções sentidas são registradas. O poema, ao permitir uma leitura mais subjetiva, inclusive, pode ser fruto apenas da imaginação de Maria, e essa interrogação não é resolvida ao longo da narrativa, apontando mais para essa faceta da mãe do que para um suposto amor que ela teve.

Além dos textos da mãe, há também a menção a um escrito do próprio filho, o autor-personagem, que descolado do papel de narrador, apresenta-se como uma outra voz, quando escreve no computador uma passagem, quiçá para o livro que escreverá sobre a mãe:

Como diziam no tempo em que a mãe conheceu o pai amassando barro na rua de terra, “no fim todo ataio vai dá no rio”.
Deve ser esse rio que ela vê enquanto nos olha sem nos ver. Ou talvez ela reveja toda a vida, como tantos dizem e tantos acreditam. Ou pode ser também que ela esteja, nesse mar inexplicável, navegando já à nossa frente, com pena de nós, que sabemos tão pouco, que nos irritamos com tão pouco, que pensamos que estamos cuidando dela, enquanto ela, emendando dia e noite na cama, já está numa nova pensão, reencontrando peões com dentes de ouro, mascates com malas cheias, camelôs sorridentes e falantes,

²³ De acordo com Bakhtin, polifonia é um recurso romanesco que remete à “multiplicidade de vozes equipolentes, as quais expressam diferentes pontos de vista acerca de um mesmo assunto” (Bakhtin, 2088, p. 4).

comadres em charretes, filhos e netos eternamente crianças, amigas comendo um interminável bolo com café numa tarde também interminável, enquanto a cortina acena com uma brisa infinita (Pellegrini, 2011, p. 259).

Há uma notória diferença de tom entre as duas vozes, ainda que emanada da mesma entidade. Há uma maior carga lírica na escrita do filho-personagem, posto que a narrativa principal transite por momentos mais delicados e poéticos, como: “Abrirá os olhos, vendo que está diante da mulher que ele culpou de tanta coisa, que lhe deu nojo e que até chegou a odiar, e agora só lhe causará piedade. Fechará de novo os olhos, pensando que ao romper a casca da alma, perdendo, todo mundo é doce por dentro” (Pellegrini, 2011, p. 261)

Essa flutuação de gêneros e de registros também faz parte de um projeto literário que extravasa o real e pousa na ficção. É própria do romance uma preocupação estética com o que se conta, em embelezamento linguístico que ludibria o leitor e o próprio autor (Martins, 2015). Como a teoria explica, o estranhamento é um motor da linguagem poética e que a diferencia de uma simples biografia, buscando uma renovação de percepções, que devolve o ‘frescor’ à linguagem (Martins, 2015), e trazendo um rebuscamento e uma originalidade de expressão que não se veria em um relato biográfico.

Esteticamente, *Heranças de Maria* se constrói com inúmeros jogos de palavras e inversões sintáticas que dão um ritmo próprio à narrativa, retomando a reflexão do autor-personagem sobre os signos da comunicação, como visto no trecho:

Cuidando do jardim com enxada, Alda com tesourão, ele dirá que cortamos tanto, né:

– Podar plantas é cortar galhos, como também nos cortaram o cordão umbilical no nascimento... E vivemos cortando carnes e legumes, e...

– Então – Alda apontará – corta aqueles matinhos ali.

Ele se calará batendo enxada. Cortar a ligação da mãe com a vida seria mecanicamente tão simples, bastaria tirar a sonda [...] (Pellegrini, 2011, p. 371).

Uma passagem emblemática desse uso da linguagem é quando o autor-personagem, em suas aventuras amorosas, conhece o subúrbio da cidade, cotejando-o com a mudança econômica ali sofrida. A narrativa busca retratar o impacto desse novo cenário não só com as descrições, mas também com a fala das personagens, que marcam a penúria em que vivem e que a submetem à prostituição, como “Eu vou à luta, bem, porque não tem emprego pra quem não tem dente” (Pellegrini, 2011, p. 281).

A autoficção é “um movimento do texto para a vida” (Martins, 2015), e as camadas políticas não são só bem desenhadas em *Herança de Maria* como são primordiais para a estruturação da obra, o que a filia na chamada ficção histórica. Como concede Weinhardt,

a ficcionalização da memorialística não é prerrogativa atribuída exclusivamente a narradores idosos. Na listagem de romances nos limites das coordenadas do levantamento proposto – isto é, publicação na primeira década do século XXI, discurso de memórias como recurso narrativo, o passado recente como tempo predominante da recordação, encenação do passado individual inscrito no passado da coletividade, permitindo assim uma leitura que se faça pelo viés das relações da ficção com a história (Weinhardt, 2015, p. 238).

Os eventos mais importantes da época são vivenciados pelos personagens, que estão diretamente envolvidos com as transformações sociopolíticas. Há uma relação de causa-consequência entre a ebulição que se via na rua e os eventos que culminavam nas mudanças de vida da família. Assim, *Herança de Maria* pode ser classificada como uma autoficção que dialoga com a história, assunto sobre o qual nos aprofundaremos na próxima seção.

3.3.3. A trajetória familiar em diálogo com a história em *Herança de Maria*

[...] de repente, a memória fará uma de suas brincadeiras, puxando fios de sua teia
Domingos Pellegrini

A ficção contemporânea tem demonstrado uma crescente valorização da memória como eixo organizador da narrativa, tensionando os limites entre o testemunho pessoal e a historicidade coletiva. As obras que ficcionalizam o passado recente por meio do discurso memorialístico remetem à ideia de um entrelugar em que os limites entre memória individual e memória histórica se tornam imprecisos. Nessas obras, não é a distância temporal em relação ao vivido que determina seu caráter histórico, mas a forma como esse vivido se inscreve numa lógica de conscientização histórica, ainda que por meio de um sujeito ficcionalizado. Assim, a memória coletiva se constrói como uma elaboração social do passado, muitas vezes em contraponto à narrativa historiográfica oficial. A memória, neste contexto, não se limita à evocação do que foi vivido, mas atua como dispositivo crítico, simbólico e

político que permite articular sentidos e identidades, individuais e coletivas, frente à experiência histórica.

Herança de Maria oferece um terreno privilegiado para a análise dessas articulações, pois nela o gesto de narrar ultrapassa o registro confessional e assume contornos políticos, ao reinscrever a trajetória da personagem em uma temporalidade histórica mais ampla, revelando ecos de uma história coletiva que se infiltra nas memórias familiares e nas lacunas do discurso.

A obra contempla a evolução da cidade natal do autor-personagem, Londrina, emancipada em 1934 (Rompatto *et al.*, 2016). De acordo com a narrativa:

A família dela mudou para a cidade em 1937, quando ainda nem era a ‘capital do café’, só uma cidadezinha de casas de madeira cercada de mata, ela [Maria] com 15 anos. O Vô foi o primeiro mestre de obras da empresa de eletricidade, comandando as turmas que, depois dos postes tortos de trocos de árvore, fincavam nas ruas de tera os primeiros ‘postes retos’, embora ainda de madeira (Pellegrini, 2011, p. 47).

Com a prosperidade vinda das plantações de café, o pai fez freguesia na barbearia com os peões que foram trabalhar na lavoura, enquanto a mãe abriu uma pensão para abrigar quem para lá se mudava com o mesmo motivo. A cafeicultura, portanto, é estruturante da vida profissional e familiar de Maria.

O tio contará que, naquela “capital do café” fervilhante de peões e putas, mascates e camelôs, saqueiros e sitianteiros, nas sextas e sábados o salão lotava desde as oito da manhã até as nove da noite, romaria em busca de cabelos bem cortados, todos os homens igualados na vaidade e no perfume da loção de barba, que no Salão Regente era francesa, a cafeicultura cultivava suas chiquezas (Pellegrini, 2011, p. 30).

A terra perfeita para os pés de café é traduzida também pela bênção que Maria, em sua fase de curandeira, concede às sacas:

uma comitiva de meia dúzia de amigas, uma delas a matriarca japonesa com filho agricultor a trazer saca pesada no alto da cabeça, como faziam os saqueiros com sacas de café antigamente. A comadre dirá que vieram em grupo para rezar por ela, e a japonesa, depois de se curvar com as mãos juntas diante do peito, explicará falando aos soquinhos: – Filho meu trouxe saca sementes de soja, né, não pra ela benzer, que não consegue mais, só pra ficar perto dela, né (Pellegrini, 2011, p. 52).

A riqueza produzida pelo fruto se estende dos agricultores aos prestadores de serviços que se servem daquela prosperidade. Conforme explica Éder Cristiano de Souza:

Esse crescimento esteve diretamente vinculado aos sucessos da cafeicultura nos anos 1940 e 1950, que levaram a cidade a ser conhecida como a “capital mundial do café”, e também a se tornar a segunda maior cidade do estado do Paraná, entrando na década de 1960 com uma população de aproximadamente 100 mil habitantes (Souza, 2016, p. 140).

À medida que a cidade se desenvolvia, o narrador também desenha as mudanças não só de Londrina, como a cidade em que a avó morava. A casa dela, por exemplo, era um oásis de árvores frutíferas em meio a uma vizinhança que se modernizava e substituíam as casas com terrenos largos por edifícios. Quando a avó morre, a casa vira disputa entre as irmãs para ser vendida e virar outro prédio, sinal da modernização que chega até o interior.

Depois, com a geada de 1975 que danificou as plantações e com o natural êxodo rural do período, as consequências também são sentidas na narrativa: a mãe fecha a pensão, enquanto a região passa a conhecer as chagas da pobreza, da miséria e da desocupação.

Até a grande geada de 1975, a pensão estaria sempre lotada, e guardando dinheiro ela passaria a também comparar casas para alugar. O pai deixaria isso por sua conta, dizendo deixa ela fazer o que gosta, ao menos me deixa em paz. Depois, quando a geada quase acabasse com a cafeicultura, e as fazendas e sítios comessem a esvaziar, ela teria o tino de prever que a pensão também ia mixar e faria o pai concordar com vender (Pellegrini, 2011, p. 253).

A queda do seu principal produto econômico se refletiu na vida das pessoas/personagens. Como Souza explica:

nota-se uma nostalgia precoce em relação à cafeicultura, que havia entrado naquela década em franco processo de expansão, mas que devido a duas fortes geadas, em 1953 e 1955, havia se tornado uma cultura frágil que não despertava mais tanta confiança nos seus investidores, criando uma insegurança e uma redefinição no direcionamento de investimento (Souza, 2016, p. 144).

A cidade e os cidadãos sofriam essas agruras. Dinho, enquanto recolhia dinheiro para a utopia militante com a qual já não compactuava integralmente, conhecia a periferia do município e se envolvia com prostitutas, entregues ao ofício impelidas pela necessidade e pela fome. “[...] às vezes, traía a Revolução, dedicando tempo e energia para caçar, pelas esquinas noturnas do centro, alguma daquelas filhas de famílias que o café tinha despejado dos sítios, e que agora vendiam o que tinham para vender, o corpo” (Pellegrini, 2011, p. 279). O narrador, ainda, se dedica a

descrever como era a região mais à margem da cidade, que ao mesmo tempo que já contava com motel, também já assistia à proliferação de favelas:

A casa seria um casebre ou barraco numa das novas favelas, à beira de riachos onde corria água limpa quando menino e, agora, escorria uma água turva de esgotos. Os casebres puxavam eletricidade dos postes com fios clandestinos, mas água vinha de poços cavados por homens ainda fortes, recém-vindos do colonato nas fazendas, onde antes tiveram horta, chiqueiro, galinheiro e frutas. Na cidade, viravam aprendizes de pedreiros ou encanadores, carregadores, carroceiros, jardineiros ou biscateiros, fazendo de tudo um pouco e nada benfeito, até se tornarem mais habituados a copos que a ferramentas e, finalmente, apegados às garrafas onde beber no gargalo sem precisar de copo. Então suas mulheres e filhas tinham de encerrar o barraco sem homem e a mesa sem comida, quando tinham mesa, daí saindo à luta (Pellegrini, 2011, p. 280).

No resgate histórico da cidade, conta Souza sobre o mesmo período:

Londrina já não era mais tratada simplesmente como uma “terra abençoada”, e sim como uma cidade que enfrentava problemas que deveriam ser sanados. No final da década de 1950 toda a área que formava o quadrilátero central da cidade, acima da linha férrea, já estava quase completamente coberta de asfalto ou outras espécies de calçamento, contudo, começava-se a ouvir as vozes da periferia. [...] Demarcava-se nitidamente a fronteira entre o quadrilátero central de Londrina, território dos beneficiados pela era de ouro do Café, devidamente pavimentada, bem iluminada, com grandes edifícios e mansões suntuosas, redes de água e eletricidade. E a Londrina dos excluídos deste progresso, uma cidade cheia de problemas urbanos nas vilas que não cessavam de surgir cotidianamente, nas vilas onde iluminação e água encanada eram privilégios de poucos, enquanto calçamentos e redes de esgoto não eram nem sonhados (Souza, 2016, p. 145).

Esse comparativo é prolífero para se analisar como a realidade atravessa o texto. Os espaços e as pessoas em seus movimentos orquestrando um novo contexto socioeconômico são retratados na interação do personagem, que advindo da Londrina rica, buscava prazer com as mulheres dos bairros carentes, mães-solos que precisam alimentar os bebês ou enfrentar os maridos alcoolizados.

Após a geada de 1975, a pensão é vendida, já que fazendas e sítios se esvaziavam com a decadência da cafeicultura, e os pais compram imóveis para alugar como forma de substituir a renda. Ao mesmo tempo que a cidade se deteriora, o humor da mãe também se esvai para uma personalidade mais amarga e autoritária. Racista, ela passa a buscar uma empregada para dormir em casa, em um regime de trabalho ininterrupto e com a cobrança de um serviço perfeito, em troca de um prato de comida, aproveitando-se, justamente, das famílias desvalidas após o fracasso da lavoura de café. As meninas são oferecidas pelas próprias mães, as quais, sem condições de criá-las, entregam à Maria, como se ela fosse uma espécie de madrinha: daria casa e

alimentos, enquanto exigiria uma “ajuda” na manutenção do lar. Maria, nesse momento, revela-se mais do que exigente: ligada a uma percepção colonial que tomava o empregado como escravizado, tinha predileção pelas meninas negras, mais vulneráveis e passivas a sua oferta míngua de comida e teto em troca de um trabalho exaustivo.

Além dos aspectos ligados à evolução da cidade, o contexto político também é marcado na narrativa. Grande parte da trama é urdida com os fios do contexto político da ditadura civil-militar. Na infância, o filho vê o regime militar se instaurando, sem saber ao certo do que se tratava:

o capitão devolveu os documentos -, daqui pra frente o senhor não faça mais perguntas a militar, certo? Voltaram para o jipe, o pai ligou o rádio e daí ficou sabendo que, naquele primeiro de abril de 1964, tinha rebentado um golpe militar, dizia uma rádio, uma revolução, dizia outra, e parte do exército estava lá em Minas descendo para lutar contra a parte que estava em São Paulo, e eles tinham acabado de passar do Paraná para São Paulo. Deus nos proteja, disse a mãe (Pellegrini, 2011, p. 103).

A família estava indo à cidade da avó, que, no leito de morte, faleceria em poucas horas. A caminho, as primeiras notícias sobre a revolução eram acompanhadas pelo pai no rádio a pilha, enquanto a estrada era vigiada por soldados. No dia 1º de abril de 1964, enquanto a família esperava o último suspiro da avó, o Brasil era sacudido pelo AI 1. “O movimento de 31 de março de 1964 foi lançado para livrar o país da corrupção e do comunismo, e para restaurar a democracia. No entanto, o novo regime começou a mudar as instituições do país através de decretos, chamados de Atos Institucionais (AI)” (Fausto, 2006, p. 466), o que significa o início de um regime que violava a democracia e se colocava como autoritário.

Nesse momento, a narrativa lança luz a dois personagens emblemáticos pela dicotomia que representam: os tios gêmeos Pedro e Paulo. Paulo é militar e se prepara para “ir pra luta, defender a tradição, a família, a propriedade e acabe com a liberdade!” (Pellegrini, 2011, p. 121). Enquanto a família aguarda a morte da avó e o Brasil assiste aos primeiros acordes do golpe, o autor-personagem acompanha a preparação do tio, fardado, barbeando-se, para ir ao quartel, enquanto Pedro chama o sobrinho para mostrar seu tesouro: livros de iniciação ao pensamento marxista. Pedro deseja a revolução e milita para refrear os avanços ditatoriais. A divergência político-ideológica leva ao desentendimento físico dos dois, uma metáfora entre a briga de esquerda e direita que marcaria o período do Brasil.

Um dos gêmeos, ou Tio Pedro ou Tio Paulo, estava cabeludo e barbudo [...] O outro estava de cabelo cortado curtinho [...] tinham terminado o colegial e, depois, Paulo foi prestar o serviço militar, indo todo dia para o quartel, enquanto Pedro tinha feito vestibular para Letras [...] agora Tio Paulo gritava que o idiota andava se drogando na faculdade. Mas que droga é, perguntou a mãe – maconha, bolinha? – e Tia Aurora só balançava a cabeça: não, não, até que falou baixinho: - Co-um-nis-mo (Pellegrini, 2011, p. 117-118).

Cabe observar que a oposição entre os tios gêmeos Pedro e Paulo funciona não apenas como metáfora das divisões políticas que marcaram o Brasil a partir de 1964, mas também como ponto de contato com a tradição literária brasileira, evocando o romance *Esaú e Jacó* (1904), de Machado de Assis. A coincidência nos nomes, Pedro e Paulo, aliada à condição de gemelaridade e à cisão ideológica entre as personagens, sugere uma possível intertextualidade com a narrativa machadiana, na qual os irmãos representam projetos políticos antagônicos: a Monarquia e a República.

Assim, a tensão entre os tios constitui um espaço privilegiado de elaboração simbólica do conflito político que atravessa a narrativa e a evocação de *Esaú e Jacó* funciona como uma camada adicional de sentido, enriquecendo a leitura da obra de Pellegrini e evidenciando sua inserção em um diálogo mais amplo com a literatura brasileira.

Em *Herança de Maria*, essa polarização tem efeitos concretos, pois contagia o jovem Dinho e o conduz a um engajamento político direto, ainda que posteriormente revisto com ironia e distanciamento crítico. O autor-personagem logo se seduz por um desses caminhos e vira, ele mesmo, um atuante. Devorando os livros do tio Pedro, Dinho adere a um discurso de revolução e salvação, e logo as ideias saltam das páginas para ações práticas. Embrenhado no movimento estudantil e com sede de uma revolução tal qual Che Guevara, seu inspirador, provocava, o autor-personagem sugere ao companheiro de luta, Oliveira, a criação de um partido.

Ele tinha dezesseis anos, e se tornou um quadro do setor estudantil de um partido clandestino que queria liderar as massas para uma revolução, quanta novidade na vida de repente! O novo mundo trazia novas palavras, e a História lhe dava importância, podia ser um dos poucos que iriam ser o fermento para o crescimento da revolta nas massas! (Pellegrini, 2011, p. 192).

Nota-se, ao longo da digressão acerca do elã revolucionário do autor-personagem, uma intromissão do narrador ao qualificar-lhe a atitude, julgando em retrospecto o comportamento idealista, “surdo ao bom senso” e sonhador.

– Se comunismo é tão bom, por que tanta gente foge de país comunista?

Surdo ao bom senso, no aniversário ele pediria de presente uma mochila, à espera de ser convocado para a guerrilha, que os companheiros garantiam estar sendo preparada, e logo rebentaria em algum ponto do país o foco inicial, para depois pipocarem outros, e greves gerais, e motins nas tropas oficiais, até que, um dia, os revolucionários entrariam nas capitais montados em tanques e recebidos com flores e música pelo povo em festa... (Pellegrini, 2011, p. 195).

Participando de reuniões das células estudantis, congressos e até treinamento para guerrilha, o filho vai vivendo duas vidas: a de “bom moço”, perante a família, e a de “subversivo”, mergulhando de cabeça nos ideais do partido.

Dizem que 68 é o ano que nunca acabou, tantas consequências teve, mas pare ele passaria depressa, de tanta coisa que aconteceu. Quando mataram aquele estudante o Rio, o Edson Luís, conseguiram fazer uma passeata, como nas capitais. [...] Lá pelas tantas, enquanto os oradores se revezavam falando em cima de um caixote, a massa começou a se dispersar, até ficaram tão poucos que ou a passeata saía de qualquer jeito, ou não saía mais. Então ele trepou no caixote e fez um discurso, que terminava mais ou menos assim: - Todo o Brasil está se levantando, em todas as capitais e cidades médias há passeatas e atos públicos contra a ditadura! [...] Companheiros, sair para as ruas agora é mostrar que nossa cidade também quer liberdade! Não podemos faltar no mapa na luta nacional por democracia! Chega de falatório e vamos para a rua! (Pellegrini, 2011, p. 214-215).

Nesse momento da narrativa, o foco passa a ser sobre o rapaz. O batizado político do autor-personagem é relatado, tornando-o protagonista ao narrar o envolvimento dele com a militância. Há, além de uma sede pela atuação libertária que aprendera nos livros, uma vaidade por ser um dos responsáveis por fazê-la, sublinhada pelos comentários do narrador quanto às ilusões que alimentariam o ego do menino à medida que ele ganhava outras funções e responsabilidades no meio estudantil. O narrador não é condescendente com a sede de guerrilha que movimenta o jovem naqueles meses em que se dedicou ao movimento, polvilhando essas passagens com ironia que denuncia seu afastamento daquela pessoa que foi um dia.

Klinger (2008, p. 14) considera que o mais interessante da boa narrativa contemporânea “é que ela não é apenas um reflexo da cultura midiática, mas se situa também no contexto discursivo da crítica filosófica do sujeito que se produziu ao longo do século XX”. O sujeito de *Herança de Maria* é esfacelado, movido por paixões que o induzem aos feitos hiperbólicos e também às derrocadas. Ao mesmo tempo que Dinho deseja a libertação dos oprimidos, a fé o arrebatava, retomando Deus, figura que, de acordo com o que pregava o comunismo, não existia.

Tempo depois ele veria claro que, quando a gente se engaja, fica cego para as más evidências e vê sempre com bons olhos as conveniências – e, naquele dia, esperava sua chance heroica, seu batismo de combate, seu teste de fogo, para juntar sua história à História, portanto devidamente cego para as evidências. E, mesmo assim, na cabeça voltava a ecoar a voz da mãe cantarolando ao lado da cama do menininho: com Deus me deito, com Deus me levanto... (Pellegrini, 2011, p. 240).

A narrativa registra como ele vai amadurecendo o propósito de sua ideologia, a ponto de entender que os grandes interessados, aqueles por quem diziam lutar, estavam à parte daquele debate, ou mesmo ignoravam a situação política do país. O autor-personagem começa a ver que eles, os pretensos libertadores, estavam distantes das pessoas comuns, a quem queriam libertar da opressão.

Justamente pelo privilégio da visão em retrospecto, o narrador anuncia essa mudança de percepção de Dinho, transformação intensificada em um congresso estudantil realizado em São Paulo:

Quando o homem ligou o rádio, ele ficou sabendo que era 12 de outubro, Dia do Descobrimento da América, e começou a descobrir que o povo, que pretendiam libertar da miséria e da opressão, estava trabalhando tanto para sobreviver, como disse o motorista, que não tinha tempo de pensar em mais nada (depois que ele perguntou o que achava do governo...) (Pellegrini, 2011, p. 245).

O autor-personagem, enfim, após passar por agruras em um treinamento, sofrendo os sacrilégios físicos e emocionais para se preparar para uma distante luta, percebe que os trabalhadores, seus conterrâneos, apenas queriam viver com tranquilidade, desligados do contexto político do país. Ademais, a própria estrutura do movimento seria colocada em xeque, ao vivenciar como a hierarquia e o poder também o permeavam:

Com o tempo e a, conforme Gorki, universidade da vida, aprenderia que o olhar fanático é o mesmo no mártir como no pastor, no terrorista ou no profeta, olhando através, mirando longe, sejam as fontes de mel e leite dos jardins de Alá, sejam a Terra Prometida, a sociedade perfeita, o Céu ou o nirvana. Enquanto isso, ele via num grande jornal conservador receitas de bolo publicadas no lugar das notícias censuradas e, num grande jornal liberal, repentinamente notícias adulantes da ditadura, assim a dialética palavra contradição palpitava na realidade como um coração aberto (Pellegrini, 2011, p. 282).

O tio Pedro, no entanto, enfronhado na revolução, seria acusado de roubo de banco, denúncia comum à época para camuflar e justificar os crimes do Estado, preso e morto. Os documentos oficiais falariam em fuga, mas ele figuraria como mais um silenciado pela ditadura. A mãe, que tanto pedira para o filho se afastar da luta para

não ter que velá-lo em um caixão, agora chorava pelo irmão. Maria participaria do Comitê pela Anistia, movida pelo desejo de reaver o corpo de Pedro:

– Meu filho – dirigiu-se a ele, com as mãos juntas como em oração –, se essa tal anistia vai trazer democracia, é boa pro Brasil. Se vai trazer de volta os exilados, é boa pra muita gente. Mas, para mim, só vai ser boa se eu puder saber o que fizeram com o corpo do meu irmão, que morreu lutando contra essa ditadura (Pellegrini, 2011, p. 373).

O pedido de Maria reitera um posicionamento social mais geral de que independentemente do regime de governo, o que se quer é uma boa vida. O desalento quanto às promessas de mudanças que viriam com a redemocratização também é registrado:

Depois veriam a democracia voltar, com mais corrupção e, em vez do autoritarismo da ditadura, falta de autoridade, governos sempre gastando mais do que ganham, serviços públicos piorando, crimes avançando, marajás, impunidade, até juiz roubando, o povo como sempre pasmado olhando tudo sem entender muito, o governo sempre falando e apenas falando em reforma, reforma, reforma (Pellegrini, 2011, p. 374).

Ao visitar a irmã acamada, Paulo segreda que discordava de muitas ações, pois a revolução também era manchada pela corrupção que tanto prometera extinguir. Ele ainda confessa que tentou achar os ossos do irmão, e não conseguiu, além de ter se desiludido com a direita, o que coteja os dois lados da história: enquanto o autor-personagem percebeu as falhas do discurso de esquerda, o tio se decepcionou com a ação promovida pelo Estado ditador.

Ainda durante seu envolvimento com as guerrilhas, Dinho é inquirido pelos pais, que ficam sabendo de um roubo de dinheiro, e o jovem inventa que apenas esqueceu de contar que teria emprestado “uns trocados da irmã”. O pai melhorava de renda e, aqui, há menção ao Milagre Econômico, período de 1969 a 1974 em que o Brasil, supostamente, prosperou com crescimento econômico e baixa inflação (Fausto, 2006). Por outro lado, o êxodo rural intensificaria a pobreza, e os antigos roceiros se fixariam nas favelas, casebres sem luz e água encanada, mostrando o rachamento do Brasil.

A inflação, marca da redemocratização, é outro evento vivenciado na narrativa. Como forma de investimento, Maria comprou telefones para aluguel, à época, as linhas eram um privilégio caro para poucas famílias, e isso lhe rendeu um bom dinheiro com a aplicação de inflação altíssima aos locatários. Quando, no entanto, há privatização do serviço, as linhas desvalorizam, o que aniquila o negócio da mãe.

O que se percebe, portanto, é que a obra se insere em um contexto histórico, evidenciando, assim, que a trajetória pessoal e familiar, é imiscuída à história de um estado e de um país. Desse modo, *Herança de Maria* mostra como a autoficção, longe de representar um território estabilizado, constitui-se como campo de experimentações narrativas. Domingos Pellegrini, ao projetar seu “eu” narrativo no espaço da ficção e ao reconstituir uma história familiar permeada por marcas coletivas, contribui para complexificar o debate sobre os limites da ficção histórica e sobre as possibilidades da literatura como forma de reelaboração crítica do passado.

Por fim, percebemos em *Herança de Maria* a oscilação constante entre os pactos autobiográfico e romanesco, em que a dúvida quanto à veracidade dos acontecimentos é assumida como parte da estratégia narrativa. A presença de um narrador que se distancia do autor empírico ao mesmo tempo em que se projeta sobre ele evidencia um jogo deliberado com a ambiguidade referencial, articulando os planos da memória individual e da experiência histórica de modo a desestabilizar as fronteiras tradicionais entre ficção e autobiografia. Essa forma de narrar, ancorada no gesto de rememorar, revela-se uma operação ética de reconfiguração de si por meio da narrativa, assumindo um papel crítico diante das formas oficiais de contar a história.

Nesse sentido, *Herança de Maria* se inscreve como uma contribuição significativa ao debate contemporâneo sobre as escritas de si, evidenciando como a autoficção também pode operar simultaneamente como reconstituição afetiva da subjetividade e como leitura crítica da história.

3.4. AUTOFICÇÃO, MEMÓRIA E HISTÓRIA: O CASO DE *CHOVE SOBRE MINHA INFÂNCIA*, DE MIGUEL SANCHES NETO

3.4.1. Miguel Sanches Neto e sua obra

Miguel Sanches Neto nasceu em 24 de julho de 1965, na cidade de Bela Vista do Paraíso, Paraná. Sanches Neto teve sua infância marcada por uma tragédia familiar: a perda precoce do pai, em 1969, vítima de um acidente automobilístico. Após o episódio, mudou-se com a mãe e a família para Peabiru, cidade também paranaense, que se tornaria o cenário afetivo e simbólico de sua infância, adolescência e parte da juventude. Foi nessa cidade que, aos 14 anos, obteve o que considera o diploma mais significativo de sua vida: o certificado do Curso de

Datilografia Bandeirante. A partir daí, iniciou sua trajetória literária com o apoio de sua primeira ferramenta de escrita, uma máquina de datilografar Olivetti Lettera 35.

Durante esse período formativo, enfrentou tensões familiares, sobretudo no convívio com o padrasto, e ingressou no Colégio Agrícola de Campo Mourão, Paraná, um internato onde aprendeu sobre práticas agrícolas, mas, sobretudo, onde floresceu sua descoberta pela literatura e sua constituição como sujeito escritor.

Sanches Neto consagrou-se como um dos mais importantes críticos literários contemporâneos, com um histórico de colaborações desde as revistas *Bravo!* e *República* até jornais como *O Estado de S. Paulo* e *Jornal da Tarde*, passando por semanais como *Carta Capital* e *Veja*. Paralelamente, despontou como um dos mais promissores escritores da literatura brasileira contemporânea desde *Chove sobre minha infância* (2000).

Mesmo após ter conquistado espaço editorial e reconhecimento crítico, Sanches Neto afirma:

Não creio que tenha chegado a nada que possa ser considerado o olimpo da literatura contemporânea. Sou um autor periférico de uma área periférica, que é a criação literária. O fato de publicar em grandes editoras não significa que participo do centro de campo do poder. Podemos dizer que consegui quebrar muitas barreiras, mas muitas outras continuam existindo. E esta é a marca de trajetórias como a minha. Não temos instituições ou grupos de prestígio que nos apoiem, vamos produzindo uma obra que luta contra todas as improbabilidades. É muito mais difícil, num mundo deslumbrado pela modernidade, manter uma carreira literária a partir da periferia, da roça, como é o meu caso. Venho de pequenas cidades e moro numa cidade de 300 mil habitantes. Ser escritor aqui é quase um milagre. Mas sigo neste caminho de construir uma obra a partir deste deslocamento. [...] O escritor nasce nos lugares mais improváveis, o que é realmente complicado é manter-se ativo contra tudo e contra todos. Poderia dizer que a minha existência literária é uma negação dos principais conceitos sobre a trajetória do escritor. Conheci a pobreza, e tento fazer deste conhecimento uma postura social heróica de negação dos valores imperantes na nossa sociedade. Dessa forma, sou minhas origens (Sanches Neto, 2008, s/p).

Miguel Sanches Neto é hoje poeta, ficcionista, crítico literário e professor. Publicou, entre outras obras, *Herdando uma biblioteca* (2004), *Um amor anarquista* (2005), *Chá das cinco com o vampiro* (2010), *A máquina de madeira* (2012), *A segunda pátria* (2015) e *A bíblia do Che* (2016), *O último endereço de Eça de Queiroz* (2022) e *Inventar um avô* (2023), além de seu chamado romance de estreia, *Chove sobre minha infância*, sobre o qual nos debruçaremos nas seções a seguir.

3.4.2. Entre a lembrança e a invenção: a autoficção em *Chove sobre minha infância*

Deixo aqui não a minha história, mas uma história. Caso venha a morrer jovem como meu pai, não transferirei este legado de silêncio a ninguém.

Miguel Sanches Neto

Miguel Sanches Neto defini *Chove sobre minha infância* como “esta não é uma obra de memórias, apenas de retalhos, alguns falsificados pela recordação e pela fantasia” (Sanches Neto, 2000, p. 17). Nessa obra, acompanhamos a trajetória de Miguel, personagem e homônimo do autor, em diferentes momentos de sua vida: o menino, que perde o pai cedo e se vê obrigado a aceitar as imposições do padrasto, o adolescente, que busca liberdade e distanciamento do destino que a vida parecia lhe impor, e o adulto que volta ao interior do Paraná, lugar onde nasceu e cresceu, e revisita também seu próprio interior, o que confere densidade psicológica ao romance. Há, portanto, a correspondência onomástica entre autor, narrador e protagonista, o que aponta para uma forte ambiguidade entre autobiografia e ficção.

A obra se inicia com o protagonista já adulto lançando olhar sobre a criança que foi um dia, chegando a adotar, por vezes, uma perspectiva que o faz observador de si próprio, numa espécie de desdobramento do *eu*, distinguindo quem narra e aquele sobre o qual se narra:

Chovia demais naquela manhã, uma chuva que molhava o piso de vermelhão da varanda da casa onde morávamos, naquela época já de aluguel. Uma casa velha de madeira, a varanda circundada pela mureta de alvenaria. A chuva alagando o território **onde aquele que fui brincava de escorregar no piso** (Sanches Neto, 2000, p. 9, *grifo nosso*).

É logo nas primeiras páginas que o autor-narrador nos dá o mote da narrativa:

A morte de meu pai é o início da minha história, mas havia uma longa e bem narrada pré-história. Se eu não retornar a ela, talvez não seja compreendido. Por que mexer nestas coisas que doem?, me perguntaram. Descansar a ferida apenas para sofrer mais do que normalmente se sofre nesta vida em que nada cicatriza completamente? (Sanches Neto, 2000, p. 17).

A morte precoce do pai muda os rumos da família e afeta profundamente o menino, que tenta se projetar na figura do pai e repelir qualquer semelhança com o padrasto: “Sempre tive que pagar o preço de ter um sobrenome espanhol. Minha ascendência explicava todos os meus defeitos de caráter. Briguento, irritadiço,

violento, orgulhoso, teimoso. [...] Filho do pai, diziam alguns que haviam conhecido o outro Sanches” (Sanches Neto, 2000, p. 17-18).

Idealizando a figura do pai e em constante conflito com o padrasto, recusando-se a trabalhar na roça como os irmãos e seguindo o caminho das letras, é só no final do romance que o protagonista é levado a perceber, por meio das palavras da irmã, a “herança” que recebeu do padrasto:

É que você se vale da caneta como uma enxada, numa literatura sem enfeites. Veja só. Você detesta o relógio de pulso, da mesma forma que o pai. Tem vergonha de sair de óculos escuros e de bermuda, assim como o pai. Gosta de levantar cedo, de trabalhar até ver o fim do serviço. Tal padrasto, tal filho. Toda essa herança está na sua maneira de ver a literatura e de escrever. Você é um camponês no meio de civilizados e isso é o reflexo da educação que, ao mesmo tempo contrariado, você herdou do lado mais rústico da sua família (Sanches Neto, 2000, p. 248).

O trecho citado é de uma carta que integra a obra, assinada pela irmã do protagonista, Carmen, que traz a revelação de que a imagem positiva do pai biológico propagada pela mãe fora uma invenção para que o filho não soubesse que o pai tivera várias amantes e se envolvera com roubo de café nas fazendas da região: “A mãe sempre fora uma contadora de histórias e soube por a ficção na frente do real” (Sanches Neto, 2000, p. 248), escreve a irmã, que se diz contente por finalmente revelar esse segredo da família.

Nas orelhas de *Chove sobre minha infância* encontramos a reprodução da carta de Luciana Villas-Boas, da editora Record, que revela impressões sobre a missiva de Carmen na narrativa:

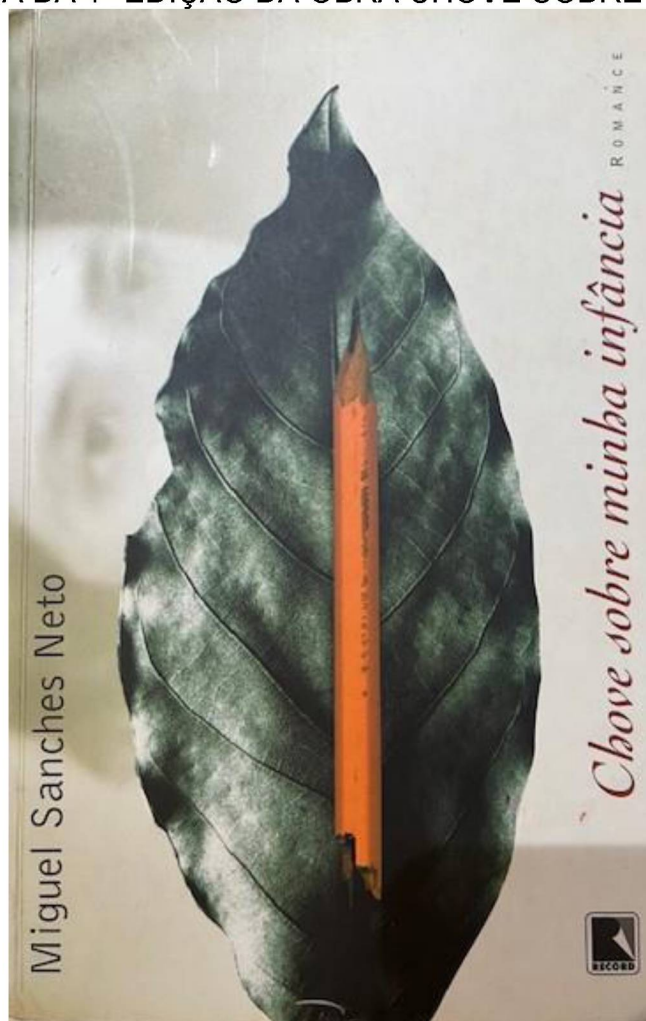
Ainda estou sob o impacto da leitura. É uma obra prima. Comovente, iluminadora no plano existencial/psicológico e no plano histórico/social nacional. [...] Não sou crítica literária, não tentarei dissecar seu livro aqui e agora. A carta de Carmen dá conta de boa parte do serviço. (Aquela carta existe mesmo, ou você a inventou?) [...] Foi perfeita sua inclusão na obra, resolvi o único elemento que me perturbava no livro. Isso porque a partir de um determinado momento senti falta de uma visão do padrasto, pelo menos, ou por outras pessoas, como você havia dito com sua mãe, mas tive direito a ponto de vista próprio, e com tio de Lindolfo, tia Lula e Ortência. Carmen, com incomparável delicadeza, resolveu isso (Villas-Boas *apud* Sanches Neto, 2000, s/p).

Conforme observado nas palavras de Luciana Villas-Boas, surgem algumas “confusões” e incertezas causadas pela narrativa, especialmente quanto à dificuldade em definir o que é criação do autor e o que real: “(Aquela carta existe mesmo, ou você a inventou?)”. Assim, a combinação de alguns elementos, incluindo os paratextuais,

produz um efeito de ambiguidade em relação ao material narrado, causando desconfiança no leitor.

A primeira edição de *Chove sobre minha infância*, publicada pela editora Record, apresenta elementos paratextuais importantes para se fazer uma análise dessa obra. Na capa do livro, ao lado do título, localizamos a designação “romance”, o que aponta para a natureza fictícia da obra e atribui a narração a um narrador também fictício. Nesse primeiro momento, é possível dizer, então, que se estabelece um contrato de leitura apoiado na ficção, por meio da designação genérica “romance”.

FIGURA 6 – CAPA DA 1ª EDIÇÃO DA OBRA CHOVE SOBRE MINHA INFÂNCIA



FONTE: Victor Burton

Essa capa antecipa, por meio de sua composição visual e simbólica, alguns dos temas centrais da obra. O elemento central da imagem é uma grande folha verde-escura, sobre a qual se estende verticalmente um lápis laranja, cuja ponta inferior está quebrada. Esse conjunto visual se impõe de imediato como uma metáfora

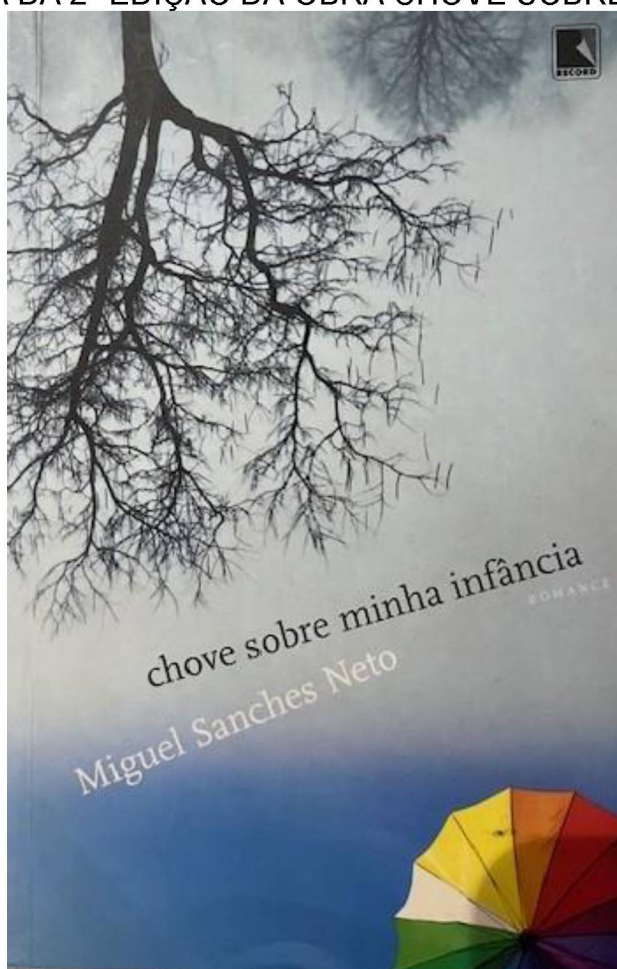
condensada da obra, sugerindo o encontro – ou o choque – entre dois universos que atravessam todo o percurso do autor-narrador: o mundo rural e o mundo da escrita.

A folha, elemento vegetal, evoca a origem agrária e camponesa de Miguel, marcada pelo ambiente da lavoura, da terra vermelha, da cultura do café e das frutas, referências recorrentes no romance e constituintes da memória sensorial e afetiva do autor-narrador. Trata-se da representação simbólica de um universo fundado no trabalho braçal e na experiência concreta com a natureza, campo no qual se inscrevem também os conflitos.

Inserido verticalmente no centro da folha, o lápis aparece como signo do outro mundo que o autor busca construir: o da escrita, do letramento, da formação intelectual. Nota-se que o lápis não está inteiramente intacto: sua ponta está quebrada, o que pode indicar tanto as dificuldades e os embates desse trajeto quanto o trabalho contínuo e laborioso da escrita como exercício de reelaboração da memória e da identidade. A ponta rompida pode ainda sugerir a fratura da infância, marcada pela morte precoce do pai e pelas tensões familiares que a obra expõe.

Chove sobre minha infância ganha nova capa em reedição pela Record, em 2012.

FIGURA 7 – CAPA DA 2ª EDIÇÃO DA OBRA CHOVE SOBRE MINHA INFÂNCIA



FONTE: Leonardo Iaccarino

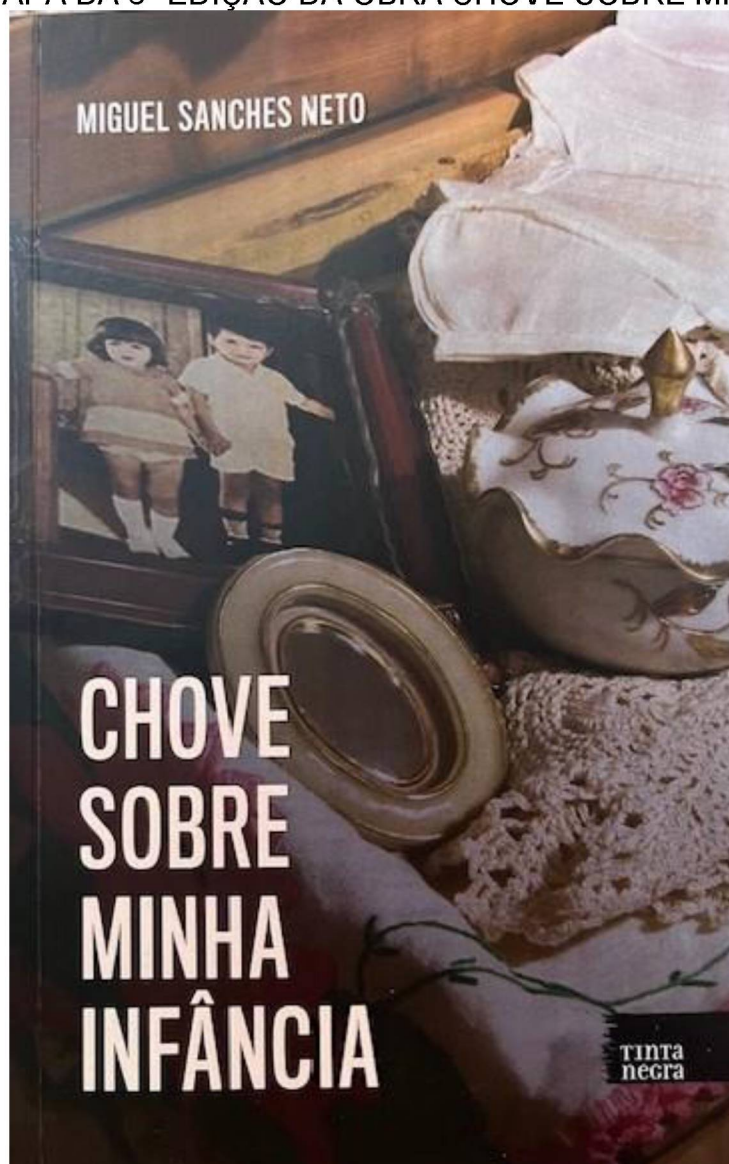
A capa em questão aposta numa abordagem mais abstrata e simbólica, mas ainda profundamente conectada aos sentidos estruturantes da obra. Nela observamos o reflexo de galhos secos de uma árvore, em posição invertida. A inversão desses galhos, com suas ramificações nuas, pode remeter à genealogia familiar de Miguel, marcada por ausências, traumas e silêncios. Além disso, essa inversão também pode simbolizar a projeção da memória, que não é simplesmente um espelho fiel, mas um jogo de inversões e recriações, como a própria fotografia distorcida sugere.

O céu nublado e a atmosfera de chuva remetem diretamente ao título da obra e à recorrência da chuva ao longo da narrativa, que funciona como marca da nostalgia, da dor e do reencontro com o passado. Ela embebe tanto as alegrias ingênuas da infância quanto as perdas e as tensões familiares, representando não apenas o passado que cai sobre o presente, mas também o processo contínuo de revisitação e elaboração da história pessoal.

O guarda-chuva colorido introduz um elemento de contraste e ambivalência visual. Suas cores vivas irrompem na paleta cinzenta e melancólica que predomina na imagem, funcionando como um ponto de tensão simbólica dentro da composição. Nesse sentido, essa imagem pode ser lida não exatamente como um escudo absoluto, mas como uma espécie de abrigo, um gesto de contenção simbólica diante da torrente emocional evocada pelas recordações. A escrita, nesse sentido, não apaga as dores vividas, tampouco as neutraliza; antes, as reorganiza e as submete a uma operação estética que lhes confere forma narrativa, permitindo ao sujeito, simultaneamente, revisitá-las e transformá-las. Assim como o guarda-chuva enfrenta a chuva sem suprimi-la, a literatura de Sanches Neto enfrenta o passado por meio da reelaboração ficcional, operando entre a exposição e o distanciamento.

Em 2025, *Chove sobre minha infância* chegou à sua 6ª edição, pela editora Tinta negra.

FIGURA 8 – CAPA DA 6ª EDIÇÃO DA OBRA CHOVE SOBRE MINHA INFÂNCIA



FONTE: Aline Martins

Na capa em questão, destaca-se a dimensão íntima da memória familiar. A imagem apresenta um conjunto de objetos domésticos dispostos sobre uma superfície de madeira. Entre eles estão um retrato antigo de duas crianças (o próprio autor e a irmã, ainda pequenos), peças de enxoval, uma pequena louça de porcelana, uma moldura oval, vazia, remetendo à ausência. A presença desses objetos evoca de imediato o espaço do lar, da infância vivida em meio a uma modesta e afetiva domesticidade, espaço este que é o território originário da experiência narrada por Miguel Sanches Neto. São elementos que acionam o universo da memória sensorial.

Diferentemente das capas anteriores, mais abstratas ou metafóricas, esta proposta visual aproxima o leitor do arquivo afetivo e memorialístico do autor, trazendo

para o primeiro plano a natureza familiar e pessoal da narrativa. A fotografia, enquanto objeto físico e paratexto iconográfico, é inserida não como documento de identificação (como ocorrido na edição inicial, que continha o álbum de fotos), mas como componente decorativo, sublinhando o papel simbólico da memória, não como arquivo factual, mas como evocação estética.

O quadro vazio, por sua vez, intensifica o sentido de ausência e de incompletude que atravessa o relato. É o vazio da memória parcial, do que não foi visto, do que foi silenciado ou deformado pelo tempo, o mesmo vazio que, na narrativa, aparece associado à perda do pai, à orfandade e ao constante movimento de busca identitária.

Ao privilegiar a delicadeza dos objetos familiares, a capa também convoca o ponto de vista infantil que perpassa toda a narrativa sob o signo do lirismo: o olhar da criança é aqui sugerido na própria composição estética, como as cores suaves, a textura do bordado, a intimidade do espaço doméstico. A disposição dos elementos, a fotografia dos irmãos, os tecidos bordados e a louça delicada, funciona como uma espécie de relicário visual, em que a memória da infância se apresenta não de modo linear e documental, mas como uma coleção de fragmentos afetivos cuidadosamente guardados e preservados.

Essa construção visual ressoa diretamente com a ideia de “miniatura da memória”, na linha do que Gaston Bachelard propõe ao refletir sobre a casa da infância como espaço privilegiado da imaginação poética. Para Bachelard (1993), a casa da infância é o primeiro universo do ser, o abrigo matricial onde a memória sensível se estrutura, marcada por seus odores, texturas, cores e objetos que sedimentam as primeiras impressões do mundo. Assim como o autor-narrador reconstrói, em *Chove sobre minha infância*, o percurso da infância a partir de pequenas cenas e objetos carregados de significação emocional, a capa atualiza visualmente esse gesto de rememoração fragmentária e sensorial.

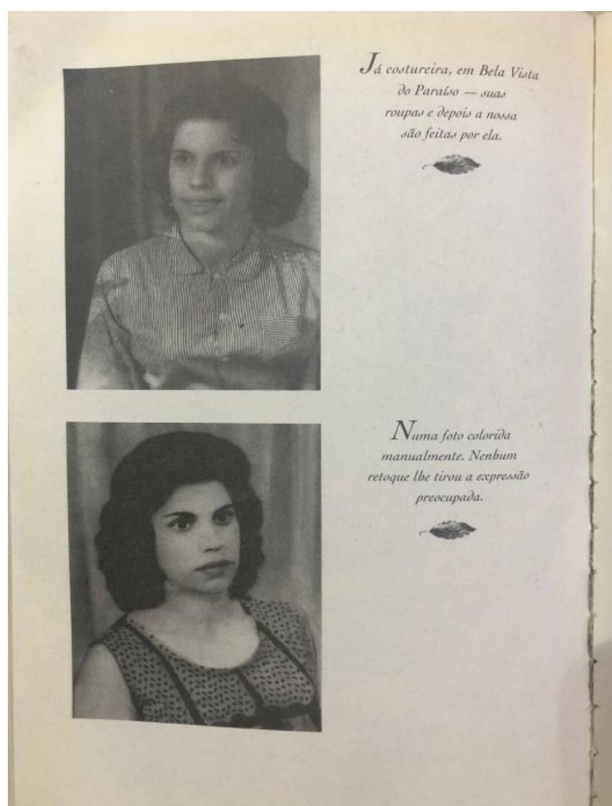
Importante destacar ainda que a imagem não ilustra um episódio específico da narrativa, mas evoca o próprio modo como a memória opera na constituição da escrita de si: como um trabalho de curadoria subjetiva, em que certos objetos e cenas adquirem uma densidade simbólica desproporcional à sua aparente banalidade. Trata-se de uma memória que não é apenas factual ou testemunhal, mas estética e afetiva, na qual os detalhes aparentemente insignificantes, como o bordado, a louça e a fotografia antiga, adquirem a força de um vestígio carregado de sentido e emoção.

Dessa forma, apresenta-se não apenas o ambiente familiar de origem do autor-narrador, mas traduz graficamente o próprio movimento ficcional que estrutura a obra: a busca, sempre filtrada e recriada, de um sentido para o passado pessoal, articulada pela sensibilidade estética da escrita e da memória.

Vale ressaltar que, diferente das edições anteriores, que traziam, na ficha catalográfica, a classificação “Romance brasileiro”, a 6ª edição de *Chove sobre minha infância* traz a especificação “Literatura brasileira. Ficção. Autoficção”. Nessa reedição, portanto, a obra já é oficialmente catalogada como autoficção, o que significa que sua natureza ambígua entre relato de si e invenção literária passa a ser reconhecida pelo próprio aparato editorial, legitimando uma proposta literária que já se afirmava esteticamente na tessitura da obra e em sua forma singular de narrar o vivido.

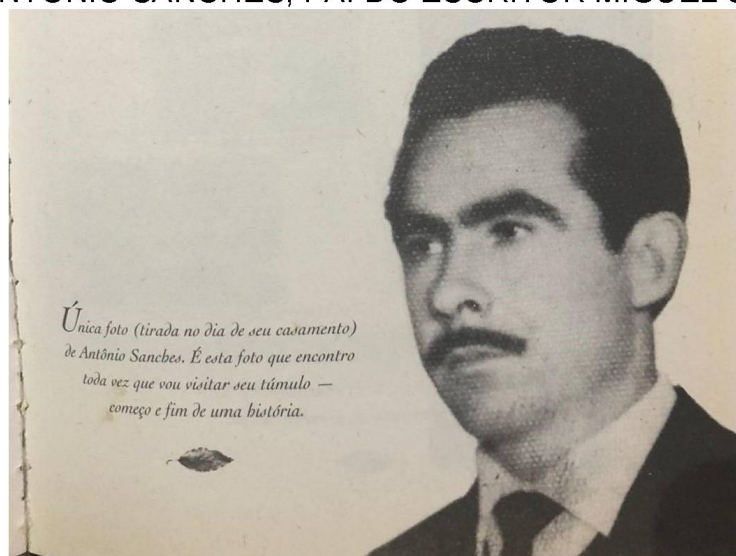
Vale destacar que Sanches Neto ainda nomeia as personagens com o nome de seus familiares e faz uso de documentos, como fotografias de família, na composição da obra, conforme se observa a seguir.

FIGURA 9 – NELSA, MÃE DO ESCRITOR MIGUEL SANCHES NETO



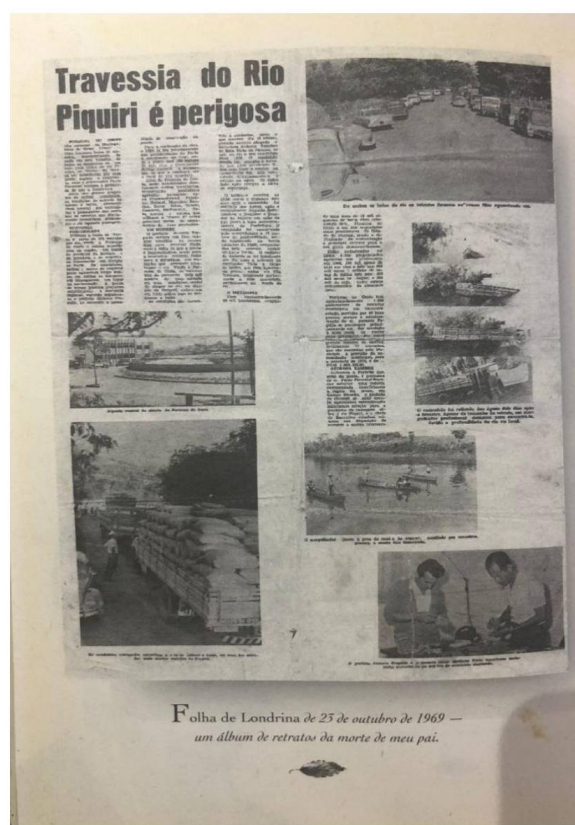
FONTE: Sanches Neto, 2000, s/p.

FIGURA 10 – ANTÔNIO SANCHES, PAI DO ESCRITOR MIGUEL SANCHES NETO



FONTE: Sanches Neto (2000, s/p).

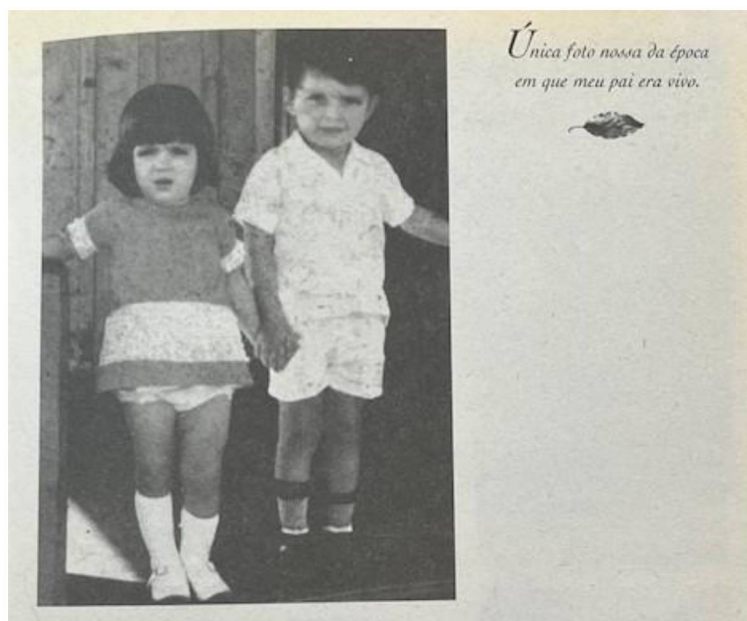
FIGURA 11 – FOLHA DE LONDRINA



LEGENDA: Imagem de uma página do jornal Folha de Londrina, de 23 de outubro de 1969, cuja notícia trata sobre o acidente que vitimou Antônio Sanches

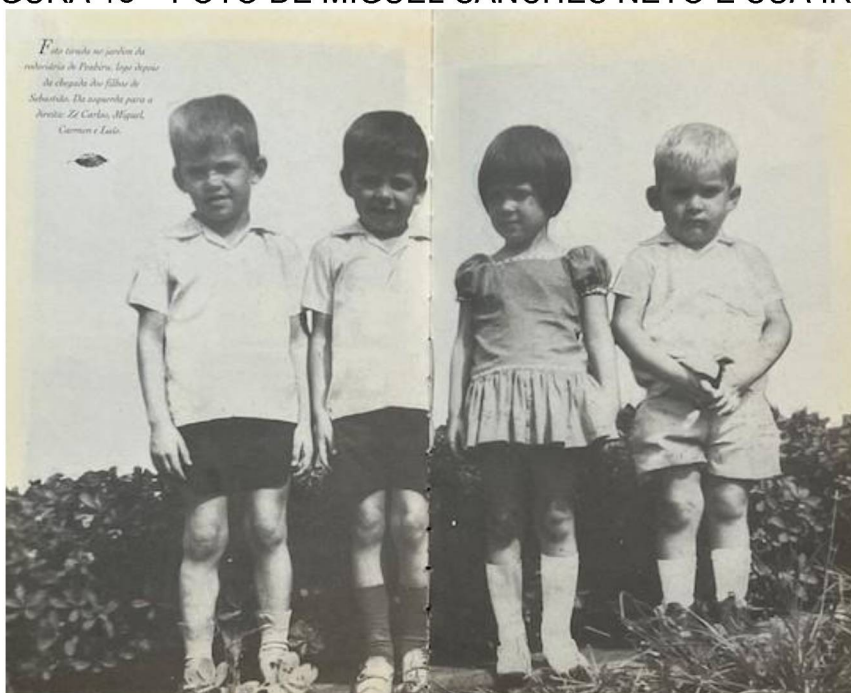
FONTE: Sanches Neto (2000, s/p).

FIGURA 12 – FOTO DE MIGUEL SANCHES NETO E SUA IRMÃ



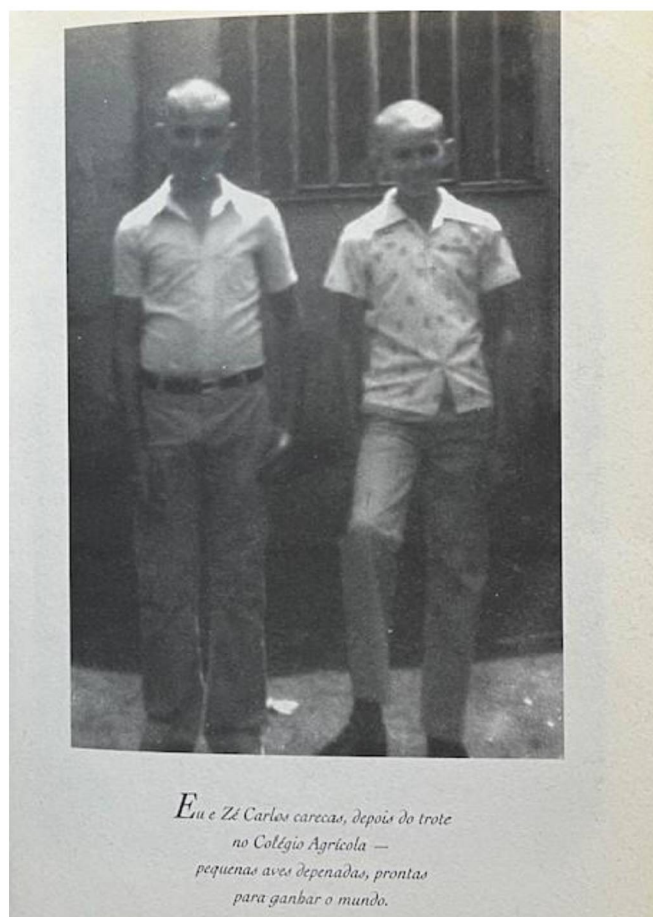
LEGENDA: integra as imagens da obra Chove sobre minha infância – 1ª edição, e que foi utilizada para compor a capa de 6ª edição.
 FONTE: Sanches Neto (2000, s/p).

FIGURA 13 – FOTO DE MIGUEL SANCHES NETO E SUA IRMÃ



LEGENDA: Zé Carlos, Carmen, Miguel e Luís
 FONTE: Sanches Neto (2000, s/p).

FIGURA 14 – MIGUEL SANCHES NETO E ZÉ CARLOS, FILHO DE SEU PADRASTO, NO COLÉGIO AGRÍCOLA



FONTE: Sanches Neto (2000, s/p).

Essas imagens relacionam as histórias narradas às experiências vivenciadas pelo ser real, ou seja, o próprio autor, acentuando o caráter de ambiguidade do relato.

Em recente entrevista concedida ao Jornal *Rascunho*, Miguel Sanches Neto, interrogado pela professora e pesquisadora Naira de Almeida Nascimento, discorre sobre a autoficção em *Chove sobre minha infância* e sobre inclusão do álbum de fotografias da família na primeira edição da obra e das razões pelas quais as edições seguintes se despem desse referencial:

Escrito em 1998 e publicado em 2000, no alvorecer da autoficção entre nós, este romance pretendia deliberadamente enganar o leitor, porque se propunha como mero relato memorialístico, em que um autor até então inédito como ficcionista apresentava a sua história familiar mais ou menos convencional. Nesta arquitetura literária, a utilização de fotos criava uma fachada realista para um livro que tinha uma gramática ficcional que se queria subterrânea. Sempre explorei estas confusões de gênero, testando seus limites, questionando suas premissas, para surpreender o leitor no final. Toda a narrativa construída pelo menino e pelo jovem Miguel — que passa por uma mudança de linguagem ao longo dos capítulos — é destruída pela carta da irmã dele, de natureza artificial mas que se propõe como um documento

revelador que muda os rumos da compreensão daquela trajetória autocentrada em um heroísmo masculino — algo assim de como se constroem as figuras fortes no mundo dos homens rudes. Então, quem vence na estrutura interna do romance é a ficção, pois só a superfície do nome e das imagens não é suficiente para sustentar o literário, é necessário o princípio inventivo, que estava subjacente. E também a voz feminina, periférica na estrutura, mas implosiva em relação ao discurso até então construído pela primeira pessoa de um eu confiante em si. Há, poderíamos dizer, uma representação inicial da voz feminina (da mãe, das tias, das professoras etc.) por meio do narrador masculino que só emerge com poder de significação na personagem Carmen, que cria a reviravolta do romance. Para constituir este cenário de superfícies narrativas e de gênero que induz a uma leitura torta, corrigida só no final, as fotos tinham uma função de linguagem e não de mera ilustração, como nas memórias ou na autobiografia. Logo em seguida, quando o livro foi traduzido na Espanha, estas fotos acabaram recusadas pela editora, o que me levou a tirá-las das edições seguintes aqui no Brasil, para manter uma unidade. Mas elas fazem parte da recepção dele, gerando inclusive polêmicas em torno de minha estreia. Era meio inadmissível jogar de maneira tão descarada com estas confusões narrativas naquela época. Como se fosse um desrespeito à verdade. Penso que meu romance, em que a ficção está em primeiro plano, pois só secundariamente ele se rende à autobiografia, é um livro atual que contraria o pacto ingênuo e raso da verdade autobiográfica, tão comum nos livros que cultuam sociologicamente o lugar de fala. No meu livro, todo lugar de fala tem sempre um fundo falso. Este fundo falso se chama literatura (Sanches Neto *apud* Nascimento, 2025, s/p).

Assim, nossa análise tende a alocar *Chove sobre minha infância* no campo das autoficções biográficas, que, conforme Manuel Alberca,

caracterizam-se por se apresentarem como romances, ou seja, como ficção, e ao mesmo tempo por possuírem uma aparência autobiográfica, ratificada pela identidade nominal entre autor, narrador e personagem [...] a autoficção poderia ser considerada como um produto de engenharia literária, um híbrido elaborado a partir de elementos autobiográficos e novelescos²⁴ (Alberca, 2013, s/p, *tradução nossa*).

Narrativas como essas descritas por Alberca, convertem a vida do escritor em material romanesco, sem perder de vista a evidência biográfica. De acordo com Alberca, nessa categoria o autor é o protagonista da história, ao redor do qual toda a narrativa é organizada, baseada em dados que o identificam de tal forma que a ambiguidade quase desaparece. Essas autoficções, segundo o teórico, estão tão próximas das autobiografias declaradas que, se não fosse pela designação de romance que as acompanha ou por qualquer outro indicador de que se tratam de relatos fictícios, poderiam ser facilmente confundidas com autobiografias (Alberca, 2013).

²⁴ Texto original: “se caracterizan por presentarse como novelas, es decir, como ficción, y al mismo tiempo por tener una apariencia autobiográfica, ratificada por la identidad nominal entre autor, narrador y personaje [...] la autoficción podría ser considerada como un producto de ingeniería literaria, un híbrido elaborado a partir de elementos autobiográficos y novelescos”.

Assim, conforme aponta o próprio Miguel Sanches Neto na entrevista supracitada, *Chove sobre minha infância* foi desde o início concebida para “testar os limites dos gêneros” e explorar as “confusões de gênero” com o objetivo de produzir um efeito de ambiguidade deliberada no leitor. Ainda que a obra traga fotografias de família e mantenha a coincidência onomástica entre autor, narrador e personagem, recursos típicos de uma estratégia de ilusão autobiográfica, trata-se de uma arquitetura construída conscientemente como ficção, na qual o autor subverte o pacto autobiográfico clássico, como definido por Lejeune, para instaurar o que ele próprio chama de “fundo falso” da literatura.

Nesse sentido, a obra mobiliza o repertório da memória familiar, mas o coloca a serviço de uma engenharia literária em que a invenção se sobrepõe à mera reprodução do vivido. Como afirma o autor, “na autoficção, o material biográfico, por mais fidedigno que se queira, é uma falsificação com função estética” (Sanches Neto in Nascimento, 2025, s/p). A inserção da carta de Carmen, personagem que implode a perspectiva heroica inicial construída pelo narrador, é exemplar deste movimento: ao deslocar o eixo da narrativa, revelando aspectos ocultos do passado familiar, a obra desestabiliza a confiança do leitor e reafirma o predomínio da ficção sobre a pretensão de verdade.

A história contada em *Chove sobre minha infância* é uma adaga a perfurar o silêncio no qual a família se viu mergulhada, revelando os não-ditos que perpassaram as relações. O autor-narrador, que foi fustigado por escrever, como se fosse um exercício menor e inútil, conclui a obra com o recado:

este livro é para tentar responder a esta pergunta [qual o sentido de gastar a vida com literatura], respondê-la para mim mesmo, que é o que importa. Mas também é para dar um fundo de verdade ao que minha mãe fala. Agora poderá dizer para os amigos e parentes que tem um filho escritor. Não um escritor em especial, longe disso, minha história nunca permitirá que eu chegue à coisa desta importância, mas um escritorzinho como tantos outros. Melhor seria dizer, um autor de livros, o que é uma definição mais simples, sem a pompa que o termo escritor pressupõe (Sanches Neto, 2000, p. 174).

Chove sobre minha infância tem uma construção peculiar, pois é escrito em 1ª pessoa, em uma identificação onomástica entre narrador e autor, como já citamos, mas o foco narrativo é, privilegiadamente, o da criança Miguel, sendo o Miguel adulto, o escritor, tido como um narrador intruso, que aparece apenas em certos momentos, para retomar ou explicar algo que só a visão em retrospecto permite, com a maturidade advinda com os anos. A narração, portanto, acompanha uma linha

temporal quase linear, em que os acontecimentos da vida do autor-narrador são relatados em uma cadência não de quem lembra, mas de quem vive aquelas situações. O tom mais infantil é emulado na narração, em um recurso de verossimilhança para retratar as dores e os acontecimentos sob a ótica e a pele de quem os viveu naquela idade, com as percepções e entendimentos possíveis na época. No trecho a seguir, essa cadência é perceptível, tanto pelo estilo de fluidez sintática, como pela escolha vocabular menos abundante, marcada por repetições, e até pelo trato mais coloquial que se dá à linguagem:

É isso que vou dizer pros meninos, que as putas são freguesas de minha mãe e que eu não sou filho de nenhuma das freguesas, se eles não conhecem meu pai é porque ele morreu, eu não tenho culpa de meu pai ter morrido, ele morreu trabalhando e estava com bastante dinheiro, mas os bombeiros roubaram quando foram tirar o caminhão do fundo do rio, senão a gente não precisaria estar morando nesta casa velha (Sanches Neto, 2000, p. 26).

À medida que o garoto cresce, o vocabulário também se encorpa, ganhando uma sintaxe mais espessa, inclusive, com um vocabulário mais agressivo, traduzindo os sentimentos de revolta que passam a assolá-lo, como se lê no trecho: “Mas galinha a gente nunca criou. O Zé pergunta se vamos começar a criar galinha. E o pai responde não, isto aqui é pra vocês venderem. Sei que não adianta dizer que não vou vender porra nenhuma” (Sanches Neto, 2000, p. 86). Concomitantemente à composição de Miguel como escritor, a linguagem também se abre a novas possibilidades, tornando a obra não um mero relato de dores de infância, mas uma construção literária, marcada por fragmentos, sensações e lirismos. Ao mesmo tempo que há a doçura das descobertas, como em:

Os quero-queros passam gritando sobre nós. Eles dizem as mesmas coisas que meus olhos, minhas mãos suadas, meu sexo meio intumescido: quero-quero-quero-quero-quero. Olga fala da época em que estudou, dos serviços que teve e da vontade de ser professora pra viver no meio da juventude. É tão bom ficar no meio de jovens, Coelho. É como se não houvesse mais nada além da juventude. Nunca quero sair deste emprego. Quero-quero-quero-quero-quero. Os passarinhos continuam gritando pelos ares. Sinto o cheiro úmido do banhado, uma umidade doce, que torna grudentas as minhas mãos (Sanches Neto, 2000, p. 105).

Há trechos de virulência, em que se sente a revolta do autor-narrador a partir de um fluxo bem pontuado, dando ênfase às ações.

Coloco todo mundo na camioneta e esta na estrada, que está lisa como sabão. Na ponte do Rio da Várzea, depois de uma rabeada, quase caímos no rio. A chuva aumenta, minha raiva também, mas não na mesma

proporção. Estou muito mais feroz do que a chuva. E corro. As mulheres batem na cabina. Piso no freio com tanta força, que viramos na estrada e damos com a lateral no barranco. Mando todas descerem. Estão assustadas com os dois perigos recentes e, por isso, obedecem em silêncio. Vou pagando as diárias. Que voltem a pé, vão chegar antes do fim do dia e já estão com a grana no bolso. Se acharem carona, melhor; se não, problema de vocês (Sanches Neto, 2000, p. 161).

Em determinados capítulos, essa 1ª pessoa oscila para outras vozes, de outros personagens que não o autor-narrador. Ou seja, ainda que haja a identificação entre o autor, o narrador e o protagonista, esse narrador pode assumir a identidade de outro personagem.

Ainda de acordo com o próprio Sanches Neto (Sanches Neto in Nascimento, 2025 s/p), a linguagem tem papel central na construção dos diferentes “eus” narrativos. O menino lírico, o adolescente revoltado e o adulto desencantado são constituídos por regimes distintos de linguagem, que expressam não apenas fases da vida, mas modos distintos de percepção e de elaboração do mundo vivido. O lirismo infantil, por exemplo, não é mera reprodução de lembranças, mas uma “tentativa de reencarnação pela linguagem”, como afirma o autor. Assim, a autoficção aqui não é construída apenas pelo cruzamento entre o real e o inventado, mas também pelo manejo linguístico que reconfigura continuamente o próprio eu narrativo.

Frisa-se aqui construção do capítulo “Pátria minha”, trecho escrito em 3ª pessoa, em uma espécie de interlocução com o próprio personagem: pode-se lê-lo como uma conversa do personagem consigo mesmo, mas o foco narrativo deixa de ser em primeira pessoa e flutua para um narrador intruso em terceira pessoa. Esse afastamento é produtivo para o efeito que se pretende: em uma atitude irônica, esse narrador relata a vida do personagem na lavoura, deflorando as vicissitudes que o agora trabalhador rural, sem ter o mínimo traquejo com a terra, experimenta. A raiva e a rispidez na voz narrativa se confundem com as sensações do próprio personagem: para quem queria uma vida intelectual, para quem julgava ter o privilégio de um cérebro a serviço do corpo, seu fim é carregando sacos e comendo poeira.

Então você que é um menino que sofreu um pouco, não vou ignorar que você também sofreu, você é um menino que sofreu um pouco, que perdeu o pai, que foi criado por um padrasto autoritário e numa escola autoritária, daí você vê tudo isso, você vê as pessoas comprando a janta de ontem, é, ainda não jantaram, e o almoço vai servir como a janta de ontem e a de hoje, você vê estas pessoas comprando a sobrevivência com um resto de saúde que lhes sobrou, ninguém explica como, e daí você já não se preocupa mais com este teu corpo. Porque você faz parte, uma parte privilegiada, desta banda miserável, então você descobre que tem que comprar a vida com a sua saúde (Sanches Neto, 2000, p. 142).

Essa modulação é um dos artifícios que filia a obra à ficção, pois à biografia de Sanches Neto são imiscuídos esses dados forjados, fugindo do retrato fidedigno à ótica exclusiva do autor-narrador ao adicionar uma possível outra visão, de um outro participante da história, não necessariamente factual. Essa tensão entre ficção e recordação permeia a obra. Como ele mesmo afirmou, a fantasia faz parte da construção da história. Amanda Cristyne Hrycyna (2015) explica, didaticamente, a inscrição da obra no gênero autoficção:

Chove tem caráter altamente biográfico pois através dele o autor se reconta. Mas ao assumir sua obra como romance, o escritor retira dela a denominação de autobiografia, ainda que vida e ficção estejam em profunda relação, relação tomada ainda mais complexa pela questão da inserção das fotografias na primeira edição do romance. Esse fato, somado ao de que na narrativa autor, narrador e protagonista dividem o mesmo nome – Miguel Sanches Neto –, insere o romance no gênero autoficção (Hrycyna, 2015, p. 34).

Nesse ensejo, ainda, pode-se pensar na hipótese de Alzira Fabiana de Christo (2009) de que a obra é construída por meio de um duplo. De acordo com a estudiosa, o retorno ao passado é uma estratégia literária para situar o homem em crise, que questiona o sentido da vida, e o duplo é esse personagem deslocado: a criança que viveu e sofreu os acontecimentos, sem, contudo, saber elaborá-los, e o adulto questionador, que busca entender a própria biografia em busca de pistas sobre sua identidade (Christo, 2009). Como a autora descreve,

A partir da sua duplicação, o narrador expõe tanto aspectos exteriores quanto interiores da sua personalidade. É interessante observar que ele evidencia tanto suas virtudes quanto suas fraquezas. É como se o Miguel adulto se colocasse diante de um espelho, o qual possibilitaria o reconhecimento do seu outro, ou seja, do que ele é originalmente. Contudo, esse ato de reconhecimento se dá aos poucos, conforme os acontecimentos vão sendo narrados (Christo, 2009, p. 8).

O espelho de Miguel são as palavras, como ele mesmo entenderá ao longo da narrativa. O duplo pressupõe um contrário com quem se embaterá, mas que também o formará, e esse posto é assumido pela figura paternal, que são duas. Christo explica:

É como se o narrador estivesse se perguntando: “Qual será o segredo da minha alma?”. A resposta está no final do livro quando, ao contrário de outras obras que tem como pano de fundo o mito do duplo, o narrador, com a ajuda da irmã, consegue entender boa parte das suas angústias. Miguel compreende que sua personalidade/identidade é formada tanto por aquilo que herdou do pai, quanto pelos exemplos do padrasto (Christo, 2009, p. 10).

Em consonância com o exposto, *Chove sobre minha infância* seria o resgate genealógico da vida do escritor, reescrevendo sua trajetória, sobretudo, como filho, enteado e autor, muito próximo de um romance de formação e também um romance memorialístico. Tornar-se um escritor e viver das letras será um mote fundamental ao longo da narrativa, ao lado dos embates que travará também por esse veio literário em um cenário rural.

O livro assume um tom poético e melancólico nos primeiros capítulos, dando a chuva o ritmo da memória e das lembranças, que misturam a doçura da infância à tristeza das perdas. O pai, um negociante falido e boêmio, é a figura mais importante nos quatro primeiros anos da vida de Miguelzinho, quando, em um acidente de caminhão, perde a vida tragicamente. A morte do pai, em mais um exercício literário, é narrada em 3ª pessoa, o narrador descolado do menino que vive a tormenta, podendo relatá-la com o afastamento temporal, observador da tristeza silenciosa que o arrebatou com a precoce partida. Miguel é “filho da opulência” e “herdeiro de ruínas”, e a orfandade é uma chave de interpretação da obra. O luto pela partida precoce do pai o acompanha, e essa falta produz tanto uma busca como a frustração: o autor-narrador procura por essa figura masculina, mas também rechaça os candidatos a preenchê-la pela incompatibilidade de gênios e de motivações. Além da relação com Sebastião, o padrasto, sobre a qual se debruça com mais demora, o garoto também vive essa dicotomia com o diretor Africano, já na adolescência. A princípio, Africano gostava dele e era um bom conselheiro, mas depois essa admiração é esfarelada em razão de um privilégio que ele lega a outro rapaz. Depois, há um incipiente laço com o tio Eurico, com quem vive por um breve tempo e quem lhe fala sobre os prazeres da vida, além de fazer coro às críticas a Sebastião. Miguel, no entanto, logo percebe que ele só deseja dinheiro, e o laço novamente se desfaz.

A ausência do pai, indiscutivelmente, impinge uma mácula não só nos afetos, mas na própria personalidade do personagem: “Minha única habilidade é de me indispor com as pessoas e de cultivar a solidão. Sequela da orfandade?” (Sanches Neto, 2000, p. 149), o autor-narrador se pergunta, permeado também pelo sentimento de ser desajustado: em uma terra em que se vivia do suor do trabalho, o apreço pelas palavras o exilava. Ensimesmado, o autor-narrador desenvolveu uma postura mais reativa e agressiva para se proteger da violência física e simbólica que o atingiu naquele meio social.

A memória de Miguel, portanto, é cortada e lapidada pela efeméride da morte paterna. Da infância, ele guardou apenas três imagens: “a alegria solitária da escrita, a descoberta do sexo e da morte” (Sanches Neto, 2000, p. 12): não por acaso, são esses três eixos que permeiam a narrativa e seguem acompanhando o personagem. Antes do acidente do pai, o autor-narrador viveu sua chamada “pré-história”. É a partir desse instante que sua biografia se transforma, conspurcada por uma ausência sentida,

Durante todo o desenvolver da narrativa, o menino recebe indicações externas a partir das quais constrói essa figura paterna, visto que apenas as suas lembranças não seriam suficientes para fazê-lo. É por isso que a imagem de Antônio Sanches se mantém em constante transformação conforme as inferências vão sendo feitas (Hrycina, 2015, p. 31).

A memória é plástica e modelada pelos acontecimentos do presente. Quanto mais o padrasto se mostra amedrontador, mais o pai se transforma em um herói. A despeito do entendimento de que o pai era visto como preguiçoso pelos outros, há uma aura de perfeição, incentivada pelo silêncio da mãe, que não queria tirar aquele sentimento do filho. A orfandade é um sentimento que se derrama pela vida, tornando o menino um desencaixado dos lugares em que transita:

o sentimento de orfandade que sempre me marcou vai se estendendo por todos os lados. Não me reconheço na família, nem no colégio e nem na cidade. Isso me empurra, cada vez mais, a buscar o meu domínio, o meu território, que não sei ainda bem qual é. Leio pra tentar descobrir meu lugar nisso tudo, nesse troço estranho que chamam de vida (Sanches Neto, 2000, p. 111).

As fotos também servem como âncora para deflagrar as reminiscências, aliás, é um retrato em um monóculo rosa que desencadeia o processo de lembranças do autor.

Era toda a sua infância retida na caixinha rosa do monóculo, minúsculo filme que precisava de uma lente para ser visto. Através dela, a gente olhava, muitos anos depois, aquele tempo como quem usa uma luneta, um telescópio. Tão longe, eu não era mais o menino; meu pai, só uma ausência. E para ver tudo isso a gente tinha que fechar um olho e fixar o outro na lente. Nesta caixinha cabia toda uma história que precisava ser libertada. Através dela soube que a casa onde morei era rosa e a varanda pequena, muito pequena. Mas nas reminiscências continua vasta, digna de todas as solidões (Sanches Neto, 2000, p. 13).

Simbolicamente, havia apenas uma foto do pai, deixada no túmulo, ou seja, a memória do menino era fixada em uma imagem única e perdida, esmaecida pelo tempo. Miguel não tinha outras fotografias para se lembrar do pai, assim como não

teve acesso à verdade sobre quem fora Antônio para pintá-lo com outras cores que não as da saudade melancólica de um herói.

Ainda, a memória da infância é preenchida pelas sensações. As frutas têm protagonismo no baú do passado do autor-narrador. Apaixonado por elas, especialmente, por abacaxi, viu-se privado delas em momento de mais penúria financeira. Enquanto o avô materno, Zé-Zabé, as desfrutava com fartura, a ele sobravam as mais ácidas e menores. Essa digestão o leva, inclusive, a uma reflexão sobre a presença de muitas sementes em uma laranja azeda, em uma imagem transbordante de metáforas sobre a necessidade de multiplicar-se para continuar sobrevivendo quando não se é desejado:

O que é chato nestas laranjinhas e nas mexericas pequenas que apanho é a quantidade de semente que elas têm. É mais semente do que caldo. Nas laranjas de enxerto quase não tem semente. É que elas sabem que nunca desaparecerão. As pessoas vão guardar e plantar com cuidado. Mas as laranjas azedas não podem contar com os plantadores, elas têm que dar muita semente pra que uma ou outra, caindo no chão, possa virar árvore (Sanches Neto, 2000, p. 48).

Quando Sebastião insinua-se como novo companheiro de Nelsa, as frutas, das quais ele era vendedor, também são um álibi de aproximação com o novo enteado. Além de tentar conquistá-lo com pêssegos, Sebastião lhe ensina “continhas” a partir das quantidades das frutas. Essas mesmas contas serão um paralelo psicológico da criança que, primeiramente, via sua família somar com a adição de novos membros, além do padrasto, vieram morar com eles os filhos de Sebastião, Zé e Luís, depois, multiplicar quando os outros familiares invadem a rotina familiar. Com a adolescência, surgem os conflitos com o padrasto, que, enriquecido com a herança de Zé-Zabé, revela-se tão sovina como o avô materno fora. Sebastião descortina um lado violento, e à vida de Miguel agora é introduzida a conta de divisão: o que seria para ele por direito é repartido em muitos parentes, sobrando pouco ao garoto, que se ressentia.

A passagem do tempo e a transformação da relação são acompanhadas pelas maneiras de chamá-lo: naturalmente, Sebastião vira “pai” pronunciado pela boca de um menino carente e afeito ao homem que o alimentava e o ensinava, enquanto o “padrasto” surge quando a união estremece. Sebastião melhorava de vida, comprava bens, e exigia um comportamento mais humilde e trabalhador de Miguel, que, no início da adolescência, sente-se repellido dessa nova fase da vida familiar.

Assim, *Chove sobre minha infância* usufrui das sensações para desenhar as lembranças, se não é a sinestesia a responsável por disparar a memória, haja vista o momento da narrativa não ser o pretérito, mas presentificado, é fato que ela flutua pelos pensamentos, retomando os episódios com mais vivacidade e verossimilhança:

O livro é recheado de memórias sensoriais: o frescor da chuva que isola o menino na varanda da casa, o perfume das mulheres para quem a mãe costurava, a terra vermelha nas roupas de criança, a mão doendo no duro aprendizado da escrita, o cheiro e o gosto ácido do abacaxi recusado pelo avô e fornecido pela avó (Hrycina, 2015, p. 29).

De acordo com o estudo de Aleida Assmann (2013), haveria duas formas de compreender a memória: como *Ars*, a arte da memória, e como *Vis*, a memória potência. A primeira, preconizada por Cícero e enraizada na mnemotécnica romana, considera a memória como uma técnica voltada para o armazenamento confiável e a recuperação fiel das informações. Nesse prisma, a arte é entendida como técnica que busca a identidade entre o que foi memorizado e o que é recordado. Descarta-se, aqui, a dimensão temporal, e pode ser experienciada por meio de suporte material ou pela mente, em caso de decorar informações, por exemplo. Já *Vis*, cuja gênese é em Nietzsche, postula a memória como uma potência que incorpora o tempo em seu funcionamento, e isso implica que os dados arquivados podem ser resgatados de forma transformada, deslocada ou reinterpretada. Nesse entendimento, a memória age como uma força com suas próprias leis, que pode dificultar ou até bloquear o acesso às informações, como nos casos de esquecimento ou trauma. No entanto, essa força também pode ser organizada e reelaborada pela inteligência, permitindo novas disposições da lembrança. A partir desses conceitos, é fácil filiar *Chove sobre minha infância* a *Vis*, e a memória como potência tem o poder de codificar literariamente uma existência que poderia ser absolutamente normal, como a de tantos outros garotos do interior do país, mas é narrada sob uma lente particular, filtrada com as idiosincrasias de quem viveu aqueles acontecimentos e agora os reorganiza para superá-los.

Além da memória, um outro elemento fundador da obra é a reconstituição da formação de Miguel Sanches Neto como escritor. A alfabetização, conduzida pela mãe, desemboca na carreira literária. Antes mesmo de aprender a escrever, o autor-narrador se distraía com os desenhos na terra, como mensagens criptografadas. Apesar de as palavras o fascinarem, a família não fazia parte de uma tradição letrada. Nelsa cursou poucos anos de colégio, mas o suficiente para alfabetizá-la. Era uma

aluna aplicada e chegou a ser convidada para lecionar no colégio da cidade. Já o pai não teve estudo. Nos negócios, sentia falta do prestígio que a assinatura poderia dar aos documentos. A esposa se empenha em ensiná-lo, mas ele desiste logo, e contenta-se a aprender a escrever o próprio nome. O autor-narrador, nesse ensejo, quebra uma tradição de analfabetismo e de afastamento dos saberes acadêmicos que acompanhou a linhagem até ali, com os antepassados vivendo dos frutos da terra, a escolarização e a leitura não eram ferramentas de trabalho, enquanto Miguel vai transformá-la no próprio ganha pão.

A formação do escritor é descrita como um processo produzido pelo amor do menino às letras e à literatura, ainda que esse caminho tenha sido permeado por vergonhas. Ele admite que tem vergonha de tudo que escreve e não gosta de ler seus textos, reprimido psicologicamente pela censura do padrasto às suas palavras. Na escola, a sua redação foi ridicularizada pelos colegas, pois inventou muitos fatos. Ao final da aula, o professor o chama:

Está no fim da aula, o professor pede que eu fique mais um pouco. Vou dizer da próxima vez faça uma redação melhor, não invento muita coisa, porque o importante é seguir o que está no livro, não é? É que me decorar o capítulo inteiro do livro de história. Você é bom quando consegue repetir igualzinho, sem esquecer nenhuma vírgula, sem acrescentar nenhuma palavra. O professor pede a minha redação, relê e pergunta se fui eu mesmo que escrevi. Digo sim, meu pai e minha mãe são quase analfabetos e sou o irmão mais velho. Ele me devolve a folha e diz não ligue pra opinião dos outros. A sua foi a melhor redação (Sanches Neto, 2000, p. 80).

Do episódio, ele aprende que a escola ia além da mera decoração de questões prontas, vocabulários e fórmulas, ele poderia inventar histórias, e é essa a lição que carrega pela vida, pois a escola em si não é um ambiente salutar para ele: antes, agrava a sensação de falta de raízes: “Quanto mais estudo, mais descubro que não consigo fugir do meu destino, embora não saiba muito bem que destino é esse, pra onde ele me joga, pro lado dos meninos mendigos ou dos meninos ricos?” (Sanches Neto, 2000, p. 81).

Depois, em um capítulo capcioso, o autor-narrador rememora como aprendeu a datilografar, no entanto, o leitor não entende isso de imediato, pois há uma atmosfera sensual, perfumada por insinuações que podem levar a inferências de que o menino está em um ambiente de aprendizado sexual, como sugere a fala do colega que encontra na escola:

— Você precisa antes pegar intimidade. No começo, aprecie com os olhos, percorra com os dedos, estude cada detalhe. Não comece afundando brutalmente os dedos. É preciso namorar antes. Não faz mal perder alguns minutos, você terá bastante tempo pra fazer o que quiser com ela. Antes se prepare” (Sanches Neto, 2000, p. 82).

O amor, de fato, surge: há uma leve atração pela professora, e uma arrebatadora paixão pela máquina: “Não conquistei a professora, mas aos poucos vou herdando esta máquina de escrever: minha primeira namorada” (Sanches Neto, 2000, p. 82).

Continuando o caminho de aproximação com as letras, em um episódio escolar em que se envolve em uma briga e recebe, como castigo, ficar na biblioteca copiando lição, descobre os encantos que moram nos livros de lá:

Passo bastante tempo olhando, sem me decidir por nada. Daí pego um volume de poemas de um autor chamado Cruz e Sousa e leio: foi criado por pais adotivos, era negro, perdeu a mulher e os filhos com tuberculose e morreu da mesma doença. Não entendo muita coisa do que estou lendo, mas existe algo que me encanta. As palavras difíceis me deixam um tanto atrapalhado, mas prossigo a leitura, pulando um poema ou outro, escolhendo pela primeira frase. Descubro que é bom ficar com a cara metida dentro do livro, mas logo canso e volto pra casa, com a pesquisa pronta (Sanches Neto, 2000, p. 92).

Aos 13 anos, descobre o sabor prazeroso e tumultuado da poesia, e o paraíso se transforma em um lugar de livros: “Começo a imaginar o colégio como um paraíso: em lugar das árvores, livros; dos rios, mais livros; dos pássaros, mais livros ainda” (Sanches Neto, 2000, p. 94) O internato, ainda que seja um lugar realmente decrépito, mostra-se um refúgio para a leitura. Sossegado, ele aproveita o tempo livre para ler, e nesse momento da vida a solidão o abraça à literatura. Em casa, ainda têm os embates com o padrasto: “Como no colégio, é do lado de fora que encontro meu lugar, onde a opressão é menor” (p. 110). Já não volta aos finais de semana para Peabiru para não ter de enfrentar os problemas familiares e as exigências do padrasto, e passa as tardes na companhia de títulos emprestados pela professora de Português, que vão de romances a poesias.

As aulas de português me livram do colégio. Ao ler um texto qualquer, deixo tudo pra trás e entro num outro tempo, num outro mundo, como se eu não fizesse parte desta realidade pobre de um internato onde nos preparamos para uma profissôzinha ordinária (Sanches Neto, 2000, p. 109).

Naturalmente, a leitura o engaja a pensamentos políticos, inspirando-o à revolução:

As novas leituras tinham me colocado ideias diferentes na cabeça. Eu estava sendo explorado. Com o dinheiro da herança, que era meu por direito, o padrasto tinha comprado terra pra ele, não me dava nem um centavo, apenas a mensalidade baixa do colégio, e ainda me obrigava a trabalhar de graça pros parentes dele. Tudo pra me educar, pra me preparar pra vida. Assim, o que estava dito no livro de Eduardo Galeano servia pra mim. Estava sendo explorado, devia fazer a revolução (Sanches Neto, 2000, p. 112).

O padrasto não quer que ele leia os livros “comunistas”, mas Miguel se envolve brevemente na militância estudantil, para logo saber que ali não é seu lugar. A política exige conversa fiada, convivência em grupo e estratégias de convencimento, tudo que ele refuta. A leitura é realizada sozinha, sem necessidade de persuasão. Não há vaidade, há aprendizado e o desenvolvimento da capacidade de refletir, o autor-narrador afirma, entendendo que a literatura é mais ampla, pois permite o conhecimento de múltiplos pontos de vista: “Quem reflete, pelo contrário, descobre-se errado. Durante o mergulho num livro, assumimos as vilezas dos personagens e aprendemos a reconhecer nossas limitações, nossos erros” (Sanches Neto, 2000, p. 118).

É em um encontro de estudantes, contudo, que conhece Elisa, uma estudante de Direito, por quem se apaixona brevemente. Ele se fascina com a carreira ao entender que poderia escrever sendo advogado, como vários autores seguiram esse caminho, e Miguel se maravilha com essa possibilidade. A ideia de ser escritor se cristaliza como um caminho que quer percorrer, ainda que haja embates quanto a essa vocação:

Nunca tinha pensado em ser escritor, embora já tivesse cometido muitos poemas. O que é ser escritor? É viver do que se escreve? Nunca vi anúncio de emprego pra escritor: Procura-se escritor pra escrever poemas sobre o Dia dos Pais. Mas e se o escritor não tiver pai? Pior ainda, e se o escritor tiver apenas padrasto? Eu não conseguiria conquistar a vaga (Sanches Neto, 2000, p. 121).

Ele tem a crença de que para ser escritor é preciso ter vivido, ter um assunto, sem saber que a vida familiar é o seu grande assunto, e o será na obra de Miguel Sanches Neto. Mesmo não tendo presenciado nada tão sublime como pensava ser a matéria literária, é a sua própria história que o consagrará na carreira, como ele mesmo previu: “quem sabe, um dia, tornar-me um escritor que seria lido por um adolescente qualquer de uma cidadezinha qualquer que, comovido com minhas palavras, também decidiria ser advogado e depois escritor” (Sanches Neto, 2000, p.122). O autor-narrador confessa o desejo de, por meio de seus livros, ser amado e

até, quem sabe, servir como um modelo futuro para quem tinha os mesmos interesses que ele.

A princípio, Miguel não é aprovado no curso, o que causa a ele um desgosto profundo, mas a escrita segue se desenvolvendo. Assim como, quando criança, o padraço achava um desperdício de papel escrever poemas, a literatura segue sendo a trincheira que o separa do universo desenhado para ele: plantações, cuidados com a terra, vida simples de homem do campo. Como uma forma de resistência, contudo, ele persegue com suas anotações e com sua máquina de escrever, até condensar o destino e a vocação na obra *Chove sobre minha infância*. Ou seja, o trajeto que ele conta sobre sua formação como escritor desemboca na própria obra.

A escrita é uma ferramenta de libertação, catarse e prazer. É possível desfrutar alguma alegria ao perceber o papel preenchido, anotado com as próprias ideias. Essa sensação o acompanha desde a alfabetização, quando, ainda incerto e trêmulo, reconhece nas letras mal traçadas a si mesmo, como se estivesse se olhando no espelho. Na juventude, o mesmo bem-estar o acalenta: ao escrever a carta em resposta ao diretor Africano, a magia da escrita o alivia da raiva que sente.

É uma sensação de conforto muito boa, esta de ter escrito durante uma tarde toda e de estar exausto. Acho até que isso vicia a gente. Trabalhar na lavoura ou na cerealista me deixava cansado, mas não me dava prazer. Ao escrever sinto um cansaço gratificante, depois a gente olha aquela página cheia e vê que tirou tudo aquilo da cabeça, não, acho que não é da cabeça que saem as palavras, elas brotam dos dedos, porque são eles que tocam as teclas, que se esfolam quando enroscam nas ferragens. É um prazer poder extrair tantas palavras da ponta dos dedos, acho que se os alunos tivessem máquinas de escrever na sala de aula eles tirariam notas melhores nas redações, porque as palavras moram nos dedos (Sanches Neto, 2000, p. 132).

Como se verá na próxima seção, a literatura e a escrita não apenas se revelam a vocação do autor-narrador, mas, especialmente, são o combustível que acende a rivalidade entre ele e Sebastião, pois, se representam a redenção de Miguel, simbolizam um novo tempo, o do letramento, em uma terra em que a enxada vale mais do que a caneta.

3.4.3. Da terra vermelha à página escrita: um espaço em transição em *Chove sobre minha infância*

Quando é que morreu esta cidade que insiste em viver em mim?

Miguel Sanches Neto

Chove sobre minha infância não apenas projeta o itinerário subjetivo de um menino em busca de sua própria voz, mas também reflete, de maneira crítica e sutil, os deslocamentos sociais e políticos de um estado ou até mesmo de um país em transição. As tensões entre o trabalho braçal e o saber letrado, entre o campo e a cidade, entre o autoritarismo doméstico e o desejo de autonomia intelectual, vão configurando um duplo movimento: ao mesmo tempo em que registra a história de sua formação, o autor também inscreve a memória de uma coletividade frequentemente silenciada. A escrita, nesse contexto, emerge como gesto ético e político de resgate e visibilidade, convertendo as dores privadas em matéria literária, em uma autoficção que, como propõe Alberca (2013), dissolve as fronteiras rígidas entre o vivido e o inventado, permitindo ao autor transformar sua trajetória individual em um retrato ampliado de um Brasil rural em mutação, dando voz, por meio da literatura, a um grupo social marcado por silenciamentos históricos.

Nascido no campo, o protagonista Miguel não se reconhece nas práticas laborais da lavoura e caminha rumo ao letramento e aos trabalhos intelectuais, e essa diferença de personalidade é sublinhada em diversas passagens. O padraço, dono de uma cerealista de arroz, é um homem rústico para quem o valor está no trabalho incessante e braçal, constituindo-se um contraponto do enteado. A figura masculina que não se enquadra nesse estereótipo é tomada como boêmia, preguiçosa e desajustada, tal como o fora o pai de Miguel e quem, de acordo com os rumores da cidade, era daquele jeito em virtude da linhagem espanhola. O preconceito impresso em estereótipos vai atravessar os julgamentos que o autor-narrador vai sofrer ao longo da vida, diferenciando-o da família de Sebastião, essa sim considerada digna e laboriosa.

De acordo com Anderson Luís Nunes da Mata (2006), essa oposição entre o trabalho braçal e o erudito é basilar na constituição da sociedade brasileira. Desde o período da independência, há esse confronto entre os “iluministas tardios”, jovens que se formam na Europa e voltam para a colônia nutridos de valores mais sofisticados e

refrigerados, e a massa trabalhadora, tensão que se perpetua pelo tempo e chega a Sebastião e Miguel. Segundo Mata:

Neto de colonos espanhóis, Miguel, de *Chove sobre minha infância*, adotará um outro ponto de vista no que se refere ao uso da infância como mediador da representação de um processo de modernização nacional, afinal, de colonizado ele passa a colono, isto é, agente — não apenas espectador — desse processo (Mata, 2006, p. 26).

Para Michael Pollak (1989), a memória individual é uma dimensão subjetiva e seletiva da lembrança, modelada por fatores emocionais, sociais e culturais. Ele frisa que a memória individual não é uma reprodução fiel do passado, mas uma reconstrução que pode ser recheada por esquecimentos, silêncios e reinterpretações. Essa perspectiva confirma a complexidade da memória pessoal, que, ainda que íntima, está entrelaçada com as narrativas coletivas e os contextos históricos em que o indivíduo está inserido. Essa explicação pode ser cotejada com o movimento realizado por *Chove sobre minha infância*: ao mesmo tempo que se tem acesso à memória do autor-narrador, refaz-se, igualmente, a memória de uma época e de um lugar, a partir dos valores e dos comportamentos que então vigoravam e que preencheram as relações do personagem e determinaram a sua alocação naquela sociedade.

A biografia, portanto, bebe do realismo histórico ao materializar um período, entre as décadas de 70 e 80, em que o Paraná agrário se vertia em um Paraná mais modernizado. Ainda hoje, Peabiru é considerada uma cidade pequena, com menos de 20 mil habitantes²⁵. De acordo com Corneli *et al* (2014), Peabiru era uma estrada indígena, sendo que uma das ramificações que compunha essa rede passava pelo território que se constitui hoje como tal município, emancipado em 1951. “Populoso, com terras férteis e abundantes recursos naturais, principalmente a madeira, Peabiru exercia, nos anos de 1950 e 1960, expressiva influência sobre a microrregião, em certos momentos competindo com Campo Mourão” (Corneli *et al* 2014, p. 78). Entretanto, com a modernização do campo e a redução de recursos naturais, a região sofre, a partir de 1970, de declínio populacional e de estagnação. Segundo os autores (Corneli *et al.*, 2014), em 10 anos (de 1970 a 1980), mais de 7000 pessoas abandonaram a cidade. Esse encolhimento respinga nos hábitos locais e na

²⁵ Segundo o IBGE, em 2024, estimava-se que Peabiru contasse com 13.496. habitantes. Disponível em: https://ftp.ibge.gov.br/Estimativas_de_Populacao/Estimativas_2024/POP2024_20241230.pdf

impressão do jovem Miguel sobre a vida ali. As atividades econômicas centradas no setor primário eram ultrapassadas pela modernização, e quem ali permanecia também seria ultrapassado. Como sintetiza Mata:

Ele [Miguel] é um homem cuja trajetória passa pelo interior de dois mundos que se chocam e cujo atrito é parte importante do processo de formação da sociedade brasileira. A infância vivida no corpo da personagem é, mais do que uma faixa etária, ela traz consigo toda uma história de conflito, de violência, mas também de esperança, ainda que cambaleante [...] (Mata, 2006, p. 19).

Chove em minha infância retrata a sobreposição desses dois planos: o rural e o desejo pela urbanidade, a fartura e a pobreza, o rústico e o sofisticado, a lavoura e os livros.

O autor-narrador revela-se desencaixado nesses dois cenários: na escola, em que estudavam os filhos dos moradores ricos, ele se sente diminuído, pois é mais pobre que eles, e nem tem os motivos da alegria gratuita que eles parecem exalar, enquanto na rua, brincando com as crianças cujos pais têm empregos de menor ganho e prestígio (ou mesmo são desempregados), ele é mais afortunado, não passa as necessidades pelas quais elas passam e nem pode praticar as aventuras perigosas que eles vivem. Essa seção também é um resíduo do duplo. Desconfortável por não se sentir pertencente ao universo mais refinado, o jovem desabafa sobre a rotina na escola:

Geralmente permaneço em silêncio, converso com um ou outro amigo e vejo a alegria dos outros. Vejo que não tenho nada a ver com aquilo tudo, que não quero ser igual a eles. Me sinto diferente mas não sei por qual motivo. Não é pela roupa pobre, não é pelo Conga que uso e nem por minha timidez. Sei apenas que não quero ser como os outros e que essa alegria, pra mim, não faz sentido (Sanches Neto, 2000, p. 79).

A antítese entre esses dois espaços é personificada na figura do padrasto. De acordo com Christo “Sebastião, padrasto de Miguel, e Zé-Zabé, seu avô, são personagens que representam a luta incansável pelos bens materiais, a ordem e a disciplina para o trabalho e a visão de que a força braçal constitui a única maneira de garantir o futuro para a família” (Christo, 2008, p.4), resume a autora. Sebastião é a representação do campo, e os embates entre eles se intensificam à medida que o menino se filia mais às letras. Enquanto o padrasto vive sujo, com roupas simples, Miguel gosta de asseio e de limpeza, outro símbolo da rivalidade entre a força física e o prazer intelectual. Interessante apontar como essa dicotomia entre sujeira e limpeza

será repercutida ao longo da obra. No início da adolescência, o autor-narrador mostra apreço por boas roupas, pelo apuro pessoal, pela apresentação higienizada e sem máculas, em consonância até com o ambiente escolar em que estava. No entanto, quando sofre a punição no Colégio Agrícola, ele se entrega à imundície: deliberadamente, para de tomar banho, não troca de roupas, chafurda na sujeira, como um ato de rebelião e também de catarse. Ao ser tratado como um pária, excluído da sociedade, ele se transforma fisicamente em um ser abjeto, assumindo a roupagem de alguém, de fato, repulsivo. Ao final de sua penalização, acende uma fogueira, e em um ato de expiação, incinera as roupas do período de castigo como uma metáfora de queima daquela época.

Salienta-se, também nesse contexto do castigo, que Miguel mantém-se resiliente a seus propósitos de trabalho incessante como uma resposta implícita ao julgamento de Sebastião sobre o comportamento do enteado, que se mostrava avesso aos serviços pesados em diversos outros episódios. A sua falta de preparo para o labor braçal era motivo de briga e de chacota, e esse embate entre as personalidades é frequente entre eles:

Conto pra mãe que o pai me fez passar vergonha mais uma vez na frente dos fregueses da cerealista. Ele gosta de mostrar que é superior por trabalhar e que eu sou vagabundo. Todos riram quando saí nervoso. A mãe pede paciência. Mas estou cansado de esperar pra sair de casa. Não quero mais viver com o padrasto, a senhora não entende? Ele não gostará de mim nunca, porque nas contas que ele me ensina só tem um. Um lobo comendo o outro. Ele só vai valorizar quem é igual a ele, quem faz os olhos de jeito dele, quem se veste como ele, quem trabalha como ele. Eu sou artista, não sirvo pra ele (Sanches Neto, 2000, p. 86).

Nesse trecho, o autor-narrador, retomando as contas ensinadas pelo próprio padrasto, entende que Sebastião queria alguém à sua imagem e semelhança, ou seja, uma pessoa afeita à terra. Quando Miguel demonstra vontade de seguir estudando, o padrasto, após resistência, aceita matriculá-lo em um colégio agrícola, quase como uma forma de puni-lo ao mesmo tempo que atende a seu pedido. A experiência no Colégio Agrícola é marcada por violência e desgosto. Novamente, há a cisão entre o universo de quem será proprietário de terra e quem será trabalhador:

Estudantes e peões. Sei que estou no meio de gente que vai terminar o colégio pra voltar ao sítio do pai e passar o resto da vida na roça. Outros, os que não têm pais com propriedades, serão pequenos empregados, ganhando um salário mixo. Por isso aprendemos a lidar com trator e com outros implementos agrícolas, num barracão que fica ao lado do colégio, a cuidar de galinhas, porcos e vacas (Sanches Neto, 2000, p. 98).

Nesse novo universo, segue sem amigos, buscando literatura em um local dominado por máquinas e plantas:

Como não fumo, já andam dizendo que estou apaixonado, mas não estou. É apenas a nostalgia de uma amizade que não tenho. Parece que não consigo um amigo real, apenas colegas. Me sinto distante do grupo, animal arredio andando pelas margens (Sanches Neto, 2000, p. 108).

Em um episódio de rebeldia, ele e colegas fogem do Colégio para viver uma experiência “primitiva” e “imemorial”. Em contato com o álcool e com a natureza, o autor-personagem tem uma epifania sobre sua condição: é um menino condenado aos interesses da sociedade, e só será livre com um afastamento que custe a própria memória.

Eu não pertenço à minha família, nem ao colégio, nem à cidade, nem ao meu tempo. Eu sou um pedaço de matéria boiando na água, que me carrega pra longe, como tinha acontecido com as cabeças das galinhas que o Sapica atirara na correnteza. Não pertencemos a nada, somos os primitivos, vivendo numa selva igual à de milênios atrás. Do outro lado do pântano é o colégio, é a cidade, são as obrigações e os veteranos que nos escravizam sem pena nem dó. Deste lado, no centro do rio, estamos desprotegidos de tudo, mas também livres de todos. Assim, descubro que quanto maior a proteção, maior será a opressão. Eu tinha que ser primitivo, largar o seio da família, beber até não me sentir mais dentro de mim, dentro de minha história, ser primitivo é não ter história, é não ter memória (Sanches Neto, 2000, p. 100).

Mas o sonho do oprimido é virar opressor²⁶. A liberdade de que ele queria usufruir é maculada pelas violências pretéritas: assim como, ao entrar no Colégio Agrícola, sofreu assédio dos veteranos, em momentos de humilhação, quando entra no último ano de estudo, quer fazer o mesmo com os calouros, mas os tempos mudaram:

É chegada a nossa vez de escravizar os calouros. Minha turma esperou dois anos, sofreu humilhações, passou uns bocados difíceis, e ninguém, nenhuma consciência política, vai me tirar o sabor de exercer o poder de nossa posição hierárquica. Somos os que têm a experiência, os que sofreram a perseguição, é nosso dever dar continuidade ao trote (Sanches Neto, 2000, p. 115).

Essa passagem é exemplar para ilustrar as mudanças e evoluções de uma sociedade em transição. Se há três anos as violências eram permitidas, naquele momento, já não havia a mesma condescendência. Ademais, o vigor físico determinava quem mandava: os calouros, mais robustos que os franzinos veteranos, não eram ameaçados por eles. A vida e as expectativas do autor-narrador eram balizadas por essas transformações no corpo social, ou seja, o que acontecia coletivamente afetava o autor-narrador individualmente, como propõe Christó:

²⁶ Referência à célebre frase de Paulo Freire, “Quando a educação não é libertadora, o sonho do oprimido é ser o opressor”.

O cenário paranaense representado em *Chove sobre minha infância* demonstra como a criação humana modifica a forma de organização social vigente e, ao mesmo tempo, causa uma mutação temporal, a qual, no livro em questão, preconiza o caráter capitalista das relações humanas. Miguel Sanches Neto atesta para uma fase de transformação na sociedade rural paranaense: não é somente a passagem da agricultura auto-sustentável para a mecanizada, mas, sobretudo, a modificação dos valores, usos e costumes (Christo, 2008, p. 3).

Na ocasião do trote, Miguel materializou o sentimento de resistência e a vontade de permanência de uma situação que, enfim, o colocaria como subjugador, mesmo papel assumido por Sebastião (confirmando a hipótese de Carmem sobre a semelhança entre eles). O grande embate entre padrasto e enteado se dá quando Miguel, ao não passar em Direito, é obrigado a trabalhar. Revela-se, por meio do discurso do próprio Sebastião, e depois endossado pela carta de Carmem, que o medo do letramento era de que Miguel roubasse o que fora construído com as próprias mãos. Anteriormente, em diálogo entre os dois, Sebastião confessa o seu temor:

Eu sei por que quer fazer Direito, pra tirar tudo que tenho, pra roubar as coisas que consegui com trabalho. Enquanto você está estudando, eu e meus irmãos estamos dando duro aqui. Depois vem o doutorzinho e prova que é o dono de tudo, que a herança era do avô e ninguém vai querer saber os anos que trabalhamos que nem escravos (Sanches Neto, 2000, p. 127).

De forma quase didática, a carta de Carmem desenha a polaridade dos dois mundos: Sebastião era um homem do trabalho com as mãos, da força física, do plantar e do colher. Ainda que seja acusado de roubo da herança do avô de Miguel, foi também o responsável por multiplicá-la e alimentar várias pessoas. Ele simboliza o homem do campo, com sua dignidade intocada e com seus chinelos de dedo, e esse orgulho legou inegáveis frutos à família. Já Miguel foi seu antípoda. Ao contrário de ser “vagabundo”, como o marido da mãe o julgava, ele não tinha o corpo afeito aos serviços brutos, e sim a alma aparelhada para a fruição da literatura, para a admiração do mundo sob uma lente mais subjetiva e delicada. O autor-narrador enxergava os estudos como um caminho de redenção, o meio de se afastar daquele seio familiar que o asfixiou em seus sonhos. É Carmen quem os aproxima, entendendo que o livro, ainda que pinte o padrasto como alguém ambicioso e cruel, também não deixa de celebrá-lo:

No fundo, seu livro também valoriza o padrasto. Apesar do ódio aparente, dá para enxergar na sua vitória a dele. Indiretamente, você também salda a dívida de silêncio do padrasto. Ao descrevê-lo, ao relatar sua participação nesta não família, você está, por meio da escrita, dando visibilidade a ela. E isso todos devem ao rapazinho dado a leituras, que não conseguiu trabalhar

na lavoura, que gostava de ficar trancado em casa. Eles devem isso a você. Da mesma forma que você deve muita coisa a eles, principalmente ao pai (Sanches Neto, 2000, p. 172).

Ao fim: a escrita é a catarse do autor-narrador. As letras o desterritorializam para a liberdade. O êxodo é conquistado por meio da literatura: Miguel sai da cidade, de corpo e de alma, varrendo o visgo da terra vermelha por meio de um livro que conta a própria história, mas também daquela história, daquela população e daquele tempo.

Os caminhos de Peabiru não levam a lugar algum. Aqui todo futuro é sempre passado — a população, pobre e suja, não tem a dignidade de tempos remotos quando a sujeira era de outra ordem; — a lama e a poeira de então eram a da cidade que estava sendo feita, a dos destinos em construção — hoje são de decadência (Sanches Neto, 2000, p. 174).

De volta à cidade, após uma década e meia de distanciamento, o autor-narrador enxerga o retrocesso das pessoas. A terra, que foi tão fértil e abundante, já está seca e envelhecida, adoecendo quem ainda sobrevive dela, grudada nos brônquios, como uma forma física e metafórica de sufocar.

Pertenço a uma geração que não encontra mais espaço no Paraná. Não dá mais pra iniciar uma vida de pioneiro em nossas terras, elas já foram desbravadas, já deram o seu sangue, suas matas, seus rios. Cansada, nossa terra longe está de ser virgem, vejam só as erosões sulcando os campos, e pensar que ali havia uma mata, que meus avôs desbravaram estas paragens, conviveram com índios, queimaram matas com madeira de lei, pra plantar (Sanches Neto, 2000, p. 149).

Portanto, o autor-narrador corporifica a transição brasileira de uma economia majoritariamente rural para uma sociedade de incipiente industrialização, recolhendo na pele os estilhaços dessa ruptura com o cenário bucólico, mas já afastado o suficiente para poder não só entendê-lo como escrever (atitude perigosa) sobre ele.

Assim, *Chove sobre minha infância* retrata muito mais do que a vida de um sujeito tentando retomar suas origens e mergulhando num processo de reconhecimento de sua identidade. A obra é também a representação de um espaço e de um tempo: o universo do interior paranaense em meados do século XX, mais precisamente entre as décadas de 1950 e 1980, com seus costumes, suas transformações sociais, sua adesão ou resistência à modernização agrícola, a urbanização, sua identificação com uma sociedade patriarcalista e autoritária, marcada, inclusive, pelas ordens da ditadura.

A relação entre os Sanches e o café corresponde à situação de muitas famílias que foram atraídas para o Norte do Paraná para trabalhar nas lavouras, mas que

sofreram pela queda do preço do produto e o consequente endividamento, bem como a perda do patrimônio conquistado.

Tal situação fica subentendida em passagem logo no início do romance: “Não me recordo tampouco da casa, apenas que era pobre e de madeira, casa alugada, porque o pai já tinha perdido a que construíra antes de se casar. Havia anos estava sem ganhar dinheiro, sem conseguir fazer um negócio” (Sanches Neto, 2000, p. 11).

A menção ao café como principal atividade econômica da família e da região remete a um período significativo da história brasileira, no qual a cafeicultura desempenhava um papel crucial na economia. A crise do café, que levou à falência da família, também é um reflexo das flutuações econômicas que afetaram muitos produtores e comerciantes no Brasil durante esse período.

Além disso, a introdução de novas tecnologias agrícolas e a mecanização da lavoura também são aspectos destacados pela narrativa, que descreve as dificuldades de adaptação ao trabalho agrícola mecanizado e a resistência às novas tecnologias, evidenciando a transição entre métodos tradicionais e modernos de cultivo.

Sanches Neto amarra situações próprias da época aos personagens de sua obra. Sebastião, por exemplo, padrastrado de Miguel, representa o pequeno trabalhador agrícola que sofre as consequências da modernização, precisando alterar seus costumes: “Fico feliz pelo pai ter vendido o sítio e mais feliz ainda por ele ter comprado uma máquina de arroz com uma casa velha de material nos fundos. [...] A gente tem têvê em casa e também telefone” (Sanches Neto, 2000, p. 89).

Assim, por meio das memórias do narrador, somos apresentados a um contexto de transformações espaciais, sociais e econômicas, que criam um retrato da vida cotidiana do interior paranaense daquela época. O texto captura um momento de transição no Brasil, quando o país vivia sob o regime militar (1964-1985), evidenciando os impactos desse período sobre determinados grupos sociais.

Vale lembrar que durante essas décadas, o Brasil passava por um processo de industrialização acelerada, conhecido como o “Milagre Econômico Brasileiro” (1968-1973). No entanto, muitas famílias rurais continuavam enfrentando dificuldades, como a dependência da agricultura e a migração para as áreas urbanas em busca de melhores condições de vida.

A dificuldade do protagonista em se ajustar às expectativas de trabalho agrícola e o desprezo pelo estudo são reflexos da valorização limitada da educação em áreas

rurais e da pressão para se conformar às normas sociais estabelecidas. Seu conflito com o padrasto se estabelece porque este exerce controle rígido sobre a família, impondo suas normas e valores. Esta dinâmica de poder é exemplificada na cena em que o protagonista é forçado a trabalhar na roça e na cerealista, independentemente de suas preferências ou habilidades: “Vou ter que ficar morando na tulha, junto com Zé Carlos, e trabalhar como os primos, alguns mais novos do que eu, mas todos sem estudar (Sanches Neto, 2000, p. 103).

Dessa forma, embora a narrativa não se concentre diretamente na política, há uma crítica implícita à estrutura de poder e às desigualdades sociais. O controle exercido pelo padrasto, simbolizando uma figura autoritária, pode ser visto como uma analogia à opressão política e econômica da época, ou seja, como uma espécie de metáfora das tensões políticas e da repressão durante o regime militar no Brasil. A falta de voz e autonomia dos personagens jovens, como o garoto Miguel, refletem a falta de liberdade política e social da população em geral: “Estou cada vez mais irritado e tentando achar uma saída desta vida que minha mãe me deu casando com o grande chefe, que exige obediência de todo mundo [...]” (Sanches Neto, 2000, p. 103). Se pensarmos que a adolescência da personagem Miguel e a fase de seus confrontos com o padrasto correspondem à época do regime militar, este autoritarismo pode ser lido como uma figuração do regime:

Numa manhã de janeiro, sou acordado às seis horas, o padrasto diz que acabou a vadiagem, daqui pra frente vou ter que trabalhar e ele nem sabe se vai me deixar voltar ao colégio para fazer o terceiro ano. Se o Zé Carlos está na roça você também deve ir pra lá. E nunca mais vai ver aqueles livros comunistas que encontrei na mesa da sala. Em vez de estudar alguma coisa séria, fica se sujando com essas leituras (Sanches Neto, 2000, p. 161).

O tom de crítica à conjuntura política e social se adensa em outras passagens, como no já citado capítulo intitulado “Pátria minha”, em que a personagem vocifera sobre as condições do cidadão brasileiro: “A diferença entre os ricos e os pobres é que pro rico a merda só começa a existir depois que ele mastiga seus pratos requintados. Agora, pro pobre, a comida já é merda antes de chegar na boca. [...] Você é um cidadão deste país de miseráveis” (Sanches Neto, 2000, p. 208).

Naira de Almeida Nascimento analisa *Chove sobre minha infância* como uma expressão de um tempo histórico, mostrando que o romance narra experiências de violência doméstica, escolar e institucional, como a repressão do padrasto, o castigo na escola agrícola e a censura à leitura, e que essas violências ressoam com o clima

autoritário da ditadura militar brasileira (Nascimento, 2010). Assim, ainda que a personagem não tenha consciência política plena (dado que é uma criança ou adolescente durante o regime), a narrativa dá conta de representar a impotência diante da repressão e a experiência difusa da opressão. Nascimento ainda ressalta que o texto não deve ser lido como relato fiel de fatos vividos, mas como uma elaboração literária da memória, em que verdade e ficção se entrelaçam, reconstruindo uma época a partir da experiência subjetiva.

Ainda de acordo com Nascimento (2010), a escolha por uma voz narrativa centrada no “eu” não é neutra, e sim possibilita, por meio de uma perspectiva íntima, uma leitura crítica do passado, dissolvendo o ideal do herói das grandes narrativas nacionais e dando lugar à exposição das fragilidades e impasses do sujeito comum.

É assim que, conforme resgata sua trajetória, a personagem Miguel também resgata o passado de muitas outras pessoas em condições semelhantes à sua, originárias do mesmo espaço e do mesmo tempo, registrando não só a sua história, mas a história de uma geração.

É o que se depreende do trecho a seguir:

E se um leitor estiver se perguntando para que ele escreveu tudo isso? Onde o sentido?, já tem aqui a resposta. Para contentar a minha mãe. E também para acabar um pouco com o longo silêncio vivido por minha família [...] Estou no limite. Isto também justifica o livrinho. Deixo aqui não a minha história, mas uma história. Caso venha a morrer jovem como meu pai, não transferirei este legado de silêncio a ninguém (Sanches Neto, 2000, p. 240-241).

Para o também escritor Domingos Pellegrini, a história contada não é apenas a do menino Miguel que, em confronto com as ideias do padrasto, saiu do Paraná rural e semi-analfabeto para a capital letrada, mas “é também a história de todos que saíram da roça para o mundo cosmopolita” (Pellegrini, 2000, p. 2).

No ensaio “Quem escreve o romance?”, o próprio Miguel Sanches Neto dá indícios de que sua obra, ao estabelecer um jogo entre o real e o fictício, é um ato deliberado para dar visibilidade a grupos marginalizados, historicamente esquecidos ou excluídos das narrativas oficiais:

Facilmente, eu poderia ter mudado os nomes dos personagens, mas era indispensável mantê-los. Para reforçar a presença destas pessoas no romance, optei ainda por acrescentar um caderno de fotos, intensificando o jogo permanente entre realidade e ficção. Não fiz isso apenas por motivos de economia narrativa, mas para dar visibilidade a uma gente que ficou sempre à margem da civilização e que, por algum capricho genético, produziu um escritor que tenta transpor para o mundo civilizado todo um desejo de linguagem longamente reprimido (Sanches Neto, 2003, s/p).

Essa justificativa também pode ser lida nas páginas do próprio romance:

Vindo de um povo praticamente iletrado, recebi a tarefa de ser um porta-voz. Escrevo por isso, para fazer com que falem estes entes sem discurso. Pode ser até uma justificativa tola, mas como ela pesa para mim. Se você não a compreende, é porque sua história é outra, você não sente o travo amargo de um silêncio centenário. [...] Não pude ser mais útil à sociedade, não salvo vidas como os médicos, não luto pelos miseráveis, não minimizo a solidão dos homens como as prostitutas, mas pronuncio palavras que viviam apenas virtualmente na cabeça de meus antepassados, eu toco estas palavras em estado imaterial com meu sopro, com meu corpo, com estes lábios rotos. Por favor, não me peçam mais, isto já é o bastante para um ser tão ínfimo (Sanches Neto, 2000, p. 240-241).

Assim, Sanches Neto destaca que estas pessoas, à margem da civilização, encontraram uma forma de expressão através de um escritor, que canaliza um desejo reprimido de linguagem e visibilidade. Ao manter a identidade real dos personagens, o autor confere dignidade e reconhecimento a essas figuras, uma escolha ética e estética que quebra o silêncio imposto a essas vidas, proporcionando-lhes um espaço na literatura.

Visto dessa forma, *Chove sobre minha infância* evidencia uma época de transição social, econômica e de tensões políticas que permitem que os horizontes de leitura sobre ela se alarguem, considerando as relações que estabelece com a história, já que a narrativa ilustra as mudanças históricas, políticas, sociais e espaciais no Paraná e até mesmo no Brasil durante um período de transição. A história do protagonista é marcada por lutas pessoais e coletivas, refletindo a complexidade e os desafios enfrentados por pessoas que buscavam seu lugar em um mundo em transformação.

4 CONCLUSÃO

Ao longo das análises de *Como eu se fiz por si mesmo* (1994), de Jamil Snege; *Mano, a noite está velha* (2011), de Wilson Bueno; *Herança de Maria* (2011), de Domingos Pellegrini; e *Chove sobre minha infância* (2000), de Miguel Sanches Neto, tornou-se possível perceber como estas narrativas contemporâneas, cada uma a seu modo, transitam num campo de ambiguidade referencial em que as fronteiras entre ficção e testemunho, entre o pessoal e o coletivo, entre o íntimo e o histórico, tornam-se deliberadamente instáveis. Ainda que distintas em suas formas narrativas, todas convergem na adoção de procedimentos que articulam o gesto da escrita de si à recuperação ou reinvenção de um passado social e familiar, compondo, assim, um terreno fértil de experimentação autoficcional e de reconfiguração da ficção histórica.

Essa percepção permite afirmar que a escrita de si que atravessa essas narrativas não se limita a uma operação confessional ou memorialística tradicional. Em vez disso, estrutura-se como reinvenção do sujeito narrador, que revisita sua trajetória por meio de um jogo literário consciente, tensionando os pactos clássicos de verdade e identidade. A presença de um “eu” narrativo que compartilha o nome, a experiência e as marcas biográficas do autor real não elimina a dimensão estética da obra, mas, ao contrário, a ressalta: narrar a si mesmo é também narrar literariamente, reconfigurando a memória de modo a inscrevê-la na tradição da ficção. A memória, nesse sentido, não é simples registro, mas matéria plástica submetida à imaginação, à montagem e ao lirismo.

É igualmente fundamental notar que tais narrativas não se reduzem a experiências individuais isoladas. Todas inscrevem a memória privada no interior de processos históricos mais amplos. Em Domingos Pellegrini e Miguel Sanches Neto, por exemplo, a história do interior paranaense, com seus fluxos migratórios, transformações econômicas e tensões sociais, emerge como pano de fundo indissociável das trajetórias familiares. Em Wilson Bueno, o movimento migrante e a reconstrução urbana de Curitiba são integrados ao espaço simbólico da memória, compondo um mapa afetivo da cidade em transformação. Já em Jamil Snege, encontramos uma articulação ainda mais sutil entre o relato individual e a paisagem urbana curitibana, em que a cidade se torna espelho da subjetividade fragmentada e irônica do narrador.

Assim, o gesto de narrar o “eu” torna-se também gesto de narrar o tempo, inserindo o sujeito no entrecruzamento da história coletiva.

Se compararmos as quatro obras, percebemos que cada um propõe estratégias distintas para articular subjetividade e história. Snege aposta na ironia e no humor corrosivo, produzindo uma caricatura de si mesmo em diálogo com a cidade de Curitiba. Bueno mobiliza a memória familiar e o diálogo impossível com o irmão morto para encenar o silêncio, a perda e a fragmentação, numa escrita que é ao mesmo tempo íntima e coletiva. Pellegrini parte de uma cena familiar, a mãe em coma, para explorar as marcas da ditadura civil-militar e dos deslocamentos no interior paranaense, revelando como o privado é atravessado pelo público. Já Sanches Neto encena uma narrativa de formação em que a escrita surge como gesto de resistência diante da dureza da vida rural, transformando a memória em instrumento de libertação e elaboração crítica do passado. Em todos os casos, trata-se de narrativas que se constroem na ambiguidade entre testemunho e invenção, memória e ficção.

O cruzamento entre escrita de si e ficção histórica, nessas obras, amplia e desloca as possibilidades de ambos os gêneros. Já não se trata de ficção histórica convencional, voltada à reconstrução de grandes eventos ou personagens célebres, mas de uma história filtrada pela memória particular, pelos silêncios familiares, pelas experiências cotidianas que escapam dos registros oficiais. Da mesma forma, já não se trata de autobiografias no sentido clássico, mas de autoficções em que o autor assume a liberdade de reorganizar seu percurso, filtrando-o pelas lentes da imaginação e da subjetividade. O resultado é um espaço literário em que o sujeito se pensa no tempo não como reflexo passivo da história, mas como agente e intérprete de suas próprias heranças, deslocamentos e reinvenções.

A contribuição desta pesquisa, portanto, está em demonstrar que as escritas de si, longe de se restringirem a projetos autorreferenciais, podem constituir dispositivos de leitura crítica da história. Ao tensionar conceitos como o pacto autobiográfico, a autoficção e as reconfigurações do romance histórico, esta tese mostra que a literatura brasileira contemporânea não apenas dialoga com essas categorias, mas também as desloca, propondo novas formas de narrar o passado. Nesse movimento, a cena literária paranaense revelou-se um laboratório fértil: autores frequentemente vistos como periféricos no sistema literário nacional oferecem chaves críticas inovadoras para pensar a relação entre memória, sujeito e história.

Outro aspecto relevante é o modo como essas obras evidenciam a tensão entre o sujeito fragmentado, característico da literatura contemporânea, e os processos de transformação social. Em Snege, a ironia desestabiliza qualquer pretensão de coerência identitária. Em Bueno, o monólogo dirigido ao irmão morto expõe o sujeito atravessado pela ausência e pela impossibilidade de comunicação. Em Pellegrini, a narrativa familiar se articula a momentos decisivos da ditadura, mostrando que a vida privada não é independente das pressões políticas. Em Sanches Neto, a trajetória de formação do escritor revela-se também drama coletivo de um Paraná em transição, em que o conflito entre enxada e caneta sintetiza tensões sociais e históricas. Assim, em diferentes registros, cada romance confirma que a subjetividade não é pura, mas atravessada pelas circunstâncias de seu tempo.

Do ponto de vista metodológico, esta pesquisa propôs uma chave interpretativa que pode ser ampliada para outros contextos. A aproximação entre escritas de si e ficção histórica valoriza a hibridez e a ambiguidade como traços constitutivos da narrativa contemporânea, recusando fronteiras rígidas entre gêneros. Essa abertura sugere caminhos futuros de investigação: comparar o *corpus* aqui analisado com outras obras desses autores, com obras de autores de outras regiões do Brasil; estabelecer diálogos com produções latino-americanas que também exploram a autoficção e a história; ou ainda investigar outros gêneros híbridos que articulam memória, testemunho e ficção.

Ao mesmo tempo, esta tese reforça a importância de pensar a literatura brasileira para além das categorias de centro e periferia. O recorte em torno de quatro autores paranaenses não é apenas uma escolha geográfica, mas uma aposta crítica: mostrar que produções regionais podem iluminar, com grande densidade, questões centrais da ficção nacional. Ao projetar as vozes de Snege, Bueno, Pellegrini e Sanches Neto no debate mais amplo, esta pesquisa contribui para valorizar uma cena literária específica e, ao mesmo tempo, para inserir o Paraná em discussões que ultrapassam as fronteiras regionais.

Outro ponto que merece destaque é o modo como essas obras instauram zonas de indeterminação. Ao entrelaçarem memória pessoal e história coletiva, não propõem soluções definitivas, mas abrem espaços de ambiguidade, em que o vivido e o inventado se confundem. A ficção, nesse contexto, não nega a história: a reconfigura, oferecendo perspectivas críticas e alternativas que muitas vezes escapam da

historiografia oficial. A literatura, ao incorporar silêncios, lacunas e subjetividades, cumpre uma função ética e política, resistindo ao esquecimento e dando voz a experiências marginais.

Por fim, esta tese não pretende encerrar o debate sobre o *corpus* estudado. Ao contrário, busca abrir caminhos para novas leituras e diálogos. As obras de Snege, Bueno, Pellegrini e Sanches Neto permanecem como laboratórios de experimentação literária, em que as fronteiras da narrativa são continuamente postas à prova. Estudá-las é também um exercício de escuta: escuta das subjetividades, das memórias, das vozes familiares e anônimas que atravessam a história.

Concluimos, assim, que as fronteiras entre ficção histórica e escritas de si não apenas se borram na literatura brasileira contemporânea, mas também inauguram um novo paradigma narrativo, em que a experiência subjetiva se torna via legítima de acesso à história. O recorte privilegiado, autores paranaenses cujas obras figuram o espaço simbólico do estado e um tempo histórico relativamente restrito, revelou-se não apenas representativo de uma cena literária específica, mas também contributivo para a valorização e inserção dessa produção nos estudos mais amplos sobre a ficção brasileira contemporânea.

Em última instância, esta tese também se inscreve, de certo modo, no campo da escrita de si. Ao investigar narrativas que problematizam o gesto de lembrar, inventar e narrar, é possível dizer que o próprio trabalho crítico é atravessado por escolhas subjetivas e afetivas. Se a literatura nos ensina que não há memória sem imaginação, tampouco há crítica sem a presença silenciosa de quem lê e interpreta. Recolher as vozes de Snege, Bueno, Pellegrini e Sanches Neto significou recolher também fragmentos da minha própria trajetória como leitora e pesquisadora, inserida em um tempo e em um lugar. Que este trabalho, portanto, possa contribuir não apenas para os debates acadêmicos sobre a ficção contemporânea, mas também para a compreensão de que narrar, seja pela ficção, seja pela crítica, é sempre um modo de inscrever-se na história.

5. REFERÊNCIAS

- ACHRE, Simone Pinheiro. A escrita de si como mecanismo de memória em *Mano, a noite está velha*, de Wilson Bueno. **Revista Jangada**, Universidade Federal de Viçosa, 2018. Disponível em: <https://www.revistajangada.ufv.br/Jangada/article/download/180/173/>. Acesso em: 30 jun. 2025.
- ALBERCA, Manuel. **El pacto ambiguo**: De la novela autobiográfica a la autoficción. Madrid: Biblioteca Nueva, 2013. [E-book]
- ALBERCA, Manuel. El pacto ambiguo y la autoficción In: MELLO, Ana Maria Lisboa de. (org). **Escritas do eu**: introspecção, memória, ficção. Rio de Janeiro: 7 letras, 2013, p. 21-41.
- ANDERSON, Perry. Trajetos de uma forma literária. In: **Novos Estudos**. CEBRAP, São Paulo, n. 77, p. 205-220, mar. 2007. Disponível em <https://www.scielo.br/j/nec/a/XRts7vvR3XZ6xb8KyqWqtDn/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 30 jun. 2025.
- ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico**: dilemas da subjetividade contemporânea. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- ASSIS, Machado de. **Esau e Jacó**. São Paulo: Nova Cultural, 2003.
- ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural / Aleida Assmann; tradução: Paulo Soethe. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.
- AZEVEDO, Anna Carolina. **Como eu Se Fiz por Si Mesmo**: é preciso (re)conhecer o grande Jamil Sene. Disponível em: <https://escotilha.com.br/literatura/livro-como-eu-se-fiz-por-si-mesmo-jamil-sene-resenha-critica/>. Acesso em: 30 jun. 2025.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução Paulo Bezerra. 4ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008, p. 4.
- BARRACHO, Maria Luiza Gonçalves. SUTIL, Marcelo Saldanha. **Bigorrião** – a construção de um espaço urbano. Curitiba, Boletim Casa Romário Martins, 2007.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: **O rumor da língua**. Lisboa: Edições 70, 1970.
- BARTHES, Roland. **Roland Barthes por Roland Barthes**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.
- BASTOS, Alcmeno. **Introdução ao Romance Histórico**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007.
- BRASIL, Ubiratan. In: BUENO, Wilson. **Mano, a noite está velha**. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2011.

BUENO, Wilson. **Manual de Zoofilia**. Florianópolis: Noa, 1991.

BUENO, Wilson. **Mar Paraguayo**. São Paulo: Iluminuras, 1992.

BUENO, Wilson. **Cristal**. São Paulo: Siciliano, 1995.

BUENO, Wilson. **Pequeno tratado de brinquedos**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba; São Paulo: Iluminuras, 1996.

BUENO, Wilson. **Jardim zoológico**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba; São Paulo: Iluminuras, 1999.

BUENO, Wilson. **Meu Tio Roseno, a cavalo**. São Paulo: Editora 34, 2000.

BUENO, Wilson. **Amar-te a ti nem sei se com carícias**. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2004.

BUENO, Wilson. **Cachorros do Céu**. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2005.

BUENO, Wilson. **Bolero's Bar**. Curitiba: Travessa dos Editores, 2007.

BUENO, Wilson. **A copista de Kafka**. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2007.

BUENO, Wilson. **Diário Vagau**. Curitiba: Travessa dos Editores, 2007.

BUENO, Wilson. **Mano, a noite está velha**. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2011.

CAMPANA, Fábio. In: SNEGE, Jamil. **Como eu se fiz por si mesmo**. Curitiba: Travessa dos editores, 1994.

CAVALIERE, Mauro. **Autoficção e História**: a hibridez do pacto de leitura em Estação das Chuvas de José Eduardo Agualusa. Disponível em: <https://conference.hi.is/rom14/files/2015/08/MAUROCavalierE.pdf>. Acesso em: 30 jun. 2025.

COLONNA, Vicent. Tipologia da autoficção. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org). **Ensaio sobre a autoficção**. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 39 – 66.

CORNELI, Vanessa Medeiros; DE ANGELIS, Bruno Luiz Domingos; CAXAMBÚ, Marcelo Galeazzi. **Aspectos histórico-sociais de pequenas cidades da microrregião de Campo Mourão – PR**. Boletim de Geografia, Maringá, v. 32, n. 3, p. 69-93, set./dez. 2014. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/276878031>. Acesso em: 30 jun. 2025.

CHRISTO, Alzira Alves de Abreu. Memória e identidade: o espaço da história oral. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 2008, São Paulo. **Anais eletrônicos**. São Paulo: ABRALIC, 2008. Disponível em: https://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/067/ALZIRA_CHRISTO.pdf. Acesso em: 30 jun. 2025.

CHRISTO, Alzira Alves de Abreu. A poética do duplo em Chove sobre minha infância, de Miguel Sanches Neto. **Travessias**, Cascavel, v. 3, n. 1, p. 1–12, 2009. Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/4575>. Acesso em: 30 jun. 2025.

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

ECHAVARREN, Roberto. O interior do Brasil: Wilson Bueno. **Bólide**: Revista de Literatura e Arte, n. 1, março - abril - maio, 2013, p. 76-91.

FAUSTO, Bóris. **História do Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006, 12 ed.

FERNÁNDEZ PRIETO, Celia. Historia y novela: poética de la novela histórica. España: Eunsa. Ediciones Universidad de Navarra, S.A., 1998.

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

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: **A escrita de si**. Lisboa, Ed. Vega, Col. Passagens, 1992.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: **Ética, Sexualidade, Política**. Trad. Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: **Estética, Literatura e Pintura, Música e Cinema**. Manoel Barros da Motta (org). Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FREUD, Sigmund. **Além do princípio do prazer**. Tradução de Paulo César de Souza. Rio de Janeiro: FRJ Alto Santo, 2021. Disponível em: <https://www.frijaltosanto.edu.br/site2/wp-content/uploads/2021/06/Al%C3%A9m-do-princ%C3%ADpio-de-prazer-Sigmund-Freud.pdf>. Acesso em: 30 jun. 2025.

FREUD, Sigmund. **Obras completas**: volume 6 – Psicopatologia da vida cotidiana (1901). Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Imago, 2024. Disponível em: <https://nucleodepesquisas.com.br/wp-content/uploads/2024/07/freud-sigmund-obras-completas-imago-vol-06-1901.pdf>. Acesso em: 30 jun. 2025.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Editora Cultrix, 1957.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Lembrar escrever esquecer. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

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

GONZÁLEZ, Mario. **O romance picaresco**. São Paulo: Ática, 1988.

HALBWHACS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Revista dos tribunais, 1990.

HIDALGO, Luciana. Autoficção brasileira: influências francesas, indefinições teóricas. **Revista Aléa**, Rio de Janeiro, v.15/1, p. 218-231, jan./jun. 2013.

HRYCYNA, Amanda Cristyne. As várias mortes de um pai: memória e ficção em Miguel Sanches Neto. Trabalho de conclusão de curso. Universidade Tecnológica Federal do Paraná, 2015.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Tradução Ricardo Cnz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

HUYSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**: arquitetura, monumentos, mídia. Trad. Sergio Alcides. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

JAMESON, Fredric. O romance histórico ainda é possível? In: **Novos Estudos**. CEBRAP, São Paulo, n. 77, p. 185-203, mar. 2007. Disponível em <https://www.scielo.br/j/nec/a/xDSWf78FZTqyfnhBdgSvtpB/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 30 jun. 2025.

JEANNELLE, Jean-Louis. A quantas anda a reflexão sobre autoficção?. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org). **Ensaio sobre a autoficção**. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 127 – 162.

KAISER, Ágata Cristina. Selvagerias da civilização. **Revista Landa**, Florianópolis, v. 1, 2021. Disponível em: <https://revistalanda.ufsc.br/wp-content/uploads/2021/08/1-Agata-Kaiser-Selvagerias-da-civilizacao.pdf>. Acesso em: 30 jun. 2025.

KAYSER, Wolfgang. **Análise e interpretação da Obra Literária** (Introdução à ciência da literatura). Coimbra: Armênio Amado, Sucesso, 1963.

KLINGER, Diana. Escritas de si e escritas do outro. Auto-ficção e etnografia na literatura latino-americana contemporânea. Rio de Janeiro: 2006, 206 f. Tese (Doutorado em Letras -Literatura Comparada). Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2006.

KLINGER, Diana. Escrita de si como performance. In: **Revista brasileira de literatura comparada**, v. 12, 2008.

LACOUTURE, Jean. A História imediata. In: LE GOFF, Jacques. **A Nova História**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

LAZARILHO de Tormes. Tradução Pedro Cândia da Silva. São Paulo: Página Aberta; Brasília, DF, 1992.

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

LEJEUNE, Philippe. Autoficções e cia. Peça em cinco atos. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org). **Ensaaios sobre a autoficção**. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 21 – 37.

LIMA, Luiz Costa. Júbilos e misérias do pequeno eu. In: **Sociedade e discurso ficcional**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

LUKÁCS, György. **O romance histórico**. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

MACHINSKI, Júlio Bernardo. **Como ele se fez por si mesmo - Jamil Snege**. Dissertação (Mestrado em Literatura) Centro de Comunicação e Expressão da Universidade Federal de Santa Catarina, UFSC, Florianópolis, 2005.

MANFREDINI, Luiz. **A pulsão pela escrita**. Curitiba: Ipê amarelo, 2018.

MARTINS, Anna Faedrich. Escritas do eu: o perfil da autoficção. In: MELLO, Ana Maria Lisboa de (org). **Escritas do eu: introspecção, memória, ficção**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

MARTINS, Anna Faedrich. Autoficções do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea. Porto Alegre, 2014, 252 f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) - Programa de Pós-graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2014.

MARTINS, Anna Faedrich. O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea. In: **Itinerários**, Araraquara, n. 40, p.45-60, jan./jun. 2015.

MATA, Anderson Luís Nunes da. **O silêncio das crianças: representações da infância na narrativa brasileira contemporânea**. 2006. 116 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade de Brasília, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Brasília, 2006.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. (Org). **Escritas do eu: introspecção, memória, ficção**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2013.

MENTON, Seymour. **La nueva novela histórica de la América latina, 1979-1992**. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1993.

NASCIMENTO, Naira de Almeida. **Chove sobre minha infância e O fotógrafo: expressões de um tempo histórico**. In: **Scripta Uniandrade**, n.8, 2010.

NASCIMENTO, Naira de Almeida. Fundo falso. In: **Rascunho**. Edição 302. Curitiba, junho de 2025.

PELLEGRINI, Domingos. **O tempo de seo Celso**. Londrina: Ipê, 1990.

- PELLEGRINI, Domingos. **Questão de honra**. São Paulo: Editora Moderna, 1999.
- PELLEGRINI, Domingos. **O Caso da Chácara Chão**. São Paulo: Record, 2000.
- PELLEGRINI, Domingos. A Espantosa e Triunfante Flor de Miguel Sanches. In: **Gazeta do Povo**, 1 de outubro de 2000.
- PELLEGRINI, Domingos. **No coração das perobas**. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- PELLEGRINI, Domingos. **Notícias da Chácara**. Paraná: Imprensa Oficial, 2002.
- PELLEGRINI, Domingos. **No começo de tudo**. São Paulo: Nova Alexandria, 2003.
- PELLEGRINI, Domingos. **O tempero do tempo**. Poesia. Paraná: Terra Vermelha, 2003.
- PELLEGRINI, Domingos. **Pensão Alto Paraná**. 3 ed. Curitiba: Imprensa Oficial, 2005.
- PELLEGRINI, Domingos. **O mestre e o Herói**. São Paulo: Moderna, 2006.
- PELLEGRINI, Domingos. **Família composta**. Brasília: Ministério da Educação, 2006.
- PELLEGRINI, Domingos. **Contos antológicos**. São Paulo: Nova Alexandria, 2007.
- PELLEGRINI, Domingos. **O homem vermelho**. Belo Horizonte: Editora Leitura, 2007.
- PELLEGRINI, Domingos. **Herança de Maria**. São Paulo: Leya, 2011.
- PELLEGRINI, Domingos. **Terra vermelha**. São Paulo: Moderna, 1998. 2. ed. São Paulo: Leya, 2013.
- PELLEGRINI, Domingos. **Pequenices crônicas**. Paraná: Inventa, 2014.
- PELLEGRINI, Domingos. **Haicaipiras**. Paraná: Edição do autor, 2014.
- PELLEGRINI, Domingos. In: **Cândido** n. 123, outubro de 2021. Disponível em <https://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Pagina/Um-Escritor-na-Biblioteca-Domingos-Pellegrini>. Acesso em: 30 jun. 2025.
- POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 2. n. 3, 1989, p. 3-15. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/2278/1417>. Acesso em: 30 jun. 2025.
- PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. Rio de Janeiro: Record, 2015.
- RICOEUR, Paul. **O si-mesmo como um outro**. Tradução de Lucy Moreira Cesar. Campinas: Papirus, 1991.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Campinas: Papirus, 1994.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história e o esquecimento**. Trad. Alain François [et al]. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

ROMPATTO, Maurílio, GUILHERME, Cássio Augusto, CRESTANI, Leandro de Araújo. **História do Paraná**: migrações, política e relações interculturais na reocupação das regiões norte, noroeste e oeste do estado. Toledo: Editora Fasul, 2016.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **As confissões**. Trad. Wilson Lousada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

RUSO, João António Pereira. **Ese difícilísimo equilibrio**: Uma visão sobre a obra de Julio Cortázar. Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, 2017. Disponível em: https://repositorio.ulisboa.pt/bitstream/10451/27761/1/ulfl232116_tm.pdf. Acesso em: 30 jun. 2025.

SANTIAGO, Silviano. Meditação sobre o ofício de criar. **Aletria**, Revista de Estudos de Literatura, UFMG, v. 18, jul.-dez., 2008.

SANCHES NETO, Miguel. **Chove sobre minha infância**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

SANCHES NETO, Miguel. Quem escreve o romance?. In: **Rascunho**, ed. 39, jul. 2003. Disponível em <http://miguelssanches.com.br>. Acesso em: 30 jun. 2025.

SANCHES NETO, Miguel. **Um amor anarquista**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

SANCHES NETO, Miguel. Entrevistas. In: BORGES, Julio Daio. **Digestivo Cultural**, 2008. Disponível em: [https://www.digestivocultural.com/entrevistas/entrevista.asp?codigo=26&titulo=Miguel I_Sanches_Neto](https://www.digestivocultural.com/entrevistas/entrevista.asp?codigo=26&titulo=Miguel_I_Sanches_Neto). Acesso em: 24 jul. 2025.

SANCHES NETO, Miguel. **Chá das cinco com o vampiro**. Rio de Janeiro. Editora Objetiva, 2010.

SANCHES NETO, Miguel. **A máquina de madeira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SANCHES NETO, Miguel. **Chove sobre minha infância**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2012.

SANCHES NETO, Miguel. **A segunda pátria**. 1. ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2015.

SANCHES NETO, Miguel. **A bíblia do Che**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SANCHES NETO, Miguel. **Roteiro literário Jamil Sene**. Curitiba, PR: Biblioteca Pública do Paraná, 2017.

SANCHES NETO, Miguel. **Romance brasileiro: lixo e literatura.** **Jornal Rascunho**, out. 2019.

SANCHES NETO, Miguel. **Herdando uma biblioteca.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2020.

SANCHES NETO, Miguel. **O último endereço de Eça de Queiroz.** São Paulo: Companhia das letras, 2022.

SANCHES NETO, Miguel. **Chove sobre minha infância.** 6ª ed. Rio de Janeiro: Tinta Negra, 2025.

SANCHES NETO, Miguel. **Inventar um avô.** Curitiba: Maralto, 2023.

SCHIAVON, João Perci.; PELBART, Peter Pál. Subjetividade literária. **Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica**, v. 23, n. 3, p. 1–18, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1809-44142020003012>. Acesso em: 30 jun. 2025.

SNEGE, Jamil. **Tempo sujo.** Curitiba: Escala, 1968.

SNEGE, Jamil. **A mulher aranha.** Curitiba: Editora Hoje, 1972.

SNEGE, Jamil. **Ficção onívora.** Curitiba: Grupo 1 Editora, 1978.

SNEGE, Jamil. **As confissões de Jean-Jacques Rousseau.** Curitiba: Edicao do autor, 1982.

SNEGE, Jamil. **Para uma sociologia das práticas simbólicas.** Curitiba: Edição Beta/Multiprint, 1985.

SNEGE, Jamil. **O jardim, a tempestade.** Curitiba: Edição do autor, 1989.

SNEGE, Jamil. **Senhor.** Curitiba: Beta Publicidade, 1989.

SNEGE, Jamil. **Como eu se fiz por si mesmo.** Curitiba: Travessa dos editores, 1994.

SNEGE, Jamil. **Viver é prejudicial à saúde.** Curitiba: Ed. do Autor, 1998.

SNEGE, Jamil. **Os verões da grande leitoa branca.** Curitiba: Travessa dos Editores, 2000.

SNEGE, Jamil. **Como tornar-se invisível em Curitiba.** Curitiba: Criar Edições, 2000.

SOUSA, Ana Rita. Roberto Bolaño e o infinito desdobramento do autor. *Cecil, OpenEdition Journals*, 2022. Disponível em: <https://journals.openedition.org/cecil/522>. Acesso em: 30 jun. 2025.

SOUZA, Éder Cristiano de. Londrina e o norte do paraná nos anos 1956 a 1964: questões urbanísticas e conflitos sociais na “capital mundial do café”. **História do Paraná**: migrações, política e relações interculturais na reocupação das regiões norte, noroeste e oeste do estado. Toledo: Editora Fasul, 2016.

TEZZA, Cristovão. **O filho eterno**. Rio de Janeiro: Record, 2016.

VILLAS-BOAS, Luciana. In: SANCHES NETO, Miguel. **Chove sobre minha infância**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

VILAIN, Philippe. Dois eus em confronto. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org). **Ensaaios sobre a autoficção**. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 223 – 241.

WISEU, Fábio, MORGADO, Ubirajara. Identidade da organização-cidade de Curitiba: estudo histórico da primeira gestão de Jaime Lerner. In: **Anais do Congresso Brasileiro de Estudos Organizacionais**. 2016.

WEINHARDT, Marilene. O romance histórico na ficção brasileira recente. In: CORREA, Regina Helena M. A. (Org.). **Nem fruta nem flor**. Londrina: Humanidades, 2006. p. 131-172.

WEINHARDT, Marilene. Romance histórico: das origens escocesas ao Brasil finissecular. In: WEINHARDT, Marilene (Org). **Ficção histórica: teoria e crítica**. Ponta Grossa, UEPG, 2011, p. 13-55.

WEINHARDT, Marilene. A ficção histórica depois de 2010: primeiros apontamentos In: **Cadernos literários**. Porto Alegre, n. 23, 2015, p. 99-108.

WEINHARDT, Marilene, org. **Ficções contemporâneas: histórias e memórias** [online]. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2015, p. 261.

WINCK. Otto Leopoldo. **Aventuras da linguagem: princípios da narratologia genettiana aplicados à obra de Jamil Sene**. Dissertação (Mestrado em Letras) Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, UFPR, Curitiba, 2007.