

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS

PAULIANE AMARAL

A FUNÇÃO-AUTOR NO *ROMAN À CLEF*
UM ESTUDO SOBRE PERSONAGEM E NARRADOR EM *O INFERNO É AQUI MESMO*, DE LUIZ VILELA

Campo Grande – MS
Março – 2013

PAULIANE AMARAL

A FUNÇÃO-AUTOR NO *ROMAN À CLEF*

UM ESTUDO SOBRE PERSONAGEM E NARRADOR EM *O INFERNO É AQUI MESMO*, DE LUIZ VILELA

Dissertação apresentada para obtenção do título de Mestre ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, sob orientação do Prof. Dr. Rauer Ribeiro Rodrigues. Área de Concentração: Teoria Literária e Estudos Comparados.

Campo Grande – MS
Março – 2013

PAULIANE AMARAL

**A FUNÇÃO-AUTOR NO ROMAN À CLEF:
UM ESTUDO SOBRE PERSONAGEM E NARRADOR EM *O INFERNO É AQUI MESMO*, DE LUIZ VILELA**

APROVADA POR:

Prof. Dr. Rauer Ribeiro Rodrigues (Orientador)
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul - UFMS

Prof^a. Dr.^a Maria Adélia Menegazzo
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul - UFMS

Prof. Dr. Ariovaldo José Vidal
Universidade de São Paulo – USP

Campo Grande, MS, 12 de Março de 2013.

*Ao professor Rauer, um mestre das
letras por formação e devoção. A
bússola intelectual que me guiou pelos
tortuosos caminhos das palavras.*

Agradecimentos

Aos meus pais, dois sonhadores que me permitiram sonhar.

A Capes, pelo apoio financeiro.



Escrever, para mim, é uma consequência
do que eu vivo: do que eu penso, sinto,
vejo, faço.

Luiz Vilela

AMARAL, Pauliane. **A função-autor no *roman à clef* : Um estudo sobre personagem e narrador em *O inferno é aqui mesmo*, de Luiz Vilela**. Campo Grande, 2012, 177 fls. (Dissertação de Mestrado, Estudo de Linguagens) — CCHS/UFMS.

RESUMO:

“— Vamos para um bar aí? Comemorar o fracasso”, diz a personagem Tarcísio em certo ponto de ***O inferno é aqui mesmo***, romance de Luiz Vilela lançado em 1979. Avesso a todo o cinza e preto de São Paulo, o artista plástico Tarcísio dá seu grito de guerra imprimindo cores vivas em seus quadros. O romance traz, através do olhar do narrador Edgar, a história de personagens jovens — ou não tão jovens — que escolhem São Paulo como lugar para “fazer a vida”. Centrada na redação do jornal “O Vespertino”, o livro pode ser classificado como um *roman à clef*, já que grande parte das personagens foram inspiradas em pessoas que conviveram com Luiz Vilela nos corredores do “Jornal da Tarde”, ao longo de 1968. Além do tom autobiográfico do livro, a narrativa oferece ao leitor o retrato de uma época marcada pela liberdade e questionamento das diretrizes que impulsionaram a política sócio-econômica em prol da industrialização nacional durante o governo militar. O retrato de São Paulo como modelo de sucesso proporcionado pela industrialização ressoa até hoje no país e ilustra a atualidade dessa narrativa, cujo espaço reúne personagens tão distintas como Raimundo, representante do migrante nordestino, e Vanessa, uma síntese humana do que seria a mentalidade da metrópole. Nesse romance, Luiz Vilela retrata os pilares modais de um Brasil muito condizente com a pluralidade dos movimentos políticos e sociais dos conturbados anos do governo militar. A função-autor sustentada pelo discurso desse romance, somado a outros textos de Luiz Vilela, mostra-nos um autor crítico, implacável consigo e com o seu tempo, que se vale da experiência pessoal para construir uma narrativa desmistificadora sobre um tempo marcado pela esquerda festiva, composta por intelectuais com ideais revolucionários, que comemoram seu fracasso no bar, remediando com álcool a impossibilidade de alcançar algum ideal de felicidade.

PALAVRAS-CHAVE: Autobiografia e memória; Ficção e história; Literatura brasileira contemporânea; Narrador; Personagem; *Roman à clef*.

ABSTRACT:

“— How about going to a bar together? Let's celebrate our failure”, says the character Tarcísio in the novel *O inferno é aqui mesmo*, published by Luiz Vilela in 1979. Averse to all grey and black colors of São Paulo, the plastic artist Tarcísio launches his battle cry by painting vivid colors in his canvases. Through the narrator's eyes, the novel unravels the story of some young characters - or not so young - who choose the city of São Paulo as a place to "make success". Centered in the newspaper "O vespertino", the book can be classified as a *roman à clef*, since most of the characters were inspired by people who worked with Luiz Vilela in the corridors of "Jornal da Tarde", in 1968. Beyond the autobiographical tone of the book, the narrative offers to the reader a portrait of a time marked by freedom and the questioning of the guidelines that activated the socio-economic policy in favor of national industrialization during the military government. The portrait of São Paulo as a model of success provided by the industrialization has reverberated throughout the country till these days, illustrating the relevance of the narrative. "Brazil has gradually become *paulista*, namely, capitalist," summarized Octavio Ianni in *A ideia de Brasil modern* in 1996. By aggregating characters representing the Brazilian North-eastern migrant, such as Raimundo, with characters representing the mindset of the metropolis, such as Vanessa, Luiz Vilela depicts the modal pillars of a Brazil very consistent with the plurality of political and social movements during the turbulent years of the military government. The “author-function” supported by the discourse of this novel, together with other texts by Luiz Vilela, shows us a critical author, implacable towards himself and his time. Vilela is inspired by his own personal experience to construct a narrative that demystifies a time mainly marked by a festive left, composed of a range of intellectuals with revolutionary ideals celebrating their failure at the bar, remedying with alcohol the failure of achieving happiness.

KEYWORDS: Autobiography and memory; Fiction and history; Contemporary Brazilian literature; narrator; character; *Roman à clef*.

SUMÁRIO

Apresentando o problema	10
I – Abrindo a discussão	15
1.1 Ficção e história: em busca de limites.	18
1.2 A possibilidade da forma irônica	23
1.3 Nuances do autobiográfico	31
1.4 <i>Roman à clef</i>	43
1.5 A personagem	52
1.6 A função-autor	63
II – Iniciando a análise	76
2.1 O jornalista como repórter	78
2.2 O escritor como jornalista	85
2.3 A cultura da derrota	96
2.4 O jornalismo como microcosmo crítico	100
III – Refinando a discussão	111
3.1 O autor no texto	113
3.2 A biografia no texto	115
3.3 O imaginário no texto	121
3.4 Diálogos possíveis	124
3.5 Os pactos ficcionais	132
3.6 O autor implícito	137
3.7 Criando um ponto de vista.	145
Redefinindo o problema	159
Referências	166
Anexos	176

APRESENTANDO O PROBLEMA

Este trabalho analisa a função-autor no *roman à clef* ***O inferno é aqui mesmo***, de Luiz Vilela, a partir de um estudo sobre personagem e narrador. Atualizando a definição de *roman à clef*, forma romanesca que nasceu na França, no século XIV, como a narrativa literária ficcional em que personagens e acontecimentos reais aparecem sob nomes fictícios, expomos os limites do autobiográfico sob a luz da função-autor, conceito apresentado na conferência “*Qu’est-ce qu’un auteur?*”, proferida por Michel Foucault, em 1969, na *Société Française de Philosophie*.

A particularidade do estudo proposto se concentra na transposição de uma forma romanesca do início da modernidade, como o *roman à clef*, em uma narrativa contemporânea com narrador autodiegético que constitui *alter ego* do autor. A partir da problemática que enunciamos, pretendemos mostrar como a escolha pelo *roman à clef* decorre não só da proposta autobiográfica do romance, mas também de uma ideologia de resistência do narrador-protagonista diante do contexto brasileiro do final dos anos 60 do século XX — tal resistência transmite, em parte, a nosso ver, uma posição ética do autor frente a questões em voga no período, como o engajamento político da esquerda na luta contra a ditadura militar e a acelerada industrialização nacional.

Lançado no fim da década de 70, ***O inferno é aqui mesmo*** encena a história de Edgar, narrador e protagonista, que sai de Belo Horizonte após convite para trabalhar no jornal “*O Vespertino*”, na cidade de São Paulo. A diegese engloba o período da chegada do jornalista na capital paulista até a volta a sua cidade natal, no interior de Minas Gerais, antes de partir para uma viagem ao exterior.

Ao nos debruçarmos sobre a relação entre criação literária e experiência biográfica a partir do *roman à clef* ***O inferno é aqui mesmo***, buscamos compreender de que modo Luiz

Vilela constrói uma função-autor que agrega elementos da vida do homem e do ficcionista, que transforma o nome próprio em nome de autor, o qual caracteriza um “certo modo de ser do discurso” (FOUCAULT, 2006, p. 273).

A soma dos elementos destrinchados na análise do romance contempla a atualização e contextualização do *roman à clef* no século XX, um desdobramento ainda pouco estudado das narrativas de cunho autobiográfico (memórias, autobiografias, diários, narrativas de viagem e correspondência são citadas com mais frequência nos trabalhos acadêmicos)¹. Há um problema prévio do qual precisamos tratar: a definição do que é história e do que é ficção, que aqui fazemos a partir do ponto de vista da meta-história de Hayden White, nos subcapítulos “1.1- Limites entre ficção e história” e “1.2 - A possibilidade da forma irônica”. Nesse último tópico, aproximamos a ironia presente na historiografia de Jacob Buckhardt, para o qual a “imaginação era mãe da história, bem como da poesia”, à ironia latente que emana da obra de Luiz Vilela, a fim de reforçar a ideia de que o limite entre ficção e história é matizado e indefinido. Nos subcapítulos “1.4 - Nuances do autobiográfico” e “1.5 - *Roman à clef*” desenvolvemos questões específicas das narrativas autobiográficas.

Após o apanhado sobre a gênese e as categorias das narrativas autobiográficas que se encerra com um estudo sobre o *roman à clef*, retomamos a definição dos outros elementos importantes para discutirmos a função-autor no romance de Luiz Vilela. São eles: a categoria da personagem (desenvolvida em “1.6 - A personagem”) que, agregada a de narrador, compreende os elementos em que se concentram a análise da narrativa de *O inferno é aqui mesmo* desenvolvida no capítulo “III - Refinando a discussão”. Fechamos o capítulo com a descrição dos conceitos básicos de nosso trabalho com uma explanação sobre o conceito de função-autor (item “1.7 – A função-autor”), em que apresentamos as balizas dessa denominação desenvolvida por Michel Foucault.

Perseguindo as prerrogativas da função-autor, entendida de forma genérica como “característica do modo de existência, de circulação e funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade” (FOUCAULT, 2006, p. 274), nos voltamos às características a que o discurso do romance se refere:

¹ Adotamos ao longo do nosso trabalho a expressão “narrativas autobiográficas” em detrimento às expressões “escritas de si/ do eu” que, mesmo adotadas em diversos trabalhos de forma análoga em alguns textos, mantêm com frequência uma estreita relação com pesquisas voltadas à área de estudos culturais e aos discursos biográficos, no qual o imaginário opera dentro de limites mais ou menos definidos. Assim, matemos “escritas de si” quando nos referirmos aos estudos de Foucault sobre as *hypomnematas* e as correspondências.

- 1) São Paulo, final da década de 60 e início do período de maior repressão do Governo Militar;
- 2) como a narrativa dialoga com a tradição literária (“2.1 - O jornalista como repórter” e “2.2 - O escritor como jornalista”);
- 3) como a narrativa dialoga com outras obras do período (“2.3 - A cultura da derrota”) e qual o discurso crítico que dela surge (“2.4 - O jornalismo como microcosmo crítico”).

No item “O jornalismo como um microcosmo crítico” nos aprofundamos na relação entre a estética do *roman à clef* e o tema do jornalismo, a partir de uma leitura comparada entre duas narrativas que agregam esses dois elementos: ***O inferno é aqui mesmo*** e ***Recordações do escrivo Isaias Caminha*** (1909), de Lima Barreto, ressaltando os modos de circulação, funcionamento e existência desses dois discursos (características definidoras da função-autor) a partir de uma análise da conjuntura social em que esses livros foram lançados e a forma como foram recebidos pela crítica.

Ao refinarmos a discussão na terceira parte do nosso trabalho, expomos os elementos do texto que indicam a estreita relação entre a narrativa e a biografia de Luiz Vilela, destacando sua ligação com temas abordados na literatura brasileira contemporânea (“3.1 – o autor no texto”). Em seguida, recorreremos à teoria sobre autobiografia desenvolvida por Philippe Lejeune para iniciar uma série de investigações sobre a presença do autor no texto a partir da possibilidade de um pacto (“3.2 – A biografia no texto”). O caminho do pacto autobiográfico desperta questões que envolvem o nome do autor, o nome próprio e a possibilidade de tomar e reproduzir a vida como narrativa, hipótese que por sua vez nos leva às reflexões acerca das próprias possibilidades representativas da linguagem, tratadas aqui a partir das observações feitas por Paul de Man (“3.3 – O imaginário no texto”).

Ainda respondendo às premissas do pacto autobiográfico de Lejeune, trazemos para o corpo de nossa análise (“3.4 – Diálogos possíveis”) outras narrativas de tons autobiográficos — ***Hilda Furacão***, de Roberto Drummond, e ***Chá das cinco com o vampiro***, de Miguel Sanches Neto —, ampliando as possibilidades reflexivas sobre o funcionamento da função-autor no *roman à clef*. Tal percurso nos mostra a impossibilidade de adotarmos os mecanismos do pacto autobiográfico para a análise de um romance autobiográfico e nos direciona rumo ao “pacto ficcional” (“3.4 – Os pactos ficcionais”), sedimentado na suspensão voluntária da descrença e na

noção de que o texto só pode apontar para a presença de um autor implícito (“3.6 – o autor implícito”), essa entidade criativa responsável por escolhas nunca vazias de sentido que dão forma ao texto.

Por fim, ao observar a configuração que as narrativas autobiográficas tomam dentro da literatura brasileira contemporânea, evocamos as ideias desenvolvidas por Cristovão Tezza em ***O espírito da prosa*** (“3.7 – Criando um ponto de vista”). Nesse livro com forma de ensaio, Tezza retoma e atualiza questões como a linguagem da escrita como forma de representação e a vida como tema maior de toda literatura, em uma abordagem que reforça a ideia de existência de um pacto ficcional para a prosa concomitante à necessidade da presença do autor no texto.

Esse percurso de busca por elementos que definem a função-autor a partir da análise específica do funcionamento desses elementos em ***O inferno é aqui mesmo***, contempladas as particularidades que envolvem a personagem, o narrador e o *roman à clef*, nos permite delinear uma resposta para a questão maior que envolve este trabalho: qual a especificidade da função-autor no *roman à clef* em romances da literatura brasileira contemporânea?

I – ABRINDO A DISCUSSÃO

Delimitar o que é espaço próprio da ficção e o que é da história sempre esteve na pauta de reflexões literárias, jornalísticas, historiográficas e outros campos das ciências humanas. Na **Poética** de Aristóteles encontramos senão a primeira, certamente a mais difundida reflexão sobre o assunto, na qual o pensador se volta para a construção de uma taxonomia dessas disposições discursivas, e apresenta a ideia de *mimesis* como criação e não como reflexo do real.

A partir das considerações aristotélicas, a discussão sobre a natureza da ficção e da história pouco mudou no sentido de trazer repostas definitivas e limites claros entre as áreas. Tal conclusão se mostra perspicaz na medida em que olhamos para o grande volume de livros publicados sobre o assunto, crescente a cada dia. Ao analisar uma forma de romance em que personagens tem como modelo pessoas reais, como é o caso *roman à clef*, torna-se indispensável retomar alguns pontos da discussão sobre os limites entre ficção e história.

Se um romance autobiográfico caracteriza-se por apontar a incidência de biografia dentro de uma obra ficcional, o *roman à clef* — que neste trabalho é compreendido como um desdobramento dessa forma romanesca —, se caracteriza por permitir ao leitor identificar dados autobiográficos dentro de uma determinada narrativa. Na definição de Massaud Moisés, o *roman à clef* é uma “expressão francesa utilizada para designar romance ou novela com uma chave, ou seja, em que personagens e acontecimentos reais aparecem sob nomes fictícios” (MOISÉS, 2004, p. 399).

Desde que Aristóteles definiu a ficção como uma simulação, construção pura da imaginação do escritor, e a história como simples relato, crônica de uma ação ocorrida em determinado tempo e espaço, muita coisa mudou. Voltemo-nos agora para algumas contribuições importantes dadas pelos estudiosos da teoria literária e da historiografia.

O surgimento e consagração do romance entre os séculos XVIII e XIX deu fôlego à discussão sobre a possibilidade da existência de uma linguagem própria para ficção e história. A problemática surgiu, principalmente, porque o romance se caracterizava por ser

[...] uma manifestação em prosa, de possuir um cunho narrativo que incide sobre a realidade vivida, recuperando aspectos da vida corrente, [que] passa a dividir com a historiografia a função de organizar fatos em uma ordem discursiva. Não que a literatura anterior não o fizesse; ocorre, entretanto, que a forma prosaica eleita pelo romance, o caráter de painel do seu enredo, a caracterização de seus protagonistas, os eventos que ele elege contar, tudo isso o coloca mais próximo do historiográfico. (SANTOS, 1996, p. 16).

Hayden White (2010), em *Meta-história: a imaginação histórica no século XIX*, publicado originalmente em 1973, discorre sobre os principais nomes da historiografia e filosofia da história no século XIX, mostrando como a questão da especificidade discursiva tirou a paz dos estudiosos da época, que se empenhavam em estabelecer sistemas de construção narrativa próprios da historiografia.

A ideia de que o romance é uma espécie de historicização da vida moderna e do homem burguês surgiu em discussões teóricas de Hegel, Georg Lukács e Lucien Goldmann. Dos três, destacamos a *Sociologia do romance*, de Goldmann (1967), que ilustra um pertinente esforço de mostrar que uma obra não só representa a mente criativa do autor, de um indivíduo, trazendo também uma representação coletiva de um determinado grupo social, de um tempo histórico. Tal perspectiva, mesmo mantendo estreita relação com o pensamento marxista, representa um esforço em desvendar o sentido de determinado discurso a respeito de suas interações possíveis entre autor, texto e sociedade, aspectos preconizados pela teoria foucaultiana da função-autor, como o modo de funcionamento de um discurso em determinada sociedade.

Goldman mostra como o que é coletiva, compartilhado socialmente, invade a na perspectiva do narrador, da personagem, do recorte de tempo e espaço e de outros elementos da narrativa, preenchendo-a de significados que extrapolam a natureza literária do texto e apontam para escolhas éticas do autor. Dialogamos com a perspectiva adotada por Goldmann quando abordamos as aproximações do espaço romanesco de *O inferno é aqui mesmo* com a cultura e história do jornalismo brasileiro na década de 60, contexto determinante para o sentido da obra que, somado ao fato de que no *roman à clef* pessoas e eventos reais são ficcionalizados, contribuem para a atmosfera realista da narrativa.

Cabe-nos agora expor alguns pontos levantados na meta-história de Hayden White que evidenciam como imaginação e linguagem poética estavam presentes nos trabalhos de diversos historiadores do século XIX. White desenvolve sua pesquisa partindo da

identificação de conceitos metalinguísticos dentro do trabalho dos principais historiadores do oitocentos, apresentados na seguinte ordem: Hegel, Michelet, Ranke, Tocqueville, Burckhardt, Marx, Nietzsche e Croce.

1.1 – Ficção e história: em busca de limites

Em busca da identificação das dimensões epistemológicas, estéticas e morais desses historiadores e filósofos da história, White se empenha em “[...] postular um nível profundo de consciência no qual um pensador da história escolhe estratégias conceituais com que irá explicar ou representar seus dados” (WHITE, 2008, p. 12). A escolha de estratégias conceituais é, para White, um “ato essencialmente poético”, que o estudioso divide em quatro tropos da própria linguagem poética — metáfora, metonímia, sinédoque e ironia —, correspondentes aos principais modos de consciência histórica. Esses tropos se combinarão com os modos “romanesco”, “trágico”, “cômico” e “satírico” — os quatro modos de elaboração de enredo apresentados por Northrop Frye em *Anatomy of Criticism* (1957) e retomados por White em sua análise. Para White, graças a fusão desses elementos cada historiador cria uma poética única, que varia de acordo com suas escolhas ideológicas e estéticas, processo combinatório que remete aos elementos formadores do “estilo” do escritor de ficção.

White conceitua o labor histórico como “[...] uma estrutura verbal na forma de um discurso narrativo em prosa que pretende ser um modelo, ou ícone, de estruturas e processos passados no interesse de *explicar o que eram representando-os*” (WHITE, 2008, p. 18, grifos do autor).

Na tentativa de diferenciar ficção de história, White afirma:

Ao contrário de ficções literárias como o romance, as obras históricas são feitas de acontecimentos que existem fora da consciência do escritor. Os acontecimentos relatados num romance podem ser inventados de um modo que não podem ser **(ou não devem ser)** inventados numa história. [...] Diversamente do romancista, o historiador defronta com um verdadeiro caos de acontecimentos *já constituídos*, dos quais há de escolher os elementos da história que vai contar. Realiza sua história mediante a inclusão de alguns acontecimentos e a exclusão de outros, realçando alguns e subordinando outros. Esse processo de exclusão, realce e subordinação é levado a cabo no interesse de constituir *uma estória de tipo particular*. Isto é, o historiador “põe em enredo” sua estória. (WHITE, 2008, p. 21-22, negritos nossos e grifos do autor).

Se tomarmos como modelo a literatura autobiográfica, podemos pensar que o escritor, assim como o historiador, também se “defronta com um verdadeiro caos de

acontecimentos *já constituídos*, dos quais há de escolher os elementos da história que vai contar”, acrescentando-lhes a criação e o efeito estético que, mais tarde veremos, é um dos pontos fundamentais na distinção entre ficção e história.

Além de nos apresentar uma ideia geral sobre a concepção das diferenças entre o trabalho histórico e literário, o trecho acima é elucidativo também ao apontar como White reconhece que nem sempre a história deixa de fora a invenção. Desenvolvendo sua meta-história, White mostra que essa perspectiva também é compartilhada por Hegel, Michelet, Ranke, Tocqueville, Burckhardt, Marx, Nietzsche e Croce — historiadores e filósofos da história cuja força narrativa sustenta-se pela tensão dialética que surge entre os modos de elaboração de enredo e um modo diverso de argumentação ideológica. Sobre essa gama de possibilidades, White propõe um quadro de possíveis combinações, apresentado da seguinte forma (WHITE, 2008, p. 44):

Modo de elaboração de enredo	Modo de argumentação	Modo de implicação ideológica
Romanesco	Formista	Anarquista
Trágico	Mecanicista	Radical
Cômico	Organicista	Conservador
Satírico	Contextualista	Liberal

O funcionamento da tabela será exposto adiante, no tópico “1.2 – A possibilidade da forma irônica”, quando aproximamos a ironia de Buckhardt à ironia de Luiz Vilela para explicitar como forma e ideologia, tanto para o historiador quanto para o escritor, são escolhas pessoais que inferem no sentido final da obra.

Em sua análise, White chama atenção para o problema com o qual os primeiros filósofos do século XIX tiveram de lidar: a herança da forma irônica herdada dos historiadores do século XVIII, que, sem consenso sobre uma forma linguística ideal para a narrativa histórica, recorrem à ironia como saída para representar “[...] um estágio de consciência em que se reconhece a natureza problemática da própria linguagem” (WHITE, 2008, p. 51). White aponta que o problema dos iluministas foi tentar “justificar uma concepção organicista da comunidade humana ideal com base numa análise do processo social que era por natureza essencialmente mecanicista” (WHITE, 2008, p. 62).

Cada filósofo do oitocentos vai escolher uma forma para lidar com essa herança irônica dos iluministas, mas, “ironicamente”, vão empreender um movimento de volta para a própria ironia ao perceber que as questões linguísticas, argumentativas e ideológicas que envolvem a construção de um pensamento histórico não se encerram na escolha de uma forma.

Para White, o “problema básico do pensamento histórico [...] é construir um modelo verbal do processo histórico, ou de alguma parte dele, modelo que, por força de sua condição de artefato lingüístico, pode ser analisado nos níveis do léxico, da gramática, da sintaxe e da semântica” (WHITE, 2008, p. 284). Em vários trechos do livro, o estudioso aponta que o que impede a História (disciplina) ser considerada como ciência, assim como as ciências duras (física e química), é a sua incapacidade de desenvolver uma linguagem própria.

O passo adiante dos filósofos do século XIX, em relação aos filósofos iluministas, foi reconhecer a importância da imaginação na história. Seus antecessores falharam ao não ver que “[...] as fábulas podem ser as formas dadas a verdades incompletamente apreendidas do mesmo modo que frequentemente podem ser o conteúdo de falsificações que são incompletamente reconhecidas” (WHITE, 2008, p. 82).

A imaginação, ao lado do problema de interpretação, fez com que historiadores e filósofos da história se empenhassem, ao longo do século XIX, em estabelecer categorias de narrativas que fossem consideradas adequadas à história. Um desses empreendimentos taxonômicos — de J. G. Droysen — chama à atenção por conter uma categoria denominada “biográfica”. Assim como os tipos de interpretação histórica, definidos por Droysen como “pragmático”, “condicional” e “interpretação de ideias”, a categoria “biográfica” é definida a partir de “[...] abstrações precedentes das estruturas básicas de enredo da tradição literária ocidental. Assim, o *modo biográfico de exposição*, realçando a personalidade como a força casual decisiva na história, *pode ser identificado com a forma narrativa da estória romanesca*” (WHITE, 2008, p. 282, grifos nossos).

A partir dessa definição, selecionamos dois aspectos apontados pela categoria “biográfica” do historiador prussiano interessantes ao nosso trabalho. O primeiro é o nascimento de toda a problemática que envolveu a historiografia, especialmente a partir do século XIX, com a edificação do romance como forma privilegiada na literatura do período, sem o qual não seria colocado em xeque o *status* científico da história. O segundo aponta para o elo inevitável entre o *modo biográfico de exposição* e a *forma narrativa da estória romanesca*, que coloca “a personalidade como a força casual decisiva na história”, de forma semelhante à biografia entendida como a disposição dos fatos que compõe uma vida de forma coerente. A vida como narrativa.

Assim como Vico, Hegel — o primeiro grande teórico da história no século XIX — reconhece na poesia uma forma de apreensão metafórica do mundo, em que o poeta “[...] reconcilia o mundo existente no pensamento com o das coisas concretas, configurando o universal nos termos do particular e o abstrato nos termos do concreto” (WHITE, 2008, p.

101). Essa concepção leva Hegel a propor que o historiador utilize sua imaginação a fim de contemplar a natureza *crítica* do relato, selecionando o que pode ser omitido e o que deve ser contado; e também para contemplar a natureza *poética* da escrita da história, que deve compreender um esforço de levar ao leitor os acontecimentos como se esses ocorressem diante de seus olhos. Nas reflexões de Hegel são arregimentadas a imaginação, a seleção e a estratégia narrativa como premissas da construção histórica, o que se assemelha sobremaneira aos processos que perpassam a criação ficcional e, em especial, o romance autobiográfico.

Essa postura ativa da escrita da história encontrada em Hegel vai se estender aos demais estudiosos do século XIX estudados por White. De fato, nenhum deles renegou o caráter subjetivo da historiografia. Assim como a literatura, a história foi entendida por esses historiadores como um processo de construção que passa inevitavelmente pelas questões da linguagem, mutável e inapreensível em sua completude. Outra característica compartilhada entre literatura e história é o fato de ambas contarem histórias que, principalmente no que diz respeito à forma romanesca, exige do escritor/historiador uma coerência de fatos e disposições linguísticas que transmitem ao leitor uma história que *poderia ter acontecido*. A miscelânea de tempos verbais aqui é sugestiva no sentido de nos mostrar como, apesar de falar de eventos passados, a história sempre é uma história no futuro do pretérito, uma história em devir, porque, se “[...] existimos *na* história, jamais poderemos conhecer a verdade final *a respeito da* história” (WHITE, 2008, p. 143, grifos do autor).

As formas de escrita histórica acompanham as mudanças da própria história e cada autor busca um caminho para tentar acompanhá-la, a exemplo de Michelet e Tocqueville, que buscaram uma forma ideal de retratar os episódios que marcaram a Revolução Francesa:

Enquanto Michelet começou pela história romanesca, passou por uma apreensão trágica dos destinos que atraíam os ideais para os quais trabalhou como historiador e veio por fim repousar naquele amálgama do romantismo sublimado e manifesta ironia com que via a história da França depois de 1789, Tocqueville começou com uma tentativa de sustentar uma visão explicitamente trágica da história e depois paulatinamente deixou-se cair numa resignação irônica a uma condição da qual via pouca possibilidade de libertação, cedo ou tarde. (WHITE, 2008, p. 204).

Ao lado de filósofos que problematizaram a concepção realista na filosofia da história no final do século XIX, como Marx, Nietzsche e Croce, White aponta quatro nomes que precedem essa discussão e ainda servem de paradigma de uma consciência histórica distintivamente moderna: Michelet, Ranke, Tocqueville e Buckhardt. Em resumo, esses pensadores

[...] representam diferentes soluções para o problema de como escrever a história, tendo escolhido os modos da estória romanesca, da comédia, da tragédia e da sátira para colocá-la em enredo. Mas assumiram diferentes posições ideológicas diante do campo histórico: anarquista, conservadora, liberal e reacionária respectivamente. Nenhum deles foi um radical. Os protocolos linguísticos em que prefiguraram esse campo foram também diversos: metafórico, sinédóquico, metonímico e irônico. (WHITE, 2008, p. 154-155).

Já os filósofos da história do final do século XIX, especialmente Marx e Nietzsche, questionaram o próprio conceito de objetividade dentro da história. Marx elaborou a síntese de seu pensamento histórico baseado na ideia em torno dos níveis da infraestrutura e superestrutura, que também agregou uma ampla discussão sobre o conceito de valor. Nietzsche, por outro lado, colocou em xeque a objetividade histórica ao negar que haja uma forma única de escrever a história, problematizando “a noção de que o processo histórico deve ser explicado ou posto em enredo de algum modo determinado” (WHITE, 2008, p. 378). A proposta de Nietzsche se sustenta ao pensarmos que tanto para a história quanto para a literatura existem diversas formas de representação pela linguagem que tentam dar conta do múltiplo e do contraditório existentes na própria vida humana. Dialogando com a proposta de Nietzsche, Pierre Bourdieu, ao abordar a possibilidade de representar uma vida em “A ilusão biográfica” (1998), repensa a tentativa de conter a vida dentro de um relato linear, questionando

[...] a filosofia da história no sentido de sucessão de acontecimentos históricos, *Geschichte*, que está implícita numa filosofia da história no sentido de relato histórico, *Historie*, em suma, numa teoria do relato, relato de historiador ou romancista, indiscerníveis sob esse aspecto, notadamente biografia e autobiografia. (BOURDIEU, 2006, p. 183-184).

A insolubilidade do paradigma proposto por Nietzsche mostra como a questão da diferenciação entre o relato histórico e o literário permanece atual. A respeito da combinação entre os modos de narrativa, escolha ideológica e protocolos linguísticos de cada autor, é elementar a importância desse processo combinatório, que envolve várias instâncias da produção de conhecimento e sem as quais não é possível se pensar ou fazer história. E também literatura, acrescentamos.

Fusão de forma, conteúdo e visão ideológica. Essa é a essência da ideia de meta-história proposta por White, que nos leva a pensar como processo semelhante se dá na narrativa romanesca e a nos perguntar se há como aferir a presença do biográfico dentro de uma obra literária.

No caso de *O inferno é aqui mesmo*, a narrativa de tons autobiográficos com narrador autodiegético sugere proximidade entre autor e narrador que, nesse caso, constitui um *alter ego*. Talvez assim, unindo elementos formais e ideológicos a dados extraliterários,

possamos começar a traçar um percurso de identificação da influência biográfica em uma obra literária. Se há uma saída para a dificuldade lógica da presença do eu na trama textual da ficção ou da história, vislumbramos uma resposta no pensamento de Hegel desenvolvido em sua *Estética*, na qual o filósofo toma a história como forma de arte literária, considerando que “[...] a própria escolha de um modo de elaboração de enredo refletia o compromisso com uma filosofia da história” (WHITE, 2008, p. 154). Complementamos o pensamento de Hegel lembrando que na literatura a forma também compõe a profundidade ética da obra. Para Leonor Arfuch, essa qualidade pragmática da escrita está associada a “[...] virada obrigatória que toda narrativa, enquanto processo temporal essencialmente transformador, impõe à sua matéria: contar a história de uma vida é *dar vida a essa história*”. (ARFUCH, 2010, p. 42, grifos da autora).

Para Bourdieu a fonte da ilusão biográfica está na associação da ideia de que a vida é uma narrativa linear às formas de “relato de vida dessa história” (BOURDIEU, 2006, p. 183). Destacamos algumas considerações feitas sobre a biografia que se estendem a uma reflexão acerca da autobiografia. Questionando a vida como uma narrativa cronológica e linear, Bourdieu diz que

[...] cabe supor que o relato autobiográfico se baseia sempre, ou pelo menos em parte, na preocupação em se dar sentido, de tornar razoável, de *extrair uma lógica ao mesmo tempo retrospectiva e prospectiva*, uma consciência e uma constância, estabelecendo relações inteligíveis, como a do efeito à causa suficiente ou final, entre os estados sucessivos, assim constituídos em etapas de um desenvolvimento necessário. (BOURDIEU, 2006, p. 184, grifos nossos).

Contestadoras, diversas narrativas contemporâneas ilustram como essa linearidade foi problematizada pela literatura, transformando-se ao longo do tempo, especificamente no fim do século XIX, com a abrupta mudança da forma romanesca a partir de Flaubert e seu *Madame Bovary*, posteriormente simbolizada por Faulkner que, em *O som e a fúria*, resgata a ideia de Shakespeare da vida como anti-história, exposta em Macbeth: “É uma história contada por um idiota, uma história cheia de som e fúria, mas *desprovida de significação*” (SHAKESPEARE *apud* BOURDIEU, 2006, p. 185, grifos nossos).

1.2 – A possibilidade da forma irônica

Para ilustrar a proximidade entre os modos de elaboração de enredo adotados pelos historiadores do século XIX e as escolhas estéticas e, por consequência, filosóficas, que

envolvem o trabalho do escritor, propomos uma leitura *O inferno é aqui mesmo* a partir da forma irônica empregada na historiografia por Buckhardt, tal como descrita por White (2008).

No romance, Luiz Vilela, parece construir seu texto a partir de uma consciência irônica sobre os eventos vividos, gerando um efeito satírico sobre a vida da classe média com ânsias sociopolíticas que compunha grande parte da chamada “esquerda” na década 1960. Contrariando a vertente utópica que defendia a ação como ferramenta de mudança do sistema político e cultural do período — marcado pela repressão da ditadura militar, quando intelectuais pregavam a militância, até mesmo pela luta armada —, as personagens de *O inferno é aqui mesmo* optam pela inércia política, pessoal e profissional. É exemplar que a narrativa se passe em dois cenários privilegiados: a redação do jornal “*O Vespertino*” e as mesas do bar “Taverna”, espaços que agregam o espírito intelectual e boêmio das personagens.

Como observa Cristiane Costa (2005, p. 131), entre os anos 60 e 80, o jornalista, o escritor, o padre e o guerrilheiro tornam-se as principais personagens da literatura, exercendo, quase sempre, uma função de oposição ao ambiente sociopolítico vigente. Entre os livros que exemplificam esse movimento estão os romances *Quarup* (1967), de Antonio Callado, protagonizado por um padre, que também se torna guerrilheiro, e *Pessach: a travessia* (1967), de Calos Heitor Cony, protagonizado por um escritor que acaba se envolvendo com o Partido Comunista e com a guerrilha.

A ironia, marca de diversas personagens criadas por Luiz Vilela, caracteriza o jornalista Edgar, narrador de *O inferno é aqui mesmo*, tornando-o singular dentre as personagens jornalistas da literatura pós-64. Ao analisar a meta-história de Buckhardt, Hayden White defende que o historiador constrói seu realismo pela forma da sátira. A ironia, expondo uma reflexão sobre a falsidade, utiliza-se da máscara da verdade. Para White,

[...] subjacente a esse modo de falar está um reconhecimento da natureza fraturada do ser social, da duplicidade e interessismo dos políticos, *de um egoísmo que governa todas as profissões relacionadas com o bem comum*, da prática pura e simples do poder (*kratos*) enquanto invocadas a lei e a moral (*ethos*) para justificar as ações. (WHITE, 2008, p. 242, grifos nossos).

Um das funções da ironia seria, segundo White, desmistificar e expor o homem como ser egoísta. Essa definição alcança as personagens de Vilela que, como seres fragmentados, não conseguem se comunicar por completo, escondendo desejos, mentindo e dissimulando. Não existem mocinhos ou bandidos em *O inferno é aqui mesmo*. Todas as

personagens, à semelhança do homem, são fracas e imperfeitas, e apresentam o que Northrop Frye considera um dos temas centrais da literatura irônica: o desaparecimento do heróico².

Não podemos afirmar que o narrador Edgar sai à procura de frutos podres, mas ele os encontra. Isso é fato. Devemos ressaltar que a descrição da literatura irônica feita por White é atravessada por uma unilateralidade que contraria a natureza polifônica da obra literária, em que o partícula e o universal compartilham o mesmo espaço. Quanto à posição anti-heróica das personagens criadas por Vilela, podemos vê-la em uma cena em que os colegas de redação estão bebendo em um bar, quando aparece uma ninfeta, desencadeando uma disputa entre os presentes para ver fará sexo com a menina ali mesmo, na frente dos colegas. Pires, uma dessas personagens, ganha a aposta e usufrui do seu troféu, para excitação e despeito de alguns colegas, que observam o deleite do ato.

Depois de assistir ao gozo de Pires, Giancarlo, excitado, também exige que a ninfeta faça sexo com ele:

— Bom — disse Giancarlo, depois daqueles minutos de tenso silêncio; — essa foi a primeira; agora você vai dar para cada um de nós aqui.
Ele estava terrivelmente excitado; aliás, nós três estávamos.
[...]
— Deixa pra lá, Giancarlo — eu falei, procurando evitar a briga que ia se formando.
[...]
A menina se levantara e, virando intencionalmente as costas para Giancarlo, estendeu a mão para Pires:
— Vamos, bem?
Giancarlo segurou o braço dela:
— Não vai não.
— Vou — os olhos dela chispavam de ódio; *ela estava mais bonita ainda, mais excitante.*
(VILELA, 1983, p. 77, grifos nossos).

Na ânsia de ter um pouco do prazer proporcionado pela ninfeta, Giancarlo deixa de lado a civilidade que lhe resta, trazendo a tona seu lado animal, de bicho sedento por sexo, primitivo, irracional. Agressividade, promiscuidade e outros sentimentos nada altruístas aparecem nessa e outras cenas de ***O inferno é aqui mesmo***, expondo as fraquezas do homem, cuja moral de molda a cada nova circunstância, que se entrega facilmente a primeira tentação.

A verossimilhança desses trechos também se sustenta no tom quase coloquial, proporcionado pela crueza da linguagem empregada por Vilela. Marca de sua poética, o trabalho com o simples confere autenticidade a prosa do escritor, exímio criador de diálogos que remetem à fala cotidiana, em que as personagens se mostram como seres humanos às avessas com a perfeição que, como bem lembra o ditado popular, “não é desse mundo”.

² FRYE, 1973, p. 220.

Em passagens como essa vemos que a transgressão da moral e a entrega das personagens de Vilela ao desejo primitivo dialoga com o que Frye diagnostica como característica da forma irônica:

[...] o *sparagmos*, ou o senso de que o heroísmo e a ação eficaz estão ausentes, desorganizados ou predestinados à derrota, e de que a confusão e a anarquia reinam sobre o mundo, é o tema arquetipo da ironia e da sátira. (FRYE, 1973, p. 190)³.

O espectro da derrota, que paira sobre ambientes e personagens de *O inferno é aqui mesmo*, assim como em *Os novos* (1971) — outro romance que trata da geração de 60, a partir da trajetória de um grupo de jovens intelectuais de classe média que vive em Belo Horizonte —, aponta para a desilusão com o ser humano e sua atestada incapacidade de, efetivamente, mudar algo no mundo, temática que permeia toda a obra de Luiz Vilela⁴.

Quando White expõe a visão irônica de história em Buckhardt, é inevitável perceber semelhanças entre a maneira como o historiador vê o mundo e a maneira como Luiz Vilela problematiza o homem e o mundo em sua obra:

Buckhardt observou um mundo em que a virtude era habitualmente traída, o talento pervertido e o poder posto a serviço da causa mais torpe. Viu muito pouca virtude em sua época, e não viu nada a que pudesse dar adesão irrestrita. Sua única devoção era à “cultura da *velha* Europa”. Mas considerava essa cultura da velha Europa como uma ruína. (WHITE, 2008, p. 245).

Em *O inferno é aqui mesmo*, o próprio título do livro é sintomático e alude a essa relação de deslocamento do inferno para “aqui mesmo” (aqui mesmo na terra? aqui mesmo dentro de mim?). A sentença que dá título ao livro também remete à fala da personagem Garcin, da peça *Entre quatro paredes* (1944), de Jean-Paul Sartre. Recém-chegado ao inferno, Garcin decepcionado com a semelhança do lugar com a terra, dirige-se às personagens Inês e Estelle, e desabafa:

— [...] Todos esses olhares que me devoram... E vocês, são apenas duas? Ah, eu pensava que vocês seriam muito mais numerosas. (Ri) Então, é isto o inferno. Eu não poderia acreditar... Vocês se lembram: enxofre, fomalhas, grelhas... Ah! Que piada. Não precisa de nada disso: o inferno... são os Outros. (SARTRE, 2009, p. 125).

Se para Sartre o “inferno são os outros” na medida em que somos julgados constantemente aos olhos do outro e o resultado desse julgamento nos escapa, o inferno proposto por Vilela surge do olhar do homem sobre si mesmo. Logo, “o inferno é aqui mesmo”. O outro, como inferno, veste o manto da cidade, da grande metrópole desumanizada. No entanto, mesmo se o “aqui” da sentença de Edgar referir-se a São

³ Cf. WHITE, 2008, p. 243.

⁴ Tratamos detalhadamente desse aspecto no tópico “2.3 – A cultura da derrota”.

Paulo, devemos atentar para o fato de que esse julgamento passa pelo olhar da personagem que narra sua história.

É claro que, assim como o inferno de Sartre, o de Vilela também é metafórico e traz uma reflexão sobre o que seria o inferno em vida, o inferno existencial. A pluralidade do inferno criado por Luiz Vilela repousa na indefinição presente em sua essência dúbia.

A incomunicabilidade de Edgar com a cidade e seus habitantes só pode ser superada pelo trabalho da memória, no processo de autoconhecimento desenvolvido através da escrita autobiográfica, também observado em outros narradores criados por Luiz Vilela. É pelo rememorar que Edgar, na condição de *alter ego*, supera a distância entre o *eu* e o *outro*, processo a que Octávio Paz dá o nome de “incomunicação”:

O fenômeno moderno da incomunicação não depende tanto da pluralidade dos sujeitos quanto do desaparecimento do tu como elemento constitutivo de consciência. Não falamos com os outros porque não podemos falar conosco mesmo. (PAZ, 1990, p. 102).

O olhar para o passado, tema do inferno sartreano e ferramenta de trabalho do historiador, surge na obra de Luiz Vilela também como instrumento crítico:

As personagens de Luiz Vilela, em sua grande maioria, estão muito envolvidas com o tempo que já passou. Voltam-se para ele através da recordação, ressentindo-se das mudanças que o tempo acarreta e demonstrando mesmo um forte sentimento dos valores responsáveis pela compleição interior, sem a qual o indivíduo estará lesado naquilo que lhe é fundamental: *a essência do humano*. (MAJADAS, 2011, p. 25, grifos da autora).

O rememorar, em Luiz Vilela, não é nostálgico ou idealizado, mas expõe a vida e o tênue limiar que separa as escolhas certas das erradas. Sobre esse aspecto, Wania Majadas ressalta que “*Entre amigos [...]*, assim como *O inferno é aqui mesmo* e *Os novos*, quer proporcionar uma visão mais dura sobre o ser humano com o objetivo, talvez, de sacudir a extrema mediocridade em que andamos mergulhados” (MAJADAS, 2011, p. 29). Por outro lado, Majadas vê, ao lado da ironia, uma compaixão que permeia toda a obra de Vilela, principalmente quando dá voz à criança, aos animais e aos idosos.

A ironia presente na obra de Vilela e na de Buckhardt são em essência muito próximas, mas há entre as duas uma distinção fundamental, que coloca o escritor um passo a frente do historiador: a possibilidade de agregar humanismo e ironia em um mesmo discurso. Podemos exemplificar essa polifonia destacando dois momentos em que a cidade de São Paulo é diagnosticada em *O inferno é aqui mesmo*. A personagem Tarcísio traz a visão mais pessimista e impiedosa da cidade:

— Odeio essa cidade — ele disse. — Não sei como uma pessoa com um mínimo de bom senso pode morar aqui. São milhões de loucos. Não tem nenhum sentido morar numa cidade como essa. Não há nada tão valioso aqui que compense o preço que se paga por morar aqui. E

então pra quê? Pra dizer no fim com orgulho, que orgulho mais besta, que me fodi todo mas pelo menos me fodi em São Paulo, a maior cidade do Brasil e uma das maiores do mundo? A comida estava uma bosta mas em compensação o restaurante era o mais caro. Loucura... (VILELA, 1983, p. 96-97).

Já o homossexual Lucimar, apesar dos momentos de solidão, encontra na cidade um refúgio contra a perseguição moral que sofreu na cidade interiorana:

— [...] aqui eu vivo como eu quero; por isso gosto tanto de São Paulo. Aqui a gente pode fazer o que quiser que ninguém cria caso. Mas... tem hora que sinto muita solidão. (VILELA, 1983, p. 113).

Outro tema compartilhado por Luiz Vilela e Buckhardt é a crítica à classe média e seus valores morais. Não tão explícito quanto o colega e contemporâneo João Antônio, que deu a essa esfera socioeconômica o nada amistoso apelido de “classe merdeia”, a crítica de Luiz Vilela se constrói sutilmente nas entrelinhas de suas narrativas. Sobre o tema, é exemplar o conto “Luxo” do livro *A cabeça* (2002), em que um arquiteto sugere ao proprietário de um apartamento aumentar a sala tirando espaço do já minúsculo banheiro da empregada.

Parte das limitações da historiografia de Buckhardt repousa na continuidade que deu à crítica dos valores da burguesia feita por Schopenhauer. Com sua concepção materialista do mundo, Schopenhauer foi um crítico ferrenho dos valores burgueses alemães, tema que também atraiu diversos estudiosos no final do século XIX. A sua visão de mundo “reacionária, pessimista e egoísta era exigida pela época e pela situação em que a classe média alemã se encontrava” (WHITE, 2008, p. 249).

Em sua filosofia, Schopenhauer propôs “revelar a vida como *efetivamente* é: uma terrível, absurda busca de imortalidade, um espantoso **isolamento do homem em relação ao homem**, uma tremenda sujeição ao sujeito, sem finalidade, propósito, ou qualquer possibilidade real de êxito” (WHITE, 2008, p. 249, negrito nosso, grifo do autor). Um pouco menos fatalista, a poética de Luiz Vilela aponta para o movimento do homem em busca de algum propósito, mesmo que sem contornos definidos. Por outro lado, também contempla a problemática do *isolamento do homem em relação ao homem*, já discutida em outros trabalhos sobre a obra do escritor⁵. Em “Amor e mônada nos contos ‘No Bar’ e ‘Tremor de Terra’, de Luiz Vilela” (2012), por exemplo, o tema é abordado através da condição autocentrada e exclusivista da própria da mônada de Leibniz. O trabalho mostra como o isolamento monádico se estende a outros textos de Luiz Vilela e forma uma marca de sua poética:

⁵ MAJADAS (2011), FERREIRA (2008) e SOUZA; RODRIGUES (2012).

[...] as narrativas de Vilela chamam atenção pela forma como expõem a solidão, o sentimento de não pertencimento e o mal estar que, muitas vezes, norteiam a existência humana. Elementos presentes em toda a sua obra, quase sempre marcada pelo realismo. (SOUZA; RODRIGUES, 2012, p. 92).

Feita tal exposição, podemos afirmar que a existência da compaixão na obra de Luiz Vilela a distancia dos preceitos filosóficos de Schopenhauer, em especial no que toca a visão histórica construída com necessidades e recursos puramente pessoais, já que para o filósofo “[...] a única história que contava era aquela que realçava em sua própria mente a necessidade de desprezar a história completamente” (WHITE, 2008, p. 253). Compreendendo a importância da esfera autobiográfica na obra de Vilela vemos que, ao recriar literariamente histórias de sua vida, o autor traz o outro para sua narrativa, mesmo sobre o véu esquizofrênico das relações monádicas:

A condição de mônada é, na obra de Vilela, uma condição do homem contemporâneo. Deixá-la é morrer ao mundo. Não existe redenção. Ou morre-se por incomunicabilidade ou por “loucura”. (SOUZA; RODRIGUES, 2012, p. 96).

Em *O inferno é aqui* mesmo, a condição de mônada parece levar a comunhão entre personagens que, na impossibilidade de se comunicar e espírito estabelecer vínculos afetivos, não conseguem amar plenamente, na definição do amor romântico. A punição para quem tenta se livrar da condição de mônada é se tornar um louco aos olhos do mundo, a exemplo do que acontece com a personagem Tarcísio que, tentando se fazer ouvir, lança seu grito de guerra contra São Paulo pintando uma série de quadros cheios de cores e vida — ao qual dá o nome de “Tudo o que São Paulo não é” — e acaba ignorado pelos críticos de arte e, por fim, internado em uma instituição psiquiátrica.

Para Vilela, ser mônada é uma forma de existência. Essa relação ambígua que nasce do reconhecimento do *eu* e do *outro* como mônada é o que faz com que a poética de Luiz Vilela se distancie de uma postura narcisista, como ocorreu, segundo White (2008), em Schopenhauer. Para os mais ortodoxos seguidores da filosofia de Schopenhauer, Richard Wagner e Buckhardt, o narcisismo teve consequências visíveis, principalmente porque “[a] concepção de mundo de Schopenhauer [...] era moralmente cínica em grau máximo. [...]. Reconciliava a pessoa com o *ennui* existencial da classe média alta e também com o sofrimento das classes baixas. Era egoísta ao extremo” (WHITE, 2008, p. 248).

Ao ignorar as questões sociais e se empreender no trabalho de uma escrita da história guiada pelo diletantismo, Buckhardt criou uma visão histórica unilateral ao estudar somente partes da história que lhe dessem prazer, reforçando a preconceção que tinha de determinado evento histórico, como ilustra o seu quadro sobre a Itália do século XV. A universalidade da

obra de Vilela contrasta com a historiografia do estudioso alemão, superando qualquer eudemonismo⁶ insatisfeito.

Como já indicamos, White aponta para um movimento dos historiadores do final do século XIX e início do século XX em prol da defesa filosófica do modo irônico. Essa defesa é exemplificada no capítulo em que o autor analisa a obra do filósofo da história Benedetto Croce, distinguindo a historiador do filósofo da história:

A situação do filósofo da história é diferente da do historiador. O filósofo da história assume uma atitude irônica (ou, se se desejar, cética), não só com relação ao registro histórico, mas também com relação a toda a empresa do historiador. [...] [O filósofo da história] procura identificar o elemento ingênuo na reflexão histórica. (WHITE, 2008, p. 384).

Para Croce, a linguagem na história trabalha com realizações, com intuições de realidade, e não com eventos imaginados, diferentemente da linguagem na obra de arte, que contemplaria esses aspectos:

A história ocupa-se de eventos *reais*, de fatos, e não de eventos *imaginados*. Portanto exige uma sintaxe própria para delinear suas explicações em torno do que os fatos significam. E essa sintaxe não é senão o conjunto de regras do discurso em prosa coerente da cultura ou civilização a que o próprio historiador pertence. (WHITE, 2008, p. 399, grifos do autor).

Se, unido história e imaginação, o romance do século XVIII conseguia representar a essência do homem burguês, hoje avaliamos que as inúmeras correntes romanescas tentam dar conta das complexidades decorrentes de uma série de demandas que abrangem, sobretudo, a maneira de representar a fragmentação do homem contemporâneo.

Adaptado às necessidades representativas do homem contemporâneo — em sua cisão e multiplicidade —, o gênero romanesco mostrou ao longo do tempo uma grande capacidade de mutação que aponta para uma vida longa do gênero. Uma das tendências mais visíveis do romance contemporâneo é tentar desenvolver estratégias para questionar os limites entre o que é real e o que é criação, dos dados biográficos à criação literária. A autobiografia, o memorialismo, a autoficção e outras formas romanescas indicam o desenvolvimento gradual de uma metanarrativa literária que pode agregar diferentes linhas de pensamento, como literatura, história, biologia, antropologia, sociologia e outras inúmeras possibilidades.

O *roman à clef*, como forma romanesca, não escapou a regra e se transformou ao longo da história literária, principalmente quanto ao diálogo entre ficção e história. Para averiguar de que forma se deu essa mutação é importante refazermos o caminho da própria escrita autobiográfica desde suas primeiras manifestações na escrita ocidental na forma das

⁶ Eudemonismo: sistema de moral que tem por fim a felicidade do homem: o epicurismo e o estoicismo são eudemonismos. In: **Dicionário Online de Português**. Disponível em: <<http://www.dicio.com.br/eudemonismo/>>, acesso em 10 jan. 2013.

hypomnematas — cadernetas populares na época de Sêneca, Plutarco e Marco Aurélio —, em que se anotava o mais variado compêndio de informações, agregando temas tão variados como contabilidade e reflexões filosóficas, voltadas para o *conhecimento de si*. Foucault, em “A escrita de si”, explica que nos *hypomnematas*

[...] eram consignadas citações, fragmentos de obras, exemplos e ações de que se tinha sido testemunha ou cujo relato se tinha lido, reflexões ou debates que se tinha ouvido ou que tivessem vindo à memória. Constituíam uma memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas; ofereciam-nas assim, qual tesouro acumulado, à releitura e à meditação ulterior. (FOUCAULT, 1992, p. 131).

Tentar desmistificar as diferenças entre a estética da história e a estética da literatura pode nos levar a uma aporia, mas também pode iluminar alguns pontos da escrita autobiográfica feita por Luiz Vilela. Tomando a lição de White acerca da incontestável possibilidade de criação dentro da história, partimos em busca das peças desse quebra-cabeça a fim de visualizar o desenho proporcionado pelas escolhas estéticas e ideológicas, no sentido de visão de mundo, dentro de *O inferno é aqui mesmo*. Assim, passamos para a análise das implicações resultantes de determinadas escolhas formais e cognoscitivas oriundas da junção entre ficção autobiográfica e *roman à clef*.

1.3 Nuances do autobiográfico

A exploração da experiência autobiográfica na obra de Luiz Vilela é reconhecida por trabalhos como a dissertação *O Eu e a Máscara em "O choro no travesseiro", de Luiz Vilela* (2007)⁷, de Maria Rita de Oliveira Wider e reforçada pelas entrevistas concedidas pelo escritor ao longo da carreira. Tal contexto nos obriga a retomar conceitos que dizem respeito à ficção autobiográfica, começando pela origem do termo autobiografia:

[...] o termo “autobiografia” aparece em 1789 e vulgariza-se nas línguas européias a partir de 1800. A palavra *autobiografia* [...] resulta do reconhecimento de um gênero, que teve como paradigma *As confissões* de Rousseau. Segundo Georges May (*apud* ROCHA⁸, 1992, p. 15), o desenvolvimento da literatura autobiográfica se deve, em grande parte, à *influência do individualismo romântico e do exame de consciência e do confessionalismo que se adotou por causa da tradição cristã*. É o falar de coisas que se passaram com o indivíduo, como os fiéis falam para o padre, é o reelaborar dos acontecimentos, organizando-os. (WIDER, 2007, p. 38, grifos nossos).

⁷ No último capítulo desta pesquisa, voltaremos ao trabalho de Wider para uma análise comparativa entre a novela *O choro no travesseiro* e o romance *O inferno é aqui mesmo*, com ênfase na questão autobiográfica.

⁸ ROCHA, Clara. *Máscaras de Narciso: Estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal*. Coimbra: Almedina, 1992.

A associação entre o romantismo do século XIX e a proliferação das escritas do eu, centradas na expressão da individualidade, constitui o ambiente de profusão da autobiografia e do romance autobiográfico na Europa, tornando o *eu* tema literário privilegiado. A onda autobiográfica também coincide com

[o] início da sociedade de massa [que] traz algumas transformações cruciais para a mudança da concepção sobre si mesmo. A primeira delas é o aumento da população nas grandes cidades da época: à medida que o número de homens começa a aumentar, maior valor será dado, pelos próprios indivíduos, às peculiaridades de cada um. (MENDES, 2007, p. 40).

É inevitável associarmos o contexto do período em que as autobiografias e os romances autobiográficos começaram a ganhar espaço — após a Revolução Francesa e a instituição de direitos individuais — com a sobrevivência das narrativas autobiográficas em uma sociedade que se constrói na ambígua convivência entre globalização e individualismo, na crescente necessidade de afirmar uma identidade única em meio à massa. A literatura autobiográfica contém essa ambiguidade à medida em que a experiência de uma vida é destinada ao consumo das massas.

Juntamente com a crescente publicação dessas obras, multiplicaram-se as teorias que tentam dar conta da escrita autobiográfica, que compreendem desde autobiografia até biografias, memórias, diários e romances autobiográficos. Ao lado das formulações teóricas de Lejeune, referência unânime em qualquer estudo que trate de autobiografia, somam-se as de Paul De Man, apresentadas em ensaios e no livro *Alegorias da leitura: linguagem figurativa em Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust* (1996), que traz uma visão mais abrangente no que toca às questões de identidade. Wider explica que Man

[...] vai ao encontro e ultrapassa o pensamento de Lejeune no item identidade do autor como pessoa real, pois estuda a tendência da crítica contemporânea voltar-se para a referência, para o exterior, porque a linguagem representa o exterior do texto, analisa as ligações, as implicações entre a ficção e o real. (WIDER, 2007, p. 58).

Sobre o hiato entre a proposta de Lejeune e Paul de Man, é elucidativo o trecho no qual esse último pensador reflete acerca das *Confissões* de Rousseau, marcando oposição à postura defendida por Lejeune e seu pacto baseado na relação referencial do nome: "A fim de vir a existir como texto, a *função referencial* precisou ser radicalmente suspensa" (MAN, 1996. p. 332, grifo nosso).

Michel Foucault aponta que a gênese da escrita autobiográfica é anterior às *Confissões* (século XVII) e pode ser localizada nos gregos e romanos e seus *hypomnematas*. Elementar que, como gênero literário, a denominação “autobiografia” só foi sistematizada no oitocentos, ganhando novo peso no século seguinte com a difusão e consolidação do romance. Os *hypomnematas*, ligados à prática de si, foram gradualmente substituídos pela

escrita ascética ligada ao conhecimento de si, cujo modelo paradigmático são as *Confissões* de Santo Agostinho, da qual a escrita autobiográfica contemporânea herdou a soma de individualismo e confissão.

Na pesquisa de Wider vemos como as observações de Lejeune sobre a relação de identidade entre autor, narrador e personagem funciona na obra de Luiz Vilela, a partir de sua aplicação aplicada na narrativa autobiográfica da novela *O choro no travesseiro* (1979), analisada sob a luz do conceito de máscara:

O conceito de máscara no universo ficcional [...] equivale ao de personagem, ou seja, ao dos autores no palco da literatura. Dentre esses autores, a figura do narrador costuma ser a mais emblemática, visto que suscita tanto o emascaramento da trama quanto o emascaramento da figura do autor, posto que se trata de quem narra a história. (WIDER, 2007, p. 9).

O exemplo de Wider torna imprescindível nos debruçarmos sobre a análise de narrador e personagem em *O inferno é aqui mesmo*, assim como sobre o conceito de autor, problematizado aqui através da função-autor, tendo em vista o funcionamento da máscara nesse tipo de ficção. Contemplamos tal aspecto ao definirmos o narrador e personagem Edgar como um *alter ego* do autor Luiz Vilela.

Como a noção de *alter ego* sofreu mudança ao longo do tempo, vale a pena retomar algumas de suas definições clássicas para elucidarmos em qual sentido o termo é empregado no corpo desta pesquisa. “Outro eu” (SARAIVA, 2000, p. 63). “Amigo ou personalidade tão próximos que são como um outro eu”⁹, ou “[...] vinculada à comunhão espiritual típica da verdadeira amizade”, sentenças latinas vizinhas trazem o sentido de “[...] dois amigos como ‘dois corpos e uma só alma’”; “‘o amigo que amas como tua alma’”; a sentença medieval “*Alter ego nisi sis, non es mihi verus amicus; / ni mihi sis ut ego, non eris alter ego*, ‘se não fores outro eu não serás amigo verdadeiro, se não fores para mim como eu sou, não serás outro eu” (TOSI, 2010, p. 606). Do classicismo às sentenças medievais, o *alter ego* foi entendido como um outro eu estabelecido na relação de imagem e semelhança. Com a psicanálise e a abordagem subjetiva do ego, Freud dá uma nova dimensão às relações entre o *eu* e o *outro* na formação do sujeito. Hoje, emprega-se *alter ego* como um desdobramento do eu, mas em grande parte dos casos, esse desdobramento não se assenta tanto na semelhança quanto nos vestígios de uma semelhança. Na literatura contemporânea têm surgido exemplos que atestam que o *outro eu* pode ser verdadeiro sem que, necessariamente, deva ser “para

⁹ Dicionário Online de Português. Disponível em: <http://www.dicio.com.br/alter_ego/>. Acesso em: 12/03/2012.

mim como eu sou”. Assim, *alter ego*, para nós, constitui-se como um *outro eu* que não é necessariamente semelhante ao *eu*, mas com ele mantém uma relação muito próxima.

No romance autobiográfico, a natureza do *alter ego* ganha outra dimensão que se deve a relação entre autor, personagem e narrador. No processo re(criar) uma história de vida,

[...] enquanto a personagem se debate com as categorias do comportamento, o narrador permanece em uma situação intermediária: tanto participa da luta que se trava em seu passado e em sua memória como também precisa dar conta de outras categorias, as da linguagem (BARTHES, 1994, p. 1370). Nesse sentido é que ele pode ser visto como um *alter ego* do autor, que também precisa munir-se de uma técnica, porque escreve um romance. (AMORIM, 2010, p. 54).

É essa concepção de *alter ego*, assentada na relação entre autor e narrador, que temos em mente na análise de ***O inferno é aqui mesmo***, um romance autobiográfico, cujo narrador autodiegético compartilha características com o escritor Luiz Vilela e com outros narradores e personagens que aparecem ao longo de sua obra. Voltamo-nos agora para os pontos convergentes entre a narrativa de ***O inferno é aqui mesmo*** e a biografia de Luiz Vilela, a fim de ressaltar a estreita ligação entre o enredo do romance e a vida do escritor, confirmando a natureza autobiográfica do romance.

Assim como o protagonista Edgar, Luiz Vilela também se mudou de Belo Horizonte para São Paulo, onde morou e trabalhou como jornalista durante alguns meses do ano de 1968. É também na década de sessenta que Edgar é convidado para integrar a equipe de jornalistas de “*O Vespertino*”: “Na década de sessenta sua fama atingiu o auge [...]. Eu, nessa época um jovem repórter em Belo Horizonte [...] não pensava em entrar para ele, e provavelmente nunca teria entrado se não fosse um pequeno acaso” (VILELA, 1983, p. 9).

Edgar, protagonista de ***O inferno é aqui mesmo***, narra o cotidiano de uma redação de jornal no fim da década de 60, período marcado pelas “[...] contradições surgidas do embate entre determinada revolução econômico-política [impulsionada pelo processo de industrialização nacional] e a revolução de costumes que lhe é intrínseca” (SARMENTO-PANTOJA, 2010, p. 214). A biografia de Luiz Vilela ajuda a desvendar uma das primeiras chaves desse *roman à clef*: o nome do jornal, a displicente camuflagem do “Jornal da Tarde” sob o nome de “*O Vespertino*”.

Ao longo de todo o livro nos deparamos com relatos e personagens que remontam à biografia do autor. Vejamos um trecho que narra a trajetória de Luiz Vilela¹⁰:

Em 1968 Vilela mudou-se para São Paulo, para trabalhar como redator e repórter no “Jornal da Tarde”. [...] No final do ano, convidado a participar de um programa internacional de

¹⁰ Texto similar a esse consta nos livros mais recentes de Luiz Vilela, como, por exemplo, em ***Perdição*** (2011).

escritores, o *International Writing Program*, em *Iowa City*, Iowa, Estados Unidos, Vilela viajou para este país, lá ficando nove meses e concluindo seu primeiro romance, *Os novos*. [...] Dos Estados Unidos, Vilela foi para a Europa, percorrendo vários países e fixando-se por algum tempo na Espanha, em Barcelona.¹¹

Atentemos para a semelhança entre os dados apresentados acima com uma passagem final de *O inferno é aqui mesmo*:

[...] E na manhã do outro dia, sem despedir-me de ninguém, na aparência tão casualmente quanto chegara, deixei São Paulo com destino à minha cidade, no interior de Minas, onde passaria uma temporada descansando, antes de seguir para a Europa. (VILELA, 1983, p. 220).

Não coincidentemente vemos que o autor Luiz Vilela, após trabalhar como jornalista em São Paulo, segue em viagem para os EUA, e que Edgar, narrador autodiegético do romance, sai do jornal, retorna para o interior de Minas Gerais e parte em viagem para a Europa.

Mesmo com tal aproximação, só podemos aceitar a existência em *O inferno é aqui mesmo* de elementos que o classificam como um “romance autobiográfico”, valendo-nos da definição proposta por Philippe Lejeune sobre sua dinâmica: “[...] o leitor pode ter razões de suspeitar, a partir das semelhanças que acredita ver, que haja identidade entre autor¹² e *personagem*, mas que o autor escolheu negar essa identidade ou, pelo menos, não afirmá-la” (LEJEUNE, 2008, p. 25, grifo do autor).

Outro caminho que aponta consonâncias entre vida e obra surge da análise da fortuna crítica de Luiz Vilela, que engloba publicações críticas sobre a obra do autor. O professor e ensaísta norte-americano Malcolm Silverman, em ensaio inédito “*The autobiographical fiction of Luiz Vilela*”, citado no posfácio de uma das edições de *O inferno é aqui mesmo*¹³ indica, já pelo título de seu trabalho, a existência de uma autobiografia ficcional na obra de Luiz Vilela.

Como mostramos, o peso da experiência cotidiana no universo literário de Vilela ganha força com a linguagem de tom coloquial que marca suas narrativas, reforçada pela verossimilhança proporcionada pelos seus diálogos. Uma das formas literárias que mais exploram a força desse mecanismo narrativo é a dramaturgia. No romance *Entre amigos* (1983), Vilela opta por compor uma narrativa com o uso quase cínico do diálogo, conferindo ao livro uma atmosfera dramática. Em *O gênio e o urubu* (2001), monografia que trata da recepção crítica de *Entre amigos*, Rauer Ribeiro Rodrigues, estudioso de literatura com

¹¹ Disponível em: <<http://gpluizvilela.blogspot.com.br/p/noticias.html>>, acesso em 21/01/ 2013.

¹² Para Lejeune: “Um autor não é uma pessoa. É uma pessoa que escreve e publica. Inscrito, a um só tempo, no texto e no extratexto, ele é a linha de contato entre eles. O autor se define como sendo simultaneamente uma pessoa real socialmente responsável e o produtor de um discurso” (LEJEUNE, 2008, p. 23).

¹³ 3. ed. São Paulo: Círculo do Livro, 1988, 233 p.

ênfase na obra de Luiz Vilela, elenca alguns efeitos resultantes do uso do diálogo e da presença de coloquialismo:

Como texto dramático, *Entre amigos* tira proveito das unidades clássicas de tempo e lugar; como narrativa, oferece a coincidência invulgar de tempo de texto com tempo de leitura, fator que, reforçado pela *exploração duma linguagem corrente recheada de coloquialismos, onde não faltam a gíria e as obscenidades, favorece o clima de realismo que se instala e a adesão do leitor à realidade que constitui o assunto das conversas*. (RODRIGUES, 2001, p. 29, grifos nossos).

Rodrigues ressalta que Luiz Vilela não só trabalha com o material da experiência vivida, mas consegue fazer com que o leitor sinta essa experiência de vida ao aderir à realidade que exala de sua prosa. Esse realismo se sustenta, sobretudo, pelo estilo sintético e coloquial e pelos “diálogos de absoluta verossimilhança com a fala cotidiana” (RODRIGUES, 2006, p. 31).

Ao lado da poética singular, marcada pelo tom coloquial, as declarações de Luiz Vilela não deixam dúvidas da consciência do escritor sobre a proximidade entre vida e obra. Em entrevista ao jornal *Estado de Minas*, em 1967, ao ser perguntado sobre a relação que ele, Vilela, vê entre literatura e vida, responde:

Eu não as separo. Falo aqui da minha literatura e da minha vida. Escrever, para mim, é uma consequência do que eu vivo: do que eu penso, sinto, vejo, faço. (MORAES E BARROS in ZAMBONI, [n. p.]¹⁴).

Pela sua força e clareza, a declaração respalda um trabalho que procura definir a função-autor encontrada no *roman à clef O inferno é aqui mesmo*, trabalho que passa pela investigação sobre a proximidade entre narrativa e biografia na obra de Luiz Vilela.

Questionado sobre sua impressão sobre a recepção de *O inferno é aqui mesmo*, o escritor reitera sua posição de criador literário:

Desculpe a pergunta anterior. Lembrei que O inferno é aqui mesmo, baseado na sua experiência do Jornal da tarde, causou muita polêmica. Você foi acusado de ser vingativo, de usar chavões. Para você, o que significa este romance?

[Luiz Vilela] Significa o que significam as minhas demais obras, é uma ficção, baseada na minha experiência pessoal. Não mais do que isso e não menos do que isso. (STEEN, 2008, p. 127).

Destacando o fazer literário, Vilela deixa claro que, para ele, a arte da criação vem antes de qualquer polêmica. Ao mesmo tempo, Vilela assume que, assim como em seus outros livros, a criação em *O inferno é aqui mesmo* passa pela experiência pessoal. Tal

¹⁴ MORAES E BARROS, Geraldo. Auto-análise de Luiz Vilela. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 29 de jun. 1967. [cf. Zamboni, [n.p.]].

afirmação, como já indicamos, permite desenvolver estudos sobre sua obra a partir de uma abordagem autobiográfica.

Ainda sobre a relação entre *O choro no travesseiro* e *O inferno é aqui mesmo*, outro ponto destacado por Wider sobre a novela e que pode ser estendido ao *roman à clef*, diz respeito ao do tempo e espaço desenvolvido a partir do recordar, da memória. Se a novela narra uma história de formação, com um narrador em “processo de crescimento e perda (psicológico)” (WIDER, 2007, p. 32), fechando um ciclo de vida — a passagem da adolescência para a idade adulta —, no romance, testemunhamos um movimento que mostra um processo de solidificação do homem quanto às suas crenças.

Se as experiências passadas na cidade e no jornal não afetam as convicções do narrador é porque esse, desde o início da narrativa, se mostra cético com a perspectiva de trabalhar na “estrela mais brilhante da imprensa brasileira” (VILELA, 1983, p. 9). As perdas enfrentadas por Roberto — narrador e protagonista de *O choro no travesseiro* — no decorrer da narrativa transformam-se em aprendizado, marcando o ingresso da personagem na vida adulta; ao passo que, em *O inferno é aqui mesmo*, as decepções sofridas pelo narrador apenas solidificam suas convicções morais. Os sentimentos de Edgar frente às outras personagens e situações só aparecem em Roberto no fim da novela, quando a personagem desponta para a maturidade, com “sentimentos comedidos, já curvados à brevidade da vida, à percepção de estado de passagem, não de permanência” (WIDER, 2007, p. 36).

Outra marca compartilhada pelos dois livros é o movimento do interior para o centro feito pelas personagens. Wider explica esse movimento ressaltando a natureza autobiográfica da obra de Vilela:

É possível visualizar fortes traços autobiográficos em parte das obras de Vilela. Algumas, escritas em primeira pessoa do singular, trazem como personagem central um narrador homem, rapaz ou menino. Há uma grande incidência de vezes que esse narrador sai da cidade pequena e vai para um grande centro. Em *O inferno é aqui mesmo*, romance de 1979, o narrador é jornalista que sai do interior para trabalhar em um grande jornal de São Paulo. Também na novela *O choro no travesseiro* o narrador é um jovem que sai de uma cidade do interior para morar em São Paulo. (WIDER, 2007, p. 44).

O movimento interior-centro, *leitmotiv* na obra de Vilela, mantém ligação não só com a escrita autobiográfica (pela relação entre biografia e narrativa, Roberto e Edgar caracterizam-se como *alter egos* do escritor), mas com o mal estar representado pelo não-lugar em que vivem essas personagens em constante necessidade de mudança.

A solidão, a mônada, as reflexões sobre a existência também marcam a obra do escritor que se apropria de vários temas da filosofia — ciência sobre a qual detém

significativo conhecimento¹⁵ — atravessando não só sua escrita autobiográfica, mas constituindo uma das marcas de sua poética. Wider, ressaltando essa faceta do escritor, conclui que a incomunicabilidade é tema maior na obra de Luiz Vilela:

A capacidade narrativa de Vilela, além do primor técnico, reproduz uma cosmovisão, uma visão de um mundo em que a solidão e a consequente incomunicabilidade entre as criaturas é o tema maior. A esse respeito Vilela comenta: “A incomunicabilidade ‘irremediável’. É talvez seja assim mesmo. E a solidão também uma solidão irremediável. [...]” (WIDER, 2007. p. 71, sic).

A aproximação entre a declaração do escritor e a fala de uma das personagens do conto “No Bar” mostra que a incomunicabilidade não é apenas o tema maior em sua obra, mas indica a herança deixada pelo estudante de filosofia Luiz Vilela ao autor Luiz Vilela que, por sua vez, as transmite as suas personagens.

Enquanto Vilela filosofa: “A incomunicabilidade ‘irremediável’ [...]. E a solidão também uma solidão irremediável”, a personagem diz: “As mônadas não tem janelas — por isso são incomunicáveis. Cada um de nós é uma mônada, você uma mônada, eu outra, ele outra, e ninguém podendo se comunicar, entende?” (sic); (VILELA, 1968, p. 150). Está dada a transformação de filosofia em literatura.

Edgar, o narrador de *O inferno é aqui mesmo*, também é afetado pela incomunicabilidade que, em parte, resulta de sua visão implacável sobre a mediocridade que envolve as pessoas à sua volta. Ao longo do romance vemos um narrador que não poupa sentenças amargas para descrever os colegas jornalistas, ao mesmo tempo em que parece fadado a viver em um estado “irremediável” de solidão. Em uma das cenas do romance, o narrador visita o colega Raimundo, sujeito sério e singular, que sempre mantinha distância das confusões e intrigas da redação.

Raimundo, que tinha como paixões “cachaça, castanha de caju, Bach, e as novelas de Rex Stout” (VILELA, 1983, p. 82), assim como Edgar, saíra do interior para trabalhar em São Paulo. Ao entrar no apartamento do colega, o narrador se põe a observar os objetos da casa e a traçar o *modus operandi* de um homem solitário: “A casa era antiga e pequena, mas, pela aparência, bastante confortável para quem morava sozinho, pois, quando ele abriu a porta e entramos, vi que havia um outro morador: um gato preto, pretinho de alumiar” (VILELA, 1983, p. 82).

¹⁵ “Cursou a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, da Universidade de Minas Gerais (UMG), atual Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), formando-se em Filosofia”. Disponível em: <http://gpluizvilela.blogspot.com.br/p/noticias.html>. Acesso em 12/12/2012.

A presença do bichano é indicativa da empatia do autor (aqui sob a máscara do narrador) com a personagem de Raimundo, fato que se confirmará adiante na narrativa. Para Wider, a relação entre Vilela e os bichos, outro tema presente em sua obra, “denuncia uma identidade entre eles, possivelmente porque repetem experiências caras ao escritor” (WIDER, 2007, p. 70). Wania Majadas também trata da relação entre Luiz Vilela e os animais no capítulo “A valorização de todas as formas de vida” de *O diálogo da compaixão na obra de Luiz Vilela* (2011).

Exemplos de manifestação dessa empatia na obra de Vilela são encontradas nos contos “Bichinho engraçado”, de *Lindas pernas* (1979), “Zóiuda”¹⁶, da antologia *Sofia e outros contos* (2009), “Corisco” e “Andorinha”, de *No bar* (1968), e o morcego Jonathan, do romance *Graça* (1989). Os animais, na obra de Luiz Vilela, são indefesos e geralmente correm o risco de se tornarem vítimas das ações egoístas do homem, mas também podem carregar um traço de comicidade. Em “Corisco” e “Andorinha”, os animais são responsáveis por revelar compaixão em personagens com aparência rude e insensível.

Raimundo, assim como Edgar, desfruta da liberdade de homem solitário — só atrapalhada por “uma mãe exigente e incompreensiva, nove irmãos para sustentar, e uma irmã prostituta” (VILELA, 1983, p. 85). A maneira como o narrador idealiza o cotidiano do colega transforma a solidão da personagem Raimundo em uma forma de felicidade:

Imaginei Raimundo ali sozinho, naquelas mesmas circunstâncias — lendo uma novela de Rex Stout — e pensei que aquela era uma forma de felicidade, que Raimundo era um homem feliz. [...] Para mim foi uma das melhores noites. Quando Raimundo me deixou na porta do hotel, eu, sob o efeito do álcool, sentia uma extraordinária leveza, como se caminhasse sobre tapetes muito macios. (VILELA, 1983, p. 85).

A solidão, na obra de Luiz Vilela, aparece sobre diversas roupagens, geralmente relacionada a momentos de epifania. Longe da sua leitura como uma forma de felicidade, a solidão se transforma em agente opressor no trecho em que o narrador se vê num inferno existencial. Quase no fim do romance, Edgar, voltando ao hotel onde mora em São Paulo, após discutir com Vanessa, sua companheira amorosa, tem um momento de epifania:

Aquela noite custei a dormir; não sentia a menor necessidade de dormir; parecia-me mesmo que jamais voltaria a dormir como antes. Minha cabeça estava mais acesa do que nunca, pensando sem parar. Uma das coisas que eu pensei foi sobre o inferno. Eu já não tinha mais religião e fazia tempo que eu não pensava mais nessas coisas. Àquela hora eu pensei. Eu pensei: o céu eu sei que não existe, mas o inferno eu sei: o inferno existe — o inferno é aqui mesmo. Só que ele não era como ensinavam: no inferno não havia fogo; ao contrário: o inferno era frio, terrivelmente frio; e não havia também choro, nem rilhar de dentes, nem

¹⁶ Publicado primeiramente no jornal *Folha de São Paulo*, 24 nov. 2002. Mais!, p. 12-13.

gritos; havia silêncio e imobilidade: o inferno era totalmente silencioso e pavorosamente imóvel. O inferno era parecido com a morte. (VILELA, 1983, p. 154).

Na passagem acima, a solidão não traz conforto, mas descoberta. É nessa epifania¹⁷ que repousa, na voz do narrador, o valor da solidão, que encontra eco em outras passagens da obra de Luiz Vilela. No conto “O buraco”, de *Tremor de terra*, narrado do ponto de vista da personagem protagonista, um homem entra em um processo gradual de animalização, passando a viver em um buraco como se fosse um tatu, afastando-se das pessoas e da vida a sua volta. Nesse conto, assim como em diversas passagens de *O inferno é aqui mesmo*, a solidão permite que a personagem se afaste de seu mundo e lance sobre ele um olhar crítico, uma reflexão existencial. Em “O buraco”, esse processo evidencia-se quando, já metamorfoseado em animal, o narrador vê, através da janela, pessoas conversarem no interior do que antes era sua casa:

[...] Tive então uma insuportável saudade daquele mundo, Mas depois refleti que só senti isso porque não pertencia mais a ele, e que se eu pudesse de novo pertencer, se eu pudesse virar gente outra vez e estar ali, entre aquelas pessoas, desgosto e cansaço é só o que eu sentiria — e talvez sentisse também saudades do tempo em que eu era tatu. (VILELA, 2003, p. 28).

A partir desses exemplos inferimos que, mais do que condição existencial do homem na obra de Luiz Vilela, a solidão é o combustível que leva as personagens ao processo de autoconhecimento, descoberta, e que aponta para a figura do escritor e as escolhas que perpassam sua criação.

Se os temas recorrentes na obra de Luiz Vilela mostram uma estreita relação com a vida do escritor, talvez seja dessa confluência, somada a linguagem próxima à oralidade, que surja a naturalidade que marca sua prosa realista, que apresenta ao leitor aspectos da existência humana e a reflexão sobre o flagelo de viver em uma sociedade fragmentada, permeada por valores obscuros.

Um exemplo de escritor que mantém coerência em sua obra ao desdobrar a ficção em autobiografia é Graciliano Ramos. Antonio Candido aborda o tema no livro de ensaios *Ficção e confissão* (2006), que reúne textos sobre a obra de Graciliano Ramos publicados ao longo da carreira do crítico. Se Candido afirma que a obra de Graciliano começa na narrativa de costumes e termina na “[...] confissão das mais vívidas emoções pessoais” (CANDIDO, 2006, p. 17), podemos dizer que a trajetória de Vilela apresenta ao leitor desde as primeiras publicações um universo repleto de experiências e emoções que se revelam na narrativa do cotidiano.

¹⁷ Sobre a epifania na obra de Luiz Vilela ver FRANJOTTI (2011).

Ao contrário dos livros de Graciliano — diferentes entre si (basta colocar lado a lado *Caetés* e *Memórias do Cárcere*), mas que compõe uma trajetória coerente —, as narrativas criadas por Luiz Vilela são complementares e realçam sua poética tanto no tema como na forma. Algumas reflexões de Candido iluminam alguns aspectos da manifestação autobiográfica na literatura.

Ao analisar *Angústia*, romance em que o tom da narrativa se assemelha ao de um monólogo interior, o ensaísta se questiona: “[A]té que ponto há elementos da vida do romancista no material autobiográfico do personagem?” (CANDIDO, 2006, p. 57). O romance, narrado em primeira pessoa, perspectiva privilegiada pelas narrativas autobiográficas, apresenta pela primeira vez na obra de Graciliano a “[...] evocação autobiográfica, que se junta frequentemente, por associação, às coisas vistas e à experiência cotidiana, para construir o fluxo da vida interior” (CANDIDO, 2006, p. 57). A partir dessa configuração, o crítico vai elencando características que relacionam o protagonista Luís da Silva com o escritor, relação que se constrói de forma mais sutil e Graciliano em Graciliano do que em Luiz Vilela, especialmente em *O inferno é aqui mesmo*, um *roman à clef*.

Em essência, as “autobiografias” de Vilela e Graciliano se aproximam pelo “[...] respeito pela observação e amor à verdade” (CANDIDO, 2006, p. 81). Da mesma forma entendemos que Vilela, assim como Graciliano, também é um “negador pertinaz dos valores da sociedade e das normas decorrentes” (CANDIDO, 2006, p. 86), desejadores da morte dos valores burgueses¹⁸ de seu tempo. Essa morte, simbolizada pelo estrangulamento de Julião Tavares em *Angústia*, pode ser vista no acidente de carro que tira a vida de Vanessa em *O inferno é aqui mesmo*. Vanessa, uma *femme fatale*, mulher independente, é atrativa e fria como a cidade de São Paulo, que desde o início da Primeira República tornou-se a capital financeira do país, posto antes pertencente ao nordeste, sustentado pela cultura do açúcar e trabalho escravo; São Paulo, como advento da cultura do café e da mão de obra imigrante, ao lado de Minas Gerais, assume, a partir do Estado Novo, a dianteira econômica pautada no surto da industrialização nacional:

Desde fins do século XIX a sociedade brasileira deslocava-se do nordeste para o centro-sul. No início esse eixo estava simbolizado na cana e no café, como duas economias “tropicais” da maior importância. Uma simbolizava a colônia e o império. A outra passava a influenciar e simbolizar a República. Depois, de forma cada vez mais acentuada ao longo da República, esse eixo passou a estar simbolizado na indústria. Uma indústria que povoa a cidade e invade o campo, provoca migrações e generaliza a luta pela terra, desenvolve as classes sociais e recria as diferenças raciais, recobre povoados, vilarejos e comunidades, dando passo ao mercado, à mercadoria, ao lucro, aos ritmos do capital, aos princípios do contrato. Aos poucos o Brasil fica paulista, isto é, capitalista. (IANNI, 1992, p. 175-176).

¹⁸ Sobre esse tópico, ver CANDIDO, 2006, p. 94-95.

Para as personagens de *O inferno é aqui mesmo* a imagem de prosperidade representada por São Paulo nunca chega a se materializar, assim como a imagem afortunada que Edgar vê em Vanessa: idealizada, a mulher de extrema beleza e inteligência não consegue amar ninguém. De volta à sua cidade natal, o narrador é informado do destino trágico de Vanessa. São Paulo está distante e Vanessa está morta. Fecha-se o ciclo e o narrador parte em viagem, apontando para o recomeço.

Para Candido, a grandeza da ficção autobiográfica de Graciliano, centralizada nos romances escritos na primeira pessoa — *Caetés, São Bernardo e Angústia* — “[...] constituem essencialmente uma *pesquisa progressiva da alma humana, no sentido de descobrir o que vai de mais recôndito no homem, sob as aparências da vida superficial*” (CANDIDO, 2006, p. 101, grifos nossos). Como já indicamos, temas que perpassam a existência humana são caros a Luiz Vilela e marcam a sua poética.

Somada à investigação da alma humana, outra zona de convergência entre os dois autores é a capacidade de “[...] criar tipos humanos, manifestada entre outras coisas por um excelente diálogo” (CANDIDO, 2006, p. 139), e o “predomínio constante da inteligência sobre a sensibilidade” (CANDIDO, 2006, p. 139). Essas características, que se referem à obra de Graciliano Ramos, a nosso ver, podem estender-se a obra de Luiz Vilela, na qual o autobiográfico, salvo as devidas distinções, faz emergir uma essência humana que o próprio homem desconhece e que só a literatura permite ver.

A coerência que sustenta a obra de Luiz Vilela, com seus temas recorrentes, também traz *alter egos* semelhantes entre si, como Nei (*Os novos*), Edgar (*O inferno é aqui mesmo*), Roberto (*Choro no travesseiro*) ou Epifânio (*Graça*), que apontam para a existência de um homem em comum na obra do escritor. Concisa, a marca autobiográfica na obra de um escritor não está calcada apenas na relação entre vida e criação, mas em como essa marca é recriada dentro de uma narrativa, ganhando uma verossimilhança própria, sustentada em uma poética que esconde os andaimes de sua construção e mesmo assim aponta para a figura do escritor. No caso de Luiz Vilela, lançados em uma jornada de autodescoberta e descoberta do mundo a sua volta, esses narradores são criações literárias por excelência, resultantes do trabalho estético de um escritor que não separa a vida da literatura.

1.4 *Roman à clef*

Como indicamos na introdução desse trabalho, o *roman à clef* é uma forma romanesca que remete à França do século XVI e se caracteriza pela presença de chaves que permitem encontrar nas personagens e eventos fictícios indícios que os relaciona com pessoas ou eventos reais. Trabalhando com a hipótese do romance *O inferno é aqui mesmo* ser um *roman à clef*, partimos em busca de uma definição mais detalhada do gênero e o seu funcionamento dentro desse romance. No último capítulo, agregamos outros *romans à clef* ao *corpus* deste trabalho, ampliando as reflexões sobre o gênero, visto neste trabalho pelos olhos da função-autor.

Alguns dicionários, como o *Houaiss* dão preferência à grafia à *clé*¹⁹, apresentando a grafia à *clef* como opcional. Semelhante, o dicionário *Le Petit Robert*²⁰ insinua discretamente a preferência por *clé*, registrando a opcional *clef*. No entanto, ao grafar a expressão *roman à clef*, com a variante *romance à clef* nota-se a preferência pela adoção da grafia à *clef*. Como adotamos a expressão completa, privilegiamos a grafia *roman à clef* neste trabalho.

A etimologia de *roman à clef* no *Houaiss* assemelha-se a descrição encontrada no *Dicionário de termos literários* de Massaud Moises:

Etimologia: fr. à *clé* ou à *clef* lit. “à chave, com a ajuda de uma chave”; observe-se que em 1690 documenta-se para *clef* a acp. “código que permite decifrar um texto”; em *clef* (*d'un roman, d'un ouvrage* “chave de um romance, de uma obra”), o voc. *clef* ou *clé* (“chave”) toma, em literatura, o sentido de “aquilo que fornece explicação de certas obscuridades no nível dos termos, aquilo que revela no nível profundo um sentido escondido, o que permite identificar os personagens ou os acontecimentos reais correspondentes àqueles que a obra apresenta por transposição”²¹, orig. da expr. *roman à clef* (ou à *clé*) “*romance à clef* (ou à *clé*)”. (HOUAISS, 2001, s.n.).

Como ilustramos, a retomada da experiência vivida nos meses em que trabalhou na redação do “Jornal da Tarde” em *O inferno é aqui mesmo* pode ser averiguada nos textos que compõe sua fortuna crítica e também pela semelhança com que o tema jornalismo é tratado nessa e em outras narrativas de Luiz Vilela. Um breve análise da fortuna crítica do escritor pode fornecer ao pesquisador uma compilação de textos críticos sobre esse *roman à clef* em diversos períodos, além de apontar algumas “chaves”.

¹⁹ \a kle\ [língua: Francês] locução adjetiva; que fornece a chave para a compreensão do sentido sugerido pelo autor, permitindo ao leitor identificar personagens e acontecimentos imaginários com pessoas e eventos reais (diz-se de romance, de obra literária); à *clef*. (HOUAISS, 2001, s.n.).

²⁰ ROBERT, Paul. *Le nouveau petit Robert: dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris: Dictionnaires Le Robert, 2004.

²¹ Em *Houaiss* a etimologia da palavra “transposição” apresenta-a como forma de *tradução* e *adaptação*. Cremos que *tradução* se encaixa melhor na denominação empregada aqui, pois, assim como a criação literária, o ato de traduzir envolve imaginação.

Em grande parte dos trabalhos acadêmicos, o levantamento da fortuna crítica ainda é visto como um processo secundário à pesquisa principal, uma coleta de dados visando determinado fim. Para um estudo que envolve literatura autobiográfica, especialmente o *roman à clef*, esse tipo de pesquisa mostra-se fundamental. É através do levantamento da fortuna crítica que tomamos conhecimento do modo como o romance foi recebido pela crítica na época de seu lançamento e se o tempo modificou o modo de ler esse romance. Uma análise da fortuna crítica pode nos dar uma ideia sobre a projeção do livro, se houve polêmica quando lançado — dados importantes para a definição de um *roman à clef*.

No Brasil, apesar desse ceticismo acadêmico, alguns estudiosos se empenharam na realização de pesquisas de fortuna crítica, contribuindo com um novo olhar sobre a obra de cânones da literatura nacional, como Machado de Assis e Guimarães Rosa, e suprimindo um pouco da carência desse tipo de estudo.

Com raríssimas exceções, todo pesquisador tem de começar praticamente do zero a pesquisa da fortuna crítica dos autores. A falta de acervos disponíveis para consulta faz com que haja muita repetição e poucos avanços, pois não conhecer o que já existe e já foi feito implica, quase sempre, em repetir e desperdiçar os escassos recursos humanos e financeiros que um país sem uma sólida tradição em pesquisa, como o Brasil, consegue disponibilizar²².

O material que compõe a fortuna crítica compreende, além de estudos e artigos acadêmicos, dissertações, teses, comentários jornalísticos e resenhas críticas que abordam a obra do autor. A partir do levantamento desse material podem surgir trabalhos valorosos, como o que deu origem ao livro ***Drummond: da Rosa do Povo à Rosa das Trevas*** (2001), de Vagner Camilo, que analisa na obra do poeta mineiro a passagem do lirismo participante de ***Rosa do povo***, de 1945, para o hermetismo de ***Claro enigma***, de 1951. Camilo ilustra a incompreensão da crítica sobre ***Claro enigma*** a partir da contextualização feita pelo levantamento da fortuna crítica da época de lançamento do livro.

Ainda no campo das pesquisas de fortuna crítica, outro trabalho, menor, mas não menos valioso, é o artigo “Certo Sertão: Sessenta anos de fortuna crítica de Guimarães Rosa”, de K. David Jackson, da Yale University (EUA), que faz uma retrospectiva dos mais importantes textos publicados pela crítica literária, de 1945 até 2005, distinguindo fases nítidas de orientação teórico crítica na diacronia da fortuna crítica de Guimarães Rosa.

²² Essa emergência foi um dos fatores propulsores que levaram à criação do Grupo de Pesquisa Luiz Vilela (GPLV), em maio de 2011. O grupo, ligado ao Mestrado em Letras da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campus de Três Lagoas, é formado por estudiosos da obra de Luiz Vilela e tem como um dos objetivos reunir a fortuna crítica do autor e disponibilizar o material coletado no blog do grupo: < <http://gpluizvilela.blogspot.com.br/>>, acesso em: 03 jan. 2013.

Outro esforço nesse sentido é a série *Fortuna Crítica*. Lançada pela editora Civilização Brasileira, a série reúne os principais textos críticos sobre a obra de Machado de Assis, Carlos Drummond de Andrade, Guimarães Rosa, Cruz e Sousa, Graciliano Ramos e outros autores consagrados da literatura brasileira. Na introdução do primeiro volume, os editores explicam o objetivo da coleção:

[A série *Fortuna Crítica*] visa proporcionar ao estudioso de letras os textos críticos mais significativos, devidos a críticos nacionais e estrangeiros, acerca de escritores brasileiros. Procura incluir artigos e estudos de várias épocas, objetivando dar uma evolução da fortuna crítica dos mesmos. Os trabalhos transcritos são originários de livros, revistas e jornais, onde são habitualmente de difícil localização ou acesso. O critério predominante é da qualidade crítica. Em seguida, o valor histórico, os aspectos documental e de depoimento. (COUTINHO, 1978, p. 5).

Em movimento semelhante, a contextualização com críticas feitas no período do lançamento do romance *O inferno é aqui mesmo* nos mostra um panorama sobre a recepção do livro na época, que, de modo geral, foi marcada por certa hostilidade, como é de se esperar de um *roman à clef* que apresenta, sob véu literário, figuras que atuaram na imprensa brasileira. O posfácio da terceira edição do livro, que também aponta para o caráter autobiográfico do livro, não deixa dúvidas da recepção nada amistosa que escritor e livro receberam:

Em 1968, Vilela mudou-se para São Paulo, capital, para trabalhar como redator e repórter no “Jornal da Tarde”. Foi com base nessa experiência que escreveu *O inferno é aqui mesmo*, o que levou um crítico paulista a dizer, quando o livro saiu, em 1979, que ele *não era um romance e sim “uma vingança pessoal”*. Em entrevista recente ao jornal “Folha de São Paulo”, Vilela, lembrando a polêmica que o livro causou, foi taxativo: “Meu livro não é uma vingança contra ninguém nem contra nada. É um romance, sim. Uma romance que, como as minhas outras obras de ficção, criei partindo de uma realidade que conhecia, no caso o ‘Jornal da Tarde’”. Comentando o livro na revista *Veja*, Renato Pompeu sintetizou a questão nessas palavras: “O livro é importante tanto esteticamente como no nível de documento, e sua leitura é indispensável”. (VILELA, 1988, p. 232-233, grifos nossos).

Ao lado da acusação do inominado crítico paulista que se refere a *O inferno é aqui mesmo* não como um romance, mas como uma vingança pessoal, a crítica de Renato Pompeu, citada no posfácio da 3ª edição, não ignora os traços de *roman à clef* do livro, mas ressalta sobretudo a literariedade e a importância do livro como documento que fornece um retrato de um dos principais jornais do Brasil durante a ditadura militar:

[...] não faltarão nos meios jornalísticos de São Paulo aqueles que procurem nesse romance “a chave”[;] apenas reconhecer personagens da vida real, de resto facilmente identificáveis. No entanto, as intenções do autor parecem ir além dos intuitos rasteiramente fofocatórios. (POMPEU, 1979, p. 66).

Pompeu também chama atenção para a representação da transição da imprensa da linotipo para a imprensa do *off set*, vista na conturbada relação entre os jornalistas de “O

Vespertino”, que se dividiam entre a hierarquia do modelo industrial capitalista e o coleguismo dos tempos em que os jornais eram propriedade de famílias tradicionais, ainda sem a forte presença dos investidores estrangeiros. Para Pompeu, a passagem da empresa de caráter familiar para a de caráter industrial é responsável pelo deslocamento psicológico das personagens no romance:

Tão violenta é essa transformação não devidamente conscientizada, que a maioria dos personagens do livro, sem raízes em São Paulo, não consegue relacionar-se com pessoas fora da redação e vivem em função exclusiva do jornal, conversam apenas e tão somente sobre o jornal, que constitui sua única leitura. (POMPEU, 1979, p. 66).

A reflexão do crítico sobre as causas e consequências dessa fase de modernização na economia brasileira que atingiu as redações, mostra como o *roman à clef* de Luiz Vilela, longe de ser um exorcismo dos demônios do escritor, expurgado através do narrador Edgar, está mais próximo da crônica de geração construída na ficcionalização de uma experiência, que expõe medos, frustrações e pequenas vitórias, comuns não só aos jornalistas dos anos 60, mas a qualquer trabalhador brasileiro, ainda hoje.

Retrato semelhante surge em ***Os novos***, romance que trata da geração de jovens escritores de Belo Horizonte na década de 60, da qual Luiz Vilela participou, tendo, “[a]os 21, com outros jovens escritores mineiros, [criado] uma revista só de contos, *Estória*, e um jornal literário de vanguarda, ‘Texto’”²³.

À semelhança da impiedosa do universo jornalístico descrito em ***O inferno é aqui mesmo***, Luiz Vilela cria em ***Os novos*** uma narrativa distópica sobre o ofício da escrita. Para Franco, em ***Os novos***, “[u]m dos motivos centrais da impotência [que marca a atmosfera da narrativa] é o sentimento de que escrever é inútil, de que a literatura não implica nenhuma consequência” (FRANCO, 1998, p. 81).

Destacada a importância da fortuna crítica para toda pesquisa literária, nos voltamos agora para reflexões sobre as especificidades do *roman à clef*, essa forma romanesca explorada por muitos autores da literatura brasileira e mundial. ***Contraponto*** (1928), de Aldous Huxley, ***Os mandarins*** (1954), de Simone de Beauvoir, e ***A montanha mágica***, de Thomas Mann, são exemplos de narrativas classificadas como *roman à clef*²⁴.

Na literatura brasileira, o romance de estreia de Lima Barreto, ***Recordações do escrivo Isaias Caminha*** (1909), à semelhança de ***O inferno é aqui mesmo***, é um *roman à clef* que satiriza um jornal importante, no caso o carioca “Correio da Manhã”. Outros

²³ Biografia de Luiz Vilela. Disponível em <<http://gpluizvilela.blogspot.com.br/p/noticias.html>>, acesso em: 26 nov. 2012.

²⁴ Cf. MOISES, 2002, p. 400.

romances brasileiros contemporâneos chamados pela crítica^{25 26} de *roman à clef* foram **Valsa negra** (2003), de Patrícia Melo e **Chá das cinco com o vampiro** (2010), de Miguel Sanches Neto, sendo que o primeiro retrata os bastidores nada glamoroso de uma orquestra e o segundo desmistifica o universo literário de Curitiba, cujo epicentro é a personagem Geraldo Trentini, figura criada à imagem e semelhança do escritor Dalton Trevisan.

O espírito de discórdia está estreitamente ligado à forma romanesca do *roman à clef*, surgido na França do século XVII quando escritores como Madeleine de Scudéry criam representações ficcionais de pessoas conhecidas da corte de Luís XIV para apimentar suas histórias. Como, na maioria das vezes, as chaves do *roman à clef* estão ao alcance, no mínimo, das pessoas que “inspiraram” personagens, é normal que um certo mal estar envolva a publicação desse tipo de narrativa.

Para escrever **Valsa negra** (2003), Patrícia Melo frequentou os bastidores da Orquestra Sinfônica de São Paulo como um laboratório e acabou se envolvendo amorosamente com o maestro John Neschling, com quem hoje é casada. Para o crítico Sérgio Martins, o romance de Melo lançou “[...] uma dúvida inquieta os aficionados da música erudita no Brasil: seria um *roman à clef*?” (MARTINS, 2003, s.p.):

Embora o maestro e a orquestra de *Valsa Negra* sejam desprovidos de nome, suspeita-se que muitas histórias reunidas pela escritora nas coxias da orquestra paulista tenham ido parar nas páginas de seu livro. As coincidências, é bom que se enfatize, estariam nos detalhes, e não no enredo central, que envolve inclusive um assassinato. (MARTINS, 2003, s.p.).

Pano de fundo ou principal mote na narrativa, é certo que vários autores recorreram à forma do *roman à clef* para re(criar) histórias e pessoas reais, empregando um tom crítico e, por vezes, até cínico nessas narrativas. Na literatura mundial uma história interessante que envolve a repercussão de um *roman à clef* é a de Aldous Huxley, que, depois da publicação de **Contraponto**, cujas personagens são inspiradas em figuras como o casal de escritores Middleton Murry e Katherine Mansfield, D. H. Lawrence e a mulher Frieda, e “toda a fauna do universo pós-guerra, com seus usos e costumes, e taras” (SCHLAFMAN, 1998, p. 21), foi desafiado por Murry para um duelo após se ver ficcionalizado na pele de Denis Burlap.

Outro episódio folclórico é o de Truman Capote. Depois de publicar na revista *Esquire* os primeiros capítulos do romance **Súplicas Atendidas** (2009), em 1975, sofreu uma série de boicotes da *high society* norte-americana, como conta Edward Pimenta em crítica do livro publicada na revista *Bravo!*:

²⁵ MARTINS, 2003, [s.p.].

²⁶ BELÉM, 2010, [s.p.].

No livro, Capote retratou várias figuras conhecidas da sociedade americana, mas com nomes falsos. Apesar do artifício, os retratados se reconheceram — e estrilaram. O caso mais terrível foi o da socialite americana Ann Woodward, que havia matado o marido e criador de cavalos William Woodward Jr. O episódio teria sido um acidente, e a arma, um rifle de caça. No livro, Capote conta essa história, muda o nome da personagem para Ann Hopkins e diz claramente que ela é uma assassina. Transtornada, a Ann Hopkins verdadeira suicidou-se com uma overdose de antidepressivos. (PIMENTA, 2009, p. 44).

É importantes notarmos que acima da revelação das chaves, o aspecto mais importante ressaltado na crítica ao livro de Capote é o perigo do *roman à clef* se sustentar apenas no jogo de identificação das personagens, que atrairia o leitor apenas pelo sensacionalismo. Lima Barreto, ao defender o *roman à clef*, também destaca que a consistência narrativa e o valor literário devem sustentar o livro²⁷.

Das poucas críticas publicadas sobre ***Recordações do escrívão Isaías Caminha***, grande parte tinha como propósito desmerecer escritor e livro. Vale destacar a investida de Medeiros e Albuquerque, que atribuía à forma do *roman à clef* a inferioridade do livro. Nas palavras do crítico, o livro era “mau romance [...] porque é da arte inferior dos romances à *clef*” (BARBOSA, 1988, p. 149). Alcides Maia também iria atribuir ao *roman à clef* a desqualificação do “volume [que], vez por outra, dá a penosa impressão de um desabafo, mais próprio das secções livres do que do prelo literário” (BARBOSA, 1988, p. 150).

Associar a recepção negativa de ***Recordações do escrívão Isaías Caminha*** a escolha do *roman à clef* como forma de expressão narrativa constitui um equívoco e enconde a verdadeira raiz da rejeição do livro de Lima Barreto, como explica Zélia Nolasco Freire em ***Lima Barreto: imagem e linguagem*** (2005):

O romance ***Recordações do Escrívão Isaías Caminha*** (1909) marcou o escritor Lima Barreto como um autor de um livro de escândalos, um romance à *clef*, isto é, que pertencia a um gênero inferior de literatura. O mesmo não aconteceu a Afrânio Peixoto, com a publicação, em 1911, do romance ***A Esfinge***, retratando a vida mundana do Rio de Janeiro e de Petrópolis, uma vez que também era um romance à *clef*. Lima Barreto sabia o exato motivo para tal atitude. Leu ***A Esfinge*** e achou-o detestável. Porém, Afrânio Peixoto, além de fazer parte da classe dominante, era branco, o que o colocava numa posição oposta à do autor de ***Caminha***. (FREIRE, 2005, p. 62).

As críticas foram doídas para o escritor que, mesmo anos após a recepção hostil do ***Isaías***, ainda sairia em defesa do *roman à clef*. “Para [Lima Barreto] o gênero não implicaria nenhuma inferioridade literária, mas numa forma de literatura militante. Praticando-o, o autor deveria ‘retratar o personagem, dar-lhe fisionomia própria, fotografá-lo, por assim dizer’” (BARBOSA, 1988, p. 154-155). Para ilustrar melhor essa relação que escritor via entre o *roman à clef* e a militância, basta lermos o seguinte trecho de um artigo escrito pelo próprio

²⁷ BARRETO, “Um livro desabusado”, “ABC”. Rio de Janeiro, 24 fev. 1921. V. Impressões de leitura, p. 202-205. Cf. BARBOSA, 1988, p. 155.

Lima Barreto e publicado em jornal carioca “ABC”, em 1921, com o título de “Um livro desabusado”:

A força dos romances dessa natureza [...] reside em que as relações do personagem com o modelo não devem ser encontradas no nome, mas na descrição do tipo, feita pelo romancista de um só golpe, numa frase. Dessa forma, para os que conhecem o modelo, a *charge* é artística, fica clara, é expressiva e fornece-lhes um **maldoso** regalo; para os que não o conhecem, recebem o personagem como uma ficção qualquer de um romance qualquer e a obra, em si, nada sofre. Com o recurso, porém, de simples pseudônimos transparentes, o trabalho perde seu *quid* artístico, passa a ser um panfleto comum e os personagens, sem vida autônoma e sem alma, simples títeres ou fantoches. (BARBOSA, 1988, p. 155, negrito nosso, grifo do autor).

Além da militância que Lima Barreto via como inerente da forma do *roman à clef*, o autor também chamava atenção para a ironia que surge do ato de reconhecimento das figuras históricas por trás das personagens. Esse “maldoso regalo” só pode ser obtido por meio das chaves. A partir dessas observações de Barreto, podemos trabalhar com a ideia de que a narrativa de um *roman à clef* não contém apenas um episódio estritamente particular, mas deve conter algo de público, que possibilite àquele que não tenha suas chaves, encontrá-las. Miguel Sanches Neto ratifica essa possibilidade quando fala sobre a recepção crítica de ***Chá das Cinco com o vampiro*** e ***Chove Sobre Minha Infância*** (2000), dois romances que escreveu baseando-se em experiências pessoais.

Sanches aborda outro aspecto problemático não só do *roman à clef*, mas de toda a literatura: a impossibilidade de deter qualquer controle sobre a leitura do livro. Quando Maria Rita de Oliveira Wider (2007) analisa ***O choro no travesseiro*** seguindo os passos preconizados pela teoria autobiográfica de Lejeune, toca na relação entre leitor e obra, reforçando que o sentido de uma obra não é imutável, e que esse estado de devir resulta do contexto dado por cada tempo e lugar, e da posição de cada leitor nesse contexto.

O tempo é responsável por separar o *roman à clef* com do *roman à clef* sem valor literário, pois, na ausência do choque provocado pela revelação das chaves esse deve se sustentar apenas como obra literária.

Questionador implacável, o crítico Flávio R. Kothe, ao analisar a obra de Lima Barreto em um capítulo de ***O cânone republicano II*** (2004), discute a relação entre imprensa e *roman à clef* a partir de ***Recordações do escrívão Isaías Caminha***. Sua principal crítica diz respeito à forma como a imprensa é representada no romance. Para Kothe, Lima Barreto se prende a uma visão unilateral que desenha um limitado cenário pessimista do jornalismo pela voz das personagens. “Lima Barreto é antes um jornalista frustrado [...] falta-lhe [...] desenvolver o caráter contraditório da imprensa” (KOTHE, 2004, p. 53). “[F]ica parecendo

rancor pessoal, mera opinião de um personagem” (KOTHE, 2004, p. 54), diz Kothe, argumentando que “o pessimismo absoluto é uma forma de conformismo. Já que nada tem jeito, é melhor deixar tudo como está. A alternativa às limitações da imprensa não é a redução da literatura às características do jornalismo” (KOTHE, 2004, p. 52). Para Kothe

[a] vocação do *roman à clef* é ser jornalismo, e não passa disso na medida em que consegue fazer a sua leitura perfeita, que é a retransposição das personagens às figuras reais que estão escondidas sob as máscaras dos nomes falsos (mas sempre capazes de deixar pistas para atenderem à sua vocação enunciativa). Esse tipo de “romance” gostaria de ser uma boa reportagem jornalística. Como tal, sua vocação é a singularidade de um evento e de uma personalidade, não a universalidade que por meio de ambos possa aflorar e se configurar. Um escritor parte de sua circunstância, transformando-a em instância na qual configura tendências, paixões, caracteres, conflitos e situações que são “universais” à medida que também ocorrem em outros tempos e lugares, por semelhança, por contraste ou até por ausência, permitindo a outros *cronotópoi* lerem a si mesmos naquilo que não foi dito diretamente sobre eles. (KOTHE, 2004, p. 52-53, grifos nossos).

Interessante notar que o próprio Kothe (2004, p. 51-52), ao comentar trecho em que uma personagem de *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* descreve o jornalismo como quadrilha, como “a mais tirânica manifestação do capitalismo”²⁸ afirma que “a pratica atual só fez atualizar” o trecho. O que mostra essa afirmação senão uma ocorrência em outro tempo de um mesmo fenômeno, “permitindo a outros *cronotópoi* lerem a si mesmos naquilo que não foi dito diretamente sobre eles”? A resposta indica todas as reticências da crítica de Kothe ao *roman à clef* não conseguem destituir por completo o valor dessa obra.

As observações de Kothe são provocativas, e concordamos com o autor quando defende que a boa literatura deva ter, por excelência, uma universalidade e que a criação literária deve subsistir por si só. Porém, discordamos do crítico quando esse defende que a identificação das chaves do *roman à clef* transforma a forma romanesca em jornalismo. Para comprovar tal ponto de vista basta pensar nos textos do *new journalism*, chamados também de não-ficção, que se vale dos mesmos signos linguísticos (assim como a narrativa histórica) para criar uma narrativa que não quer esconder as referências extra-literárias do texto. O *new journalism* ilustra o movimento inverso da escrita ficcional. Nessas narrativas, o factual pode agregar valor literário e, à semelhança do *roman à clef*, subjetividade.

Foi o “novo jornalismo” [...] que marcou uma tendência hegemônica no que diz respeito à exibição aberta do íntimo privado no público e, com isso, da “vida real no seu transcorrer”, através da reportagem, [...] de uma ficcionalização de cenas e personagens e da construção de um lugar excêntrico para o jornalista, uma espécie de “observação participante”, na qual ele podia inclusive dar rédea à sua própria afetividade. (ARFUCH, 2010, p. 247).

Se tanto o *roman à clef* quanto o *new journalism* contemplam formas subjetivas de escrita, embarçando as fronteiras entre ficção e história, podemos dizer que o valor de um

²⁸ BARRETO, 1995, p. 81.

empreendimento literário deve se sustentar em uma proposta estética que vá além da referência biográfica. **Recordações do escrivo Isaias Caminha** e toda a obra de Lima Barreto aponta, de maneira direta ou dissimulada, à biografia do escritor que, transformada pelo labor literário, ganha vida própria e culmina em uma exploração singular do espaço social de seu tempo, em que o universal e o particular dialogam de forma questionadora:

Todos os livros de Lima Barreto [...] revelam o espaço social, entendendo-se como tal os costumes e sua evolução, os valores em curso, a situação dos indivíduos e das classes, a atitude mental das coletividades. (LINS, 1976, p. 122).

Na obra de Luiz Vilela, a presença de universalidade já foi tratada na tese *Faces do conto de Luiz Vilela* (RODDRIGUES, 2006). O conceito de universalidade está, sobretudo, ligado à exploração de temas compartilhados pelo homem como a vida e a morte. Em análise aos textos críticos sobre **Entre amigos**, Rodrigues mostra como a crítica literária vê a *universalidade* como uma das marcas da poética de Luiz Vilela. Um dos exemplos vem de Malcolm Silverman em **Protesto: romance contemporâneo brasileiro** (1995):

Luiz Vilela, bem conhecido pelos seus contos e pela sua recriação verossímil de diálogos, aqui consegue desnudar completamente o gênero romanesco. Em vez da intervenção onisciente, aparece somente a interação verbal de cinco figuras, durante uma reunião noturna. A elaboração da trama é mínima. [...] A comédia humana em todos os seus detalhes (isto é, medos e ansiedades de envelhecer, perder o cabelo e ficar obeso). *Os diálogos canalizam, em nível universal, a tragédia implícita da crescente vacuidade do estilo da vida atual.* (SILVERMAN *apud* RODRIGUES, 2006, p. 31, grifos nossos)²⁹.

Assim como ocorre com outros textos de sua obra, a universalidade do *roman à clef* **O inferno é aqui mesmo** também está assentada na abordagem de temas presentes no cotidiano do homem contemporâneo, como a relação entre imprensa e poder, solidão e o deslocamento do ser, explorado nessa narrativa dentro do contexto das mudanças geradas pelo agudo processo de industrialização nacional que se instaurou nos anos 1960. O fato de um livro ser apontado ou vendido como um *roman à clef* não vai caracterizá-lo como boa ou má literatura. É o trabalho estético, sua universalidade e o pacto proposto pelo escritor que sustentarão a literariedade não só de um *roman à clef*, mas de qualquer obra literária:

[T]odo e qualquer elemento autobiográfico identificável no romance deve ser sentido, em sua abordagem enquanto obra romanesca, como parte integrante de uma ficção, ou seja, trata-se de literatura, e não da realidade viva, ou vivida pelo homem que o escreveu, o que significa dizer (e remontamos assim a Aristóteles) que o romance, como qualquer obra literária, é transposição e criação estética da realidade, feitas da forma mais *fidel* possível — fidelidade à vida e à literatura [...] (AMORIM, 2010, p. 48, grifo do autor).

Pensando no *roman à clef* como um desdobramento da escrita autobiográfica, podemos inferir que a sua natureza satírica, afasta qualquer tipo de exercício ligado “[...] à

²⁹ SILVERMAN, Malcolm. **Protesto e o novo romance brasileiro**. Porto Alegre/São Carlos, RS/SP: EdUFRGS/UFSCar, 1995.

influência do individualismo romântico e do exame de consciência e do confessionalismo que se adotou por causa da tradição cristã” (WIDER, 2007, p.), em favor da exposição irônica da experiência singular. Tal perspectiva se reforça quando lembramos que em “1.2 – A possibilidade da forma irônica” vimos que a junção da ironia ao *roman à clef* permite que o autor crie um relato confessional ao mesmo tempo em que mantém um afastamento quando desenvolve uma sátira por meio da narrativa.

1.5 A personagem

Ao analisar um romance que tem um narrador autodiegético, ou seja, um “narrador [que] relata as suas próprias experiências como personagem central dessa história” (REIS; LOPES, 1988, p. 118) —, torna-se fundamental abordar o conceito de “máscara”. Somada aos tipos de focalizações, a maneira com que a personagem narradora se constitui também gera significados, compondo o sentido final da narrativa. Atentos as especificidades de um romance narrado em primeira pessoa, iniciamos nossa reflexão sobre a personagem recorrendo à definição de Wolfgang Kayser³⁰: “o narrador é o personagem cuja função é narrar”.

Um dos pontos significantes que a configuração personagem-narrador acarreta ao texto é a formação de um processo de alteridade específico. Contando suas próprias experiências como personagem-protagonista, o narrador autodiegético fala de um “eu” no passado, das experiências vividas, a partir de uma visão do presente, do ponto de vista do narrador que foi aquela personagem mas já não o é. Essa distância entre o sujeito que relata e o sujeito relatado cria um “remascaramento”, em que o narrador usa a máscara do autor³¹ e a personagem, a máscara do narrador: “[...] no romance em primeira pessoa dá-se uma espécie de remascaramento: embora sendo máscara do autor, o narrador passa a usar como segunda máscara a personagem. E com ela costuma ser confundido; daí a ambiguidade (CINTRA, 1981, p. 6)”.

³⁰ KAYSER, Wolfgang. “*Qui raconte du roman*”. *Poétique* 4, Paris, Seuil, 1970. p. 498-510. Cf. CINTRA, 1981, p. 6.

³¹ Aqui é preciso enfatizar que o termo “autor” é empregado no sentido do “autor-implícito” de Booth (1980), do “criador mítico” de Kayser (1970) e do “Aquinarrador” de Cintra (1981), definido com um “[...] suporte, capaz de governar os diferentes focos de visão, a quem cabe ordenar o discurso, escolher, dispor e alterar no decorrer da narrativa as funções e a disposição do narrador e decidir o estilo (direto, indireto, indireto livre, monólogo interior, etc.) a ser empregado” (CINTRA, 1981, p. 8).

Para Reis, esse processo está ligado a uma “tendência objetiva”, em que o narrador gera o sentido sobre a experiência vivida pela personagem:

[...] em princípio, não é o *narrador* que constitui o centro de atenção da narrativa, mas sim as coisas, os lugares, as personagens, os acontecimentos, etc. — em suma, a *história* —, em cuja representação [o narrador] procura investir uma atitude racional, mais do que emocional. (REIS, 1999, p. 349, grifo do autor).

Compartilhando as experiências da personagem, o narrador autodiegético ainda guarda em seu escopo a tarefa de organizar os eventos a fim de gerar determinado efeito de sentido. Tal função faz com que o narrador autodiegético compartilhe com o autor a tarefa de criar, reforçando sua natureza de *alter ego*.

Pensar em uma personagem autobiográfica a partir da imagem de máscara dupla elucida algumas questões, como as diferenças entre uma narração em primeira e em terceira pessoa:

Se em ambas [narrativas] o narrador é tido como máscara do autor, fica eliminada a fronteira entre a narrativa de primeira pessoa e de terceira pessoa. Fronteira não só formal como valorativa: o romance de primeira pessoa e o romance-diário não são formas menos poéticas que outras, pois *o narrador não está encerrado na perspectiva estreita de uma personagem*, mas continua dotado de certo potencial de onisciência; potencial que lhe é conferido, numa espécie de acordo tácito, pelo leitor. (CINTRA, 1981, p. 6, grifos nossos).

Uma das formas de garantir uma pluralidade de vozes dentro de uma narrativa em primeira pessoa — voz utilizada por Luiz Vilela em grande parte de sua obra — é atribuir voz às outras personagens através do diálogo. Com esse recurso, o arquinarrador faz com que a focalização passe do narrador para a personagem, que passa a transmitir suas ideias ao leitor aparentemente sem a interferência do narrador.

A impossibilidade de equiparar narrador a autor se encontra dentro da própria impossibilidade de captar as nuances da experiência fragmentada que temos com a realidade:

[...] se tentássemos assimilar a personalidade individual de um narrador ficcional à personalidade do autor para salvaguardar a clareza e fidedignidade da narrativa, renunciaríamos a mais importante função própria do teor mediato da narrativa: revelar a natureza enviesada da nossa experiência de realidade. (STANZEL³² apud REIS, 1999, p. 354).

As limitações da experiência, portanto, só podem ser ultrapassadas pela transposição dessa experiência para o plano da arte. Luiz Vilela elegeu a literatura como sua arte, defendendo que “[s]ó a ficção é capaz de expressar todas as latitudes e longitudes da alma humana”³³.

Tomando essas considerações, nos voltamos agora para as características da personagem, máscara do autor em uma narrativa em primeira pessoa, para mostrar as

³² STANZEL, Franz. *A theory of narrative*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, p. 11.

³³ VILELA, Luiz. “O domínio da palavra e a força da emoção”. [Entrevista a Lucia Sauerbronn] *Cooperhodia em revista*, Santo André, setembro/outubro, 1985. s.p.

inúmeras possibilidades advindas da aproximação entre autor, narrador e personagem no *roman à clef* ***O inferno é aqui mesmo***.

O delicado conceito de representação nas artes incita diversas discussões no âmbito do realismo. Na literatura, a discussão também agrega a reflexão sobre os gêneros literários e as manifestações de personagem e narrador no texto. Responsável pela regulação da informação narrativa, a função do narrador é determinada, principalmente, pela escolha do tempo verbal da narração. Reis explica que, segundo a perspectiva de Genette³⁴, o narrador autodiegético é definido pelo modo como “estrutura a *perspectiva narrativa*, organiza o *tempo*, manipula diversos tipos de *distância*, etc.” (REIS; LOPES, 1988, p. 118, grifos do autor).

Ao analisar as implicações teóricas que envolvem a personagem, devemos ter em mente que “qualquer tentativa de sintetizar possíveis caracterizações de personagens esbarram necessariamente na questão do narrador, esta instância narrativa que vai conduzindo o leitor por um mundo que parece estar se criando à sua frente”. (BRAIT, 1985, p. 52-53).

Às designações do narrador autodiegético, somam-se às da personagem que, juntamente com a escolha do ponto de vista e da focalização, ajudam a compor o sentido final da narrativa. Pensando no texto dramático, Anatol Rosenfeld argumenta que discutir o problema “[...] da origem das personagens é interessante para o estudo da técnica de *caracterização*, e para o estudo da *relação entre criação e realidade*, isto é, a *própria natureza da ficção*” (ROSENFELD, 2002, p. 70, grifos nossos). A relação entre criação e realidade é mais intensa quando pensamos em personagens realistas, como são as personagens de ***O inferno é aqui mesmo***. Todavia, mesmo as personagens de moldes fantásticos assentam sua coerência no que tem de valores humanos, como os animais das fábulas de Maupassant e sua moral claramente delineada.

No livro de ensaios ***A personagem de ficção*** (2002), estudiosos analisam a manifestação das personagens dentro de obras literárias, cinematográficas e teatrais, tendo sempre como ponto de partida a natureza da própria ficção. Para Rosenfeld, “[a] verificação do caráter ficcional de um escrito independe de critérios de valor. Trata-se de problemas ontológicos, lógicos e epistemológicos” (ROSENFELD, 2002, p. 15). Os problemas ontológicos dizem respeito à discussão sobre o que é próprio da ficção e o que caracteriza textos não-ficcionais, como históricos e jornalísticos, questões que tratamos no tópico “1.1 - Limites entre ficção e história”. Abordando esse primeiro problema, Rosenfeld chega a

³⁴ GENETTE, Gérard. ***Figures III***. Paris, Seuil, 1972.

conclusões muito próximas das já apresentadas neste trabalho, concluindo que tanto o texto de ficção como o de história conta com a mesma estrutura de orações, fazendo sua distinção repousar no que chama de “raio de intenção”:

Na obra de ficção, o raio de intenção detém-se nestes seres puramente intencionais, somente se referindo de um modo indireto — e isso nem em todos os casos — a qualquer tipo de realidade extraliterária. Já nas orações de outros escritos, por exemplo, de um historiador, químico, repórter etc., as objectualidades puramente intencionais não costumam ter por si só nenhum (ou pouco) “peso” ou “densidade”, uma vez que, na sua abstração ou esquematização maior ou menor, não tendem a conter em geral esquemas especialmente preparados de aspectos que solicitam o preenchimento concretizador. (ROSENFELD, 2002, p. 17).

Ou seja, na obra de ficção, as personagens, quando se referem a realidade extraliterária, geralmente o fazem de modo indireto, sem que com isso comprometam sua verossimilhança. Já na narrativa histórica ou jornalística as personagens devem, necessariamente, apresentar uma verossimilhança entre o ser representado e o molde extraliterário. Para Rosenfeld, todos esses elementos compõem o raio de intenção do autor e guia sua criação.

Já o problema lógico diz respeito aos conceitos de verdade e mentira dentro e fora da ficção. Para o autor, a resposta para esse problema está na natureza intencional e na coerência interna de cada texto. Rosenfeld explica que “[...] ninguém pensaria em chamar de falso um autêntico conto de fadas, apesar de o seu mundo imaginário corresponder muito menos à realidade empírica do que o de qualquer romance de entretenimento” (ROSENFELD, 2002, p. 19).

O terceiro problema, definido como epistemológico, diz respeito a função da personagem, que influencia na definição de um texto como sendo ou não de ficção. Para o crítico,

[é] geralmente com o surgir de um ser humano [ou seres antropomorfizados, como os animais de *A revolução dos bichos*, de George Orwell], que se declara o caráter fictício (ou não-fictício) do texto, por resultar daí a totalidade de uma situação concreta em que o acréscimo de qualquer detalhe pode revelar elaboração imaginária. (ROSENFELD, 2002, p. 23).

Acrescentamos que, além de estabelecer a coerência das suas personagens, o escritor realista em tentar não se trair, revelando ao leitor a artificialidade de sua criação. No *roman à clef*, o jogo de chaves permite que o escritor brinque com o leitor, moldando um caráter pré-concebido à sua vontade, emprestando o imaginário à criação.

Assim como o emprego dos verbos *dicendi* indicam a manipulação e presença do autor na narrativa, os indícios da elaboração imaginária em uma narrativa passam pela escolha dos verbos e advérbios de tempo. “Verbos definidores de processos psíquicos, como ‘pensava’, ‘duvidava’, ‘receava’ [...] quando referidos à experiência temporalmente

determinada de uma pessoa, não podem, por razões epistemológicas, surgir num escrito histórico ou psicológico” (ROSENFELD, 2002, p. 24).

Da mesma forma,

[a]dvérbios de tempo (e em menor grau de lugar) como “amanhã”, “hoje”, “ontem”, “daí a pouco”, “daí a dias”, “aqui”, “ali”, têm sentido somente a partir do ponto zero do sistema de coordenadas espaço-temporal de quem está falando ou pensando. Se surgem num escrito, são possíveis somente a partir do narrador fictício, ou do foco narrativo colocado dentro da personagem, ou onisciente, ou de algum modo identificado com ela. (ROSENFELD, 2002, p. 24).

As ferramentas de linguagem, a serviço da imaginação do escritor, se bem utilizadas, criarão um estética que definirá se seu texto é ou não é literatura. Mas, como ressalta Rosenfeld, a “profundidade da camada imaginária” de um autor

[...] adquire relevância estética somente na medida em que o autor consegue projetar este mundo imaginário a base de orações, isto é, mercê da precisão da palavra, do ritmo e do estilo, dos aspectos esquemáticos especialmente preparados, sobretudo no que se refere ao comportamento e vida íntima das personagens. (ROSENFELD, 2002, p. 43).

A relação da personagem com o ambiente e outros aspectos e valores, remetem a própria condição dos seres humanos, também envoltos em “[...] um denso tecido de valores de ordem cognoscitiva, religiosa, moral, político-social e [que] tomam determinadas atitudes em face desses valores” (ROSENFELD, 2002, p. 45). Mas, ao contrário do mundo em que vivem os seres humanos, sempre aberto a novas possibilidades e recheados de eventos fora de controle, o microcosmo ficcional é controlado e limitado por características escolhidas pelo escritor para apresentá-lo aos leitores. Assim também ocorre com a personagem de ficção, que mesmo não tendo todas as suas características físicas e emocionais apresentadas ao leitor, vai se revelando conforme interage com outras personagens e com o ambiente a sua volta.

Por isso, a verdade cognoscitiva revelada pela personagem de ficção é, muitas das vezes, de ordem metafísica, desenvolvida a partir de um ponto de apoio absoluto, predeterminado, a exemplo do que vemos nas personagens narradoras Luís da Silva, Edgar e Isaias Caminha, dotadas de uma visão desencantada, que contamina tudo o que veem e sentem. De uma maneira geral, nos parece que a metafísica do realismo está calcada no trágico, na afirmação da impossibilidade de se alcançar algo de forma plena.

Diferente de pessoas e ambientes reais, personagens e narrativas tendem se mover para a linearidade, para o fechamento de uma ideia. A trajetória de Edgar é exemplar nesse aspecto: mesmo com lapsos de felicidade, a personagem não consegue fugir de sua angústia, e ao fim da narrativa acaba fugindo novamente, primeiro para o interior de Minas Gerais, depois para a Europa.

As situações limites vividas pelas personagens dos romances de Graciliano, Vilela e Barreto ilustram como “o próprio cotidiano, quando se torna tema de ficção, adquire outra relevância e condensa-se na situação limite do tédio, da angústia, da náusea” (ROSENFELD, 2002, p. 46).

O valor cognoscitivo de uma obra literária e, acrescentamos, em especial as autobiográficas, está no fato de que, “[...] afastando-se da realidade e elevando-se a um mundo simbólico o homem, ao voltar à realidade, lhe apreende melhor a riqueza e profundidade” (ROSENFELD, 2002, p. 49).

Logo, torna-se claro que o valor de toda arte deve ser aferido tanto pela cognição — que diz respeito aos valores próprios da vida humana, como sentimentos e reflexões filosóficas —, quanto no valor estético, que é intrínseco à obra entendida como uma manifestação artística (no caso da literatura, pelo lugar que tomam as palavras).

Historicamente, a personagem de ficção sempre esteve relacionada em algum aspecto ao indivíduo, e só foi entendida como objeto puramente estético a partir do início do século XX, com o advento do formalismo russo. Wladimir Propp e seu minucioso estudo sobre as funções das personagens na fábula³⁵ constituem um dos mais conhecidos exemplos de trabalho desenvolvido nessa linha teórica.

No ensaio “A personagem do romance”, Antonio Candido parte da ideia de que “o enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo” (CANDIDO, 2002, p. 53). Assentado nessa ideia, Candido defende que a personagem é o centro pulsante de um romance, para onde converge a verdade da própria narrativa. A personagem depende da construção estrutural de um enredo, pois, como ser existente apenas dentro da ficção, pode revelar pelo texto a essência das coisas e a verdade existencial. E é justamente sobre essa possibilidade de revelação que vive a força e o sentido da própria literatura.

A investigação sobre a natureza e o mistério da vida humana, temas sempre privilegiados pela literatura, ganharam destaque apenas no século XIX, graças ao trabalho de alguns escritores que se direcionaram, de fato, para a investigação psicológica e metafísica do ser e da existência. Entre esses escritores estavam nomes como Baudelaire, Kafka, Dostoievski, Proust, Joyce e outros nomes que hoje compõe o cânone literário ocidental. Para Candido,

[n]as obras de uns e outros, a dificuldade em descobrir a coerência e a unidade dos seres vem refletida, de maneira por vezes trágica, sob a forma de *incomunicabilidade nas relações*. É este talvez o nascedouro, em literatura, das noções de verdade plural (Pirandello), de absurdo

³⁵ PROPP, Vladimir Iakovlevich. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense, 1984.

(Kafka), de ato gratuito (Gide), de sucessão de modos de ser no tempo (Proust), de infinitude do mundo interior (Joyce). (CANDIDO, 2002, p. 57, grifos nossos).

Herdeiro do cânone ocidental e a ele integrado, Luiz Vilela absorveu em sua formação como leitor grande parte dos preceitos enumerados acima, dando continuidade à exploração literária sobre a “incomunicabilidade nas relações”. Em entrevista, Vilela explicita essa influência:

O básico para mim ao escrever é dizer a verdade. Não é só o conteúdo: a forma também, encontrar uma forma adequada. Senão, a gente pode cair na “literatura”, no puro formalismo, que não me interessa. Também a literatura que eu leio, a que me interessa, é aquela em que há luta, em que há esforço, aquela onde vejo *sofrimento na busca de uma verdade*. Como divertimento apenas, prefiro as revistas em quadrinhos. Não suporto a literatura para fazer a digestão ou para ler antes de dormir. *Kafka, Joyce, Proust*, essa é a literatura que me interessa. Não posso imaginar esses autores sentando-se à mesa apenas para “escrever um livro”. *Por trás do que escreveram, se nota um homem com toda a sua carga vital*. (CORTINEZ, 1969, s. p. Cf. Zamboni, [n.p.]).

Essa investigação da natureza humana, da qual nasce *um homem com toda a sua carga vital*, está relacionada, segundo Luiz Vilela, à procura da verdade ontológica sobre a qual se debruçam os grandes nomes da literatura. Nessa incessante procura, dolorosa e incômoda, repousa a sinceridade e grandeza dos textos de Kafka, Proust, Joyce, assim como das narrativas de Vilela que compartilha, por exemplo, o tema da incomunicabilidade com Kafka, Proust e Joyce.

Se a abordagem da *incomunicabilidade nas relações* foi a semente da verdade plural em Pirandello, do absurdo em Kafka, do ato gratuito em Gide, da sucessão de modos de ser no tempo em Proust, e da infinitude do mundo interior em Joyce, podemos dizer que em Vilela a incomunicabilidade encontra seu modelo de manifestação na personagem-mônada. As mônadas vivem em “[u]niversos lacrados, incorruptíveis e [são] incapazes de estabelecer vínculos. Elementos solitários sem partes suscetíveis à influência externa. *Incomunicáveis*” (SOUZA; RODRIGUES, 2012, p. 93, grifo nosso).

A personagem-mônada usa do monólogo como forma de diálogo. Assim, ao fingir que ouve o outro, a personagem na verdade se põe em um diálogo consigo mesmo. Nos poucos momentos em que tenta se aproximar do outro, a mônada desencadeia uma série de ruídos, que nunca permitem uma comunicação eficiente. Vislumbramos algo dessa condição monádica na personagem Edgar.

Se a perturbação gerada pelo amor-paixão no protagonista do conto “Tremor de Terra” faz com que o jovem estudante descubra sua existência de mônada ao ver que todos os desejos pela professora não se concretizaram, Edgar, mesmo se declarando como “profundamente apaixonado por Vanessa” (VILELA, 1983, p. 149), não consegue estabelecer

um vínculo com seu objeto de desejo. Vanessa, por sua vez, vive também uma existência fechada de mônada e, deliberadamente, se recusa a amar. Em diálogo com Edgar, Vanessa declara não amar ninguém, ao que o narrador pergunta:

— E você acha bom assim?
 — Assim? ...
 — Não amar ninguém.
 — Não sei; eu prefiro. Amor parece que só serve pra gente magoar os outros ou se magoar. Não quero mais isso. Talvez eu volte a amar um dia, mas agora quero distância desse bicho — e ela riu.
 Andamos um bom pedaço em silêncio. Ela então olhou pra mim:
 — Você não fala nada? ...
 — Acho que não tenho nada para falar.
 — Não? ...
 O luminoso do jornal surgira à nossa frente. Pouco depois subíamos o elevador. Separamo-nos com umas poucas palavras e cada um foi para sua mesa trabalhar. (VILELA, 1983, p. 153).

A tensão implícita no diálogo surge da incomunicabilidade que suspende o problema. Vanessa diz que não ama ninguém e Edgar prefere aceitar essa afirmação a discutir. Vanessa tenta estimular uma reação de Edgar, mas ele afirma que não tem nada para falar, e assim as duas personagens retornam ao jornal, cada um em sua mesa, encerrados em sua cápsula monádica.

A identificação de leitores com situações e personagens dos livros de Vilela em parte se deve pela busca do sentido existencial que norteia a ficção do escritor, em parte pela fidelidade risível com que retrata tipos comuns da vida, como o padre do conto “Confissão”, de *Tremor de terra* (1968). A narrativa desse conto mostra um padre curioso, instigado pelo relato erotizado de um fiel. O leitor presencia a revelação dessa faceta desconhecida do padre, que, ao longo da narrativa, transgride “[...] o sagrado ao — sob as bençãos do espírito santo que preside a absolvição da qual ele é porta-voz — deixar-se dominar pelos instintos do baixo ventre, [com o que] *revela ao leitor a fragilidade moral dos homens*” (RODRIGUES, 2006, p. 249, grifos nossos). Revelando a falha moral dos homens pela libido do padre, Luiz Vilela devolve à personagem o *status* de homem, dotando-o de desejo carnal.

A personagem, como ser que vive nos limites da narrativa, é marcada por uma condensação não encontrada na natureza do ser empírico e suas infinitas possibilidades de manifestação. Mesmo que a busca por coerência e linearidade marquem tanto a narrativa romanesca como a narrativa da vida, a personagem romanesca nasce e cresce em um espaço determinado pelo seu criador. Essa condensação permite que o criador selecione elementos encontrados no gama da vida humana para criar um microcosmo que pulsa nos limites do romance e da personagem. Por isso,

[n]o romance, podemos variar relativamente a nossa interpretação da personagem; mas o escritor lhe deu, desde logo uma linha de coerência fixada para sempre, delimitando a curva da sua existência e a natureza do seu modo de ser. (CANDIDO, 2002, p. 59).

Para a personagem, dependendo da tipificação dada pelo escritor, será gerado um determinado efeito de sentido, realçando características que vão emoldurá-la. Ao longo da história da teoria literária, diversos autores se lançaram ao desafio de categorizar esses tipos de personagens.

Na literatura feita entre o final do século XIX e o começo do século XX, procurou-se aumentar cada vez mais a complexidade das personagens, no intuito de torná-la menos idealizada e mais realista, em uma gradativa aproximação com a complexidade humana. Assim, os esquemas fixos em que a personagem era erigida, ganharam variações cada vez mais complexas. Candido apresenta algumas dessas redes taxonômicas de personagens, criadas a partir de critérios de complexidade, como as “personagens de costumes” e “personagens de natureza”, elaboradas por Johnson ainda no século XVIII e calcadas nas personagens criadas por Richardson (natureza) e Fielding (costume). Resumidamente, esses dois tipos de personagens são definidos da seguinte forma, segundo descrição feita por Carmem Medeiros Lima no ensaio “Miguilim: personagem-texto”:

[...] *de costumes*, aquelas com traços distintivos fortemente marcados, como no romance ***Memórias de um Sargento de Milícias***, por exemplo; e personagens *de natureza*, que vão além dos traços superficiais, que são apresentados no seu íntimo, sua profundidade. (LIMA, 2008, p. 95).

Outra sistematização bastante difundida é a elaborada por Forster: “personagens planas” e “personagens esféricas”. Formulada em 1927, a teoria de Forster apresenta as personagens planas como tipificadas, que não mudam com as circunstâncias e nunca surpreendem, e as esféricas como as complexas, cujas ações são inesperadas e surpreendem. Para Forster,

[...] o ser fictício é um entre os vários componentes básicos da narrativa. Ele enxerga a personagem em relação às demais partes da obra. Não há uma desvinculação plena da personagem com o ser humano. O romancista leva o leitor a conhecer dentro das personagens. Nesse ponto, o autor deve acrescentar sempre elementos psicológicos, pois, *se a personagem for exatamente a realidade dele, deixa de ser Literatura*. (LIMA, 2008, p. 96, grifos nossos).

Podemos ver que a complexidade da personagem também depende da sua negociação com o correspondente na vida, pois, ao mesmo tempo em que “a personagem deve dar impressão de que vive” (CANDIDO, 2002, p. 64), mantendo relações com o universo extra-literário, deve também corresponder à verdade do próprio texto, centrada nas relações de verossimilhança interna da narrativa. Por isso, a referência a um modelo existente fora do contexto ficcional não garante a verossimilhança narrativa, mas a

“convencionalidade” gerada pelo trabalho da disposição de elementos no texto é o que possibilita uma personagem ser ficção. Para Candido, a “convencionalidade” é “[...] o trabalho de selecionar os traços, dada a impossibilidade de descrever a totalidade duma existência” (CANDIDO, 2002, p. 75).

Refletindo sobre a correspondência entre modelo real e personagem, Candido aponta que “[...] o princípio que rege o aproveitamento do real é o da *modificação*, seja por acréscimo, seja por deformação de pequenas sementes sugestivas” (CANDIDO, 2002, p. 67, grifo do autor). Concomitante a essa premissa, ainda “[...] há uma relação estreita entre personagem e autor. Este a tira de si (seja da sua zona má, da sua zona boa) como realização de virtualidade, que não são projeção de traços, mas sempre modificação, pois o romance transfigura a vida” (CANDIDO, 2002, p. 67).

Assim, tudo que um autor tira de si e doa à personagem torna-se construção e não projeção. Tal processo não é exclusivo da literatura autobiográfica, mas está na natureza da própria literatura. Refletindo sobre a relação vida/personagem, Mauriac desenvolve uma classificação de personagens, “levando em conta o grau de afastamento em relação ao ponto de partida da realidade” (CANDIDO, 2002, p. 68). As categorias de Mauriac se tornam problemáticas quando o autor admite a existência de personagens que correspondem fielmente à realidade. Essa afirmação cria um paradoxo à medida que entendemos a personagem como um ser fictício e não uma cópia do real.

É a partir da retomada das categorias de Johnson, Forster e Mauriac que Candido elabora um quadro sobre os modos de manifestação da personagem, que tem de um lado a transposição fiel de um modelo e de outro a invenção totalmente imaginada. Resumidamente, essa sistematização é a seguinte:

1. Personagens transpostas com relativa fidelidade de modelos dados ao romancista por experiência direta, — seja interior, seja exterior [...].
2. Personagens transpostas de modelos anteriores, que o escritor reconstituiu inteiramente, — por documentação ou testemunho, sobre os quais a imaginação trabalha [...].
3. Personagens construídas a partir de um modelo real, conhecido pelo escritor, que serve de eixo, ou ponto de partida [...].
4. Personagens construídas em torno de um modelo, direta ou indiretamente conhecido, mas que apenas é um pretexto básico, um estimulante para o trabalho de caracterização, que explora ao máximo suas virtualidades por meio da fantasia [...].
5. Personagens construídas em torno de um modelo real dominante, que serve de eixo, ao qual vêm juntar-se outros modelos secundários, tudo refeito e construído pela imaginação [...].
6. Personagens elaboradas com fragmentos de vários modelos vivos, sem predominância sensível de uns sobre os outros, resultando uma personalidade nova [...].
7. [E, por fim,] personagens que, ou não têm qualquer modelo consciente, ou os elementos eventualmente tomados à realidade não podem ser traçados pelo próprio autor. [...]. (CANDIDO, 2002, p. 70-73).

Um tanto confusa em seus limites e designações, a sistematização proposta por Candido mostra que a impossibilidade de aferir as fronteiras da criação e da imaginação não é exclusiva do leitor, já que “o próprio autor seria incapaz de determinar a proporção exata de cada elemento, pois esse trabalho se passa em grande parte nas esferas do inconsciente e aflora à consciência sob formas que podem iludir” (CANDIDO, 2002, p. 74).

São variados os estudos sobre a personagem, como o de A. J. Greimas, que trata das manifestações da personagem pela semiótica, substituindo a terminologia personagem pela de ator; ou a análise empreendida por Roland Bourneuf e Real Ouellet em *L’univers du roman* (1972); e o ensaio “*Pour un statut semiologique du personnage*” (1972), de Phillippe Hamon, e tantos mais, surgidos após a mudança na compreensão do estatuto da personagem no século XX, decorrência da ascensão do romance como forma dominante na ficção.

Estudando a personagem como um componente diegético, Carlos Reis ressalta que em diversas narrativas, a personagem “é normalmente o eixo em torno do qual gira a ação e em função da qual se organiza a economia do relato” e que, dentro da teoria literária são vários os estudos que “valorizam as potencialidades semânticas da personagem” (REIS, 1999, p. 360). Reis cita a definição de Phillippe Hamon³⁶, que desenvolveu a conceituação de personagem a partir de uma perspectiva estruturalista, entendendo “a personagem [como] uma unidade difusa de significação, construída progressivamente pela narrativa [...]. Uma personagem é pois o suporte das redundâncias e das transformações semânticas da narrativa, é constituída pela soma de informações facultadas sobre o que ela é e sobre o que ela *faz*”. (HAMON apud REIS; LOPES, 1988, p. 216, grifos do autor).

Ainda tomando a definição de Hamon, Reis indica no capítulo VI de *O conhecimento da literatura* que o significado final de uma personagem decorre de seu nome, sua caracterização e do discurso que representa:

[...] a *personagem* é localizável e identificável pelo *nome próprio*, pela *caracterização*, pelos *discursos* que enuncia, etc., o que permite associá-la a sentidos temáticos-ideológicos confirmados em função de conexões com outras personagens da mesma narrativa e até em função de ligações intertextuais com personagens de outras narrativas. (REIS, 1999, p. 361).

Transpondo as observações de Reis para o contexto de *O inferno é aqui mesmo*, observamos que todas as personagens que compõe o romance funcionam dentro da narrativa criando contrapontos, justificando posições ideológicas e seu modo de ser. Essa construção não passa apenas pelo focalização do narrador autodiegético, mas é criada pelos diálogos em que participam essas personagens. Se o editor-chefe é descrito com ares de vilania, é porque

³⁶ HAMON, Phillippe. *Le personnel du roman. Le système des personnages dans “Rougon-Macquart” d’Émile Zola*. Genève, Droz, 1983, p. 20. Cf. REIS, 1999, p. 360.

existem personagens jornalistas-proletários-migrantes-subordinados que lhe fazem contraponto. Além disso, a personagem-narradora Edgar, como *alter ego*, encontra ressonância em outras personagens que exercem função semelhante na obra de Luiz Vilela.

Para Candido, o que garante o sucesso da existência de uma personagem dentro do texto é a seleção e disposição das suas características pelo autor. Só assim as personagens serão “[...] mais coesos, mais apreensíveis e atuantes do que os próprios seres vivos” (CANDIDO, 2002, p. 80).

Na releitura de Candido das categorias de personagens apresentadas por Johnson, Forster e Mauriac, vemos que os tipos das personagens passam pela mimetização, justaposição, aglutinação, complexificação e simplificação, combinando graus que levam em conta os dois pólos ideais em que surge a criação literária, ou seja, “[...] a transposição fiel de modelos [...] [e] a invenção totalmente imaginada” (CANDIDO, 2002, p. 70). Para Candido “[s]ão esses dois limites da criação novelística, e sua combinação variável, que define cada romancista, assim como, na obra de cada romancista, cada uma das personagens” (CANDIDO, 2002, p. 70). Para nós, os personagens (reais, concretos e históricos) e as personagens (ficcionais, inventadas, retomadas), apresentam distinções, ao mesmo tempo em que mantêm diálogo, assim como literatura e história.

Em um *roman à clef*, como em qualquer forma romanesca, os diversos tipos de personagens podem se misturar e conviver harmoniosamente na narrativa. Mesmo quando as chaves são decifradas pelo leitor, não há como aferir com exatidão até que ponto tal personagem corresponde a um modelo real. O que se pode visualizar são traços psicológicos e físicos da personagem que criam uma impressão geral que corresponde a determinado modelo. No caso do romance autobiográfico narrado em primeira pessoa, vimos que o jogo de máscaras que envolve personagem, narrador e autor se constitui como uma importante ferramenta geradora de significado.

1.6 Função-autor

Da emancipação do texto pelo formalismo russo surge o famoso ensaio de Roland Barthes, “A morte do autor” (1967), criador da metáfora que reivindica a supremacia do texto sobre qualquer outro elemento que lhe é externo. As ideias preconizadas por esse ensaio abalaram a história da teoria da literatura, criando um novo paradigma, que só começou a ser

superado pelos chamados pós-estruturalistas e pelos estudiosos da teoria da recepção, cujos trabalhos mostraram que

[...] o conhecimento do extratexto, das circunstâncias sociais e pessoais que envolvem a produção de ambos ajuda a satisfazer o desejo de arranhar os segredos da sensibilidade desses seres que, pela palavra, se aproximam do mitológico poder dos deuses: criar um mundo que simula e faz ver melhor a realidade. (BRAIT, 1985, p. 69-70).

Um dos estudiosos que impulsionou essa retomada do autor é Michel Foucault, cujo trabalho não pode ser limitado ao que se denomina pós-estruturalismo. Nos ensaios “O que é um autor?” (1969), “A vida dos homens infames” (1977) e “A escrita de si” (1983)³⁷, Foucault une — pela temática central da defesa do direito de falar pelo texto, não importasse quem —, argumentos que mostram como o texto é um instrumento social, de dominação ou subversão, que deve ser lido levando em conta quem o produziu e em qual contexto. Com o texto literário ou histórico pensado segundo sua origem e função social e formal, Foucault mostra que toda forma de escrita pertence a uma pessoa e a uma sociedade a qual ou de qual fala. No Brasil, é exemplar nesse sentido o conjunto de ensaios de Antonio Candido reunidos no livro *Literatura e sociedade* (1965). O ensaio “O escritor e o público”, publicado originalmente em 1955³⁸, apresenta as premissas do sistema literário baseado na tríade interativa entre autor, obra e público que norteará um dos mais famosos e polêmicos livros do crítico: *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos* (1956).

Em busca do que tomou o lugar do autor após seu “desaparecimento”, Foucault investiga a relação entre o texto e o homem, a partir de sua interação com a sociedade. Assim, o pensador elabora a hipótese inicial de que o espaço do autor — que até então era aceito como um semi-deus que detém em si, como homem, a grandeza de sua própria obra que, por sua vez, lhe assegura a imortalidade —, é substituído por uma função: a função-autor. A partir dessa observação, todo o discurso de Foucault que se segue em “O que é um autor?” se volta para a busca de possíveis características que marcam e determinam essa função.

Complementares e mais específicos, são outros dois ensaios de Foucault que mostram, através de retomadas arqueogenealógicas, modos de interação entre discurso, sociedade e homem, com ênfase na origem da escrita como forma de autoconhecimento (“A escrita de si”) e da escrita como mecanismo de sublimação social (“A vida dos homens infames” — texto que estabelece um diálogo com a hipótese repressiva do dispositivo, também desenvolvida e aprofundada em “Vigiar e punir”, de 1975).

³⁷ Os três ensaios foram reunidos na edição intitulada *O que é um autor?* (FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens. 1992).

³⁸ Publicado como capítulo da obra coletiva dirigida por Afrânio Coutinho, *A literatura no Brasil*, vol. I, tomo 1, Editora SulAmericana, Rio, 1955.

De maneira genética, em “A escrita de si” (1983), Foucault se volta para a investigação dos primórdios do desenvolvimento da escrita como mecanismo de conhecimento pessoal e sua manifestação em diferentes contextos sociais, a partir da análise do *hypomnemata* e da correspondência, formas de escritas de si de grande difusão nos séculos I e II na cultura greco-romana. Já, em “A vida dos homens infames” (1977), o estudioso busca vestígios de homens infames — que a ordem político-social estabelecida tentou eliminar da história — nos próprios discursos oficiais, em uma leitura de documentos datados do fim do século XVII e início do século XVIII, provindos de “arquivos de internamento, da polícia, das petições do rei e das cartas régias com ordem de prisão” (FOUCAULT, 2003, p. 6).

Esses dois ensaios, que consideramos complementares a “O que é um autor?” nos traz uma ideia ampla de como a reflexão sobre a função-autor, funcionando simultaneamente em um espaço ocupado pelo homem e pelo texto, pode ser vista em diferentes tipos de discurso e em diferentes sociedades, ao longo da história ocidental. Parece-nos que a conferência dada por Foucault em 1969 já indicava uma preocupação intelectual com o funcionamento do discurso como dispositivo, e serviu de parâmetro para as reflexões contidas nos outros dois textos posteriores, que complementam e enriquecem o conceito de função-autor.

No início do ensaio, Foucault pontua os possíveis locais nos quais essa função-autor aparece: o *nome do autor*, que não pode ser entendido como o nome da pessoa, mas também não pode ser dissociado dela; a *relação de apropriação*, na qual “o autor não é exatamente nem o proprietário nem o responsável por seus textos [...]” (FOUCAULT, 2006, p. 264); a *relação de atribuição*, na qual deve ser levada em consideração que a atribuição de autoria passa por processos críticos não tão bem definidos; e, por fim, a *posição do autor*, que engloba a posição do autor no livro, no discurso e no campo discursivo.

Foucault diz que a escrita determinada em sua ligação com os temas da expressão e da morte não consegue mais assegurar a existência do autor. Em relação ao primeiro caso — o da expressão —, não importa mais quem escreve, pois o estruturalismo trouxe a ideia de que o texto basta por si mesmo, e que escritor e leitor têm papel semelhante na construção de significado do texto. Já o tema da morte, da busca da imortalidade pela escrita, agora se manifesta pela morte como sacrifício do próprio escritor, que “[...] despista todos os signos da individualidade particular; a marca do escritor não é mais do que a singularidade de sua ausência” (FOUCAULT, 2006, p. 269).

Se da Antiguidade até o início da Idade Média não existia uma preocupação em atribuir autoria a um determinado discurso, com a Renascença a figura do autor surge como um dos símbolos de exaltação do indivíduo, em um resgate da cultura clássica ocidental. Além de Foucault e Barthes, é famosa a definição de Bakhtin sobre a problemática figura do autor. Se, em “A morte do autor”, Barthes, ao equiparar leitor e autor, atribui aos dois a condição de produtores do texto, dessacralizando a figura do autor, Bakhtin desenvolve, principalmente em *Problemas da poética de Dostoiévski* (1929) e *Estética da criação verbal* (1979) a ideia de *autor-criador* “como um constituinte do objeto estético — aquele que dá forma ao objeto estético: ‘é a consciência que abrange a consciência e o mundo da personagem’³⁹” (SANTOS, 2008, p. 73).

A natureza do *autor-criador*, tal como definido por Bakhtin, estabelece a existência de um processo de criação literária chamado de *exotopia*, ou, a compreensão do “[...] fato de uma consciência estar fora de outra, de uma consciência ver a outra como um todo acabado, o que ela não pode fazer consigo mesma” (TEZZA *apud* SANTOS, 2008, p. 73)⁴⁰. O *autor-criador*, olhando para si mesmo com o olhar do outro, cria uma alteridade, mas consegue não criar duas consciências distintas, necessárias para alcançar a *exotopia*, impossibilitando “o acabamento do fenômeno estético” (SANTOS, 2008, p. 74). Tal impossibilidade constitui a base da ideia desenvolvida por Bakhtin de que “[...] não há identidade possível entre autor e personagem, nem mesmo na autobiografia, porque não existe coincidência entre a experiência vivencial e a ‘totalidade artística’” (ARFUCH, 2010, p. 55). Se não há identidade possível, cremos, ao menos, que há pistas da formação de uma identidade.

Na função-autor, por sua vez, o autor é abordado como uma posição enunciativa, que vive e se define pelo texto e, ao mesmo tempo, aponta para uma realidade exterior ao texto. É perspicaz observar que os três estudiosos aqui citados diferenciam o autor (a entidade nominada quem se atribui um texto) do autor como homem. Barthes fala de autor e escritor; Bakhtin de *autor-criador* e *autor-pessoa*; e, Foucault os diferencia quando estabelece a distinção entre *nome do autor* e *nome próprio*.

O *nome do autor*, para Foucault, não indica um indivíduo real e exterior ao texto, mas remete a um tipo de discurso específico que, numa determinada cultura, torna-se provido de uma atribuição de autoria. A distinção entre *nome próprio* e *nome do autor* é determinada pelo funcionamento do que nomeia:

³⁹ BAKHTIN, Mikhail. “O autor e a personagem na criação estética”. In: _____. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 11.

⁴⁰ TEZZA, Cristovão. *Entre a prosa e a poesia. Bakhtin e o formalismo russo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

[...] se descubro que Shakespeare não nasceu na casa que hoje se visita, eis uma modificação que, evidentemente, não vai alterar o funcionamento do nome do autor. E se ficasse provado que Shakespeare não escreveu os *Sonnets* que são tidos como dele, eis uma mudança de um outro tipo: ele não deixa de atingir o funcionamento do nome do autor. E se ficasse provado que Shakespeare escreveu o *Oragon* de Bacon simplesmente porque o mesmo autor escreveu as obras de Bacon e as de Shakespeare, eis um terceiro tipo de mudança que modifica inteiramente o funcionamento do nome do autor. *O nome do autor não é, pois, exatamente um nome próprio como os outros.* (FOUCAULT, 2006, 272-273, grifos nossos).

O trecho acima indica claramente que a designação do nome do autor está diretamente relacionada ao discurso a que remete e pelo qual existe. “[O] nome do autor funciona para caracterizar um certo modo de ser do discurso” (FOUCAULT, 2006, p. 273).

Foucault também considera que a busca pelo espaço da função-autor, substituto “do privilégio do [conceito de] autor” (FOUCAULT, 2006, p. 269), passa pela discussão das noções de escrita e de obra, igualmente problemáticas. No processo de definição do que é uma obra, a crítica “deve antes analisar a obra em sua estrutura, em sua arquitetura, em sua forma intrínseca e no jogo de suas relações internas” (FOUCAULT, 2006, p. 269). No entanto, apenas a estrutura não garante a um texto a noção de obra, pois, ao mesmo tempo em que define o autor, a obra precisa desse nome de autor para se definir como obra. Com essa dependência em mente, Foucault questiona:

Se um indivíduo não fosse um autor, será que se poderia dizer que o que ele escreveu, ou disse, o que ele deixou em seus papéis, o que se pode relatar de suas exposições, poderia ser chamado de obra? (FOUCAULT, 2006, p. 269).

A noção de escrita, que poderia indicar a gênese da ligação entre autor e obra, também não pode ser a origem, pois se a compreendermos dessa forma estaríamos, por um lado, remetendo “a afirmação teológica do seu caráter sagrado e, por outro, a afirmação crítica de seu caráter criador” (FOUCAULT, 2006, p. 271).

Só a ligação entre um nome de autor e um discurso pode tirar esse discurso do cotidiano e o elevá-lo à noção de obra:

[...] o fato de haver um nome de autor, o fato que se possa dizer “isso foi escrito por tal pessoa”, ou “tal pessoa é o autor disso”, indica que esse discurso não é uma palavra cotidiana, indiferente, uma palavra que se afasta, que flutua e passa, uma palavra imediatamente consumível, mas que se trata de uma palavra que deve ser recebida de certa maneira e que deve, em uma dada cultura, receber um certo *status*” (FOUCAULT, 2006, p. 274).

Para tanto, o nome de autor só pode existir quando relacionado a um discurso entendido como único, que estabeleceu uma ruptura em determinada sociedade e em determinado momento histórico. Estabelecer se um discurso é provido de função-autor depende da análise das “características do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade” (FOUCAULT, 2006, p.

274). Sobre esses mecanismos nos debruçaremos no terceiro capítulo deste trabalho, a fim de estabelecer a função-autor gerada pela existência e funcionamento do *roman à clef* ***O inferno é aqui mesmo***.

Dando continuidade a explanação de suas ideias sobre o autor, Foucault diz que é preciso ver como, em nossa cultura, “[...] se caracteriza um discurso portador da [função-autor]” (FOUCAULT, 2006, p. 274), e em que ele se opõe a outros discursos. Ao estabelecer que a função-autor se manifesta no nome do autor (que o autor define anteriormente em contraposição ao nome próprio); na relação de apropriação; na relação de atribuição e, por fim, na posição do autor, Foucault estabelece as primeiras prerrogativas do conceito.

A função-autor também é portadora de um caráter penal. A relação de apropriação ou a atribuição de um texto a um autor surgiu na “medida em que o autor podia ser punido, ou seja, na medida em que os discursos podiam ser transgressores” (FOUCAULT, 2006, p. 274-275). Esse aspecto transgressor da literatura se intensificou no fim do século XVIII e início do XIX, criando regras de circulação, modificando a relação entre autor e editor, que resultaram na normatização dos direitos de reprodução.

Um exemplo desse tipo de normatização pode ser vista nas leis que regem a biografia, tentando estabelecer uma relação identitária legal entre pessoa e personagem, fatos e narrativa. Mas, como aponta Bourdieu, mesmo tentado assegurar a veracidade do que é dito, tentar assegurar legalmente a origem do biográfico é problemático, pois

[...] tudo leva a crer que as leis da biografia tenderão a se impor muito além das situações oficiais, através dos pressupostos inconscientes da interrogação (como a preocupação com a cronologia e tudo o que é inerente à representação da vida como história). (BOURDIEU, 1998, p. 189).

Ainda sobre biografia como forma idealizada de representação de uma vida, Arfuch dirá que “[...] a narração de uma vida, longe de vir a ‘representar’ algo já existente, *impõe sua forma (e seu sentido) à vida mesma*” (ARFUCH, 2010, p. 33, grifos da autora).

Foucault argumenta que a relação de atribuição surge da necessidade de dar autoria a um texto. Sobre esse processo, afirma que houve um tempo em que “textos que hoje chamaríamos de ‘literários’ (narrativas, contos, epopéias, tragédias, comédias) eram aceitos, postos em circulação, valorizados sem que fosse colocada a questão do seu autor” (FOUCAULT, 2006, p. 275). Hoje, no entanto, “os discursos ‘literários’ não podem mais ser aceitos senão quando providos da [função-autor]” (FOUCAULT, 2006, p. 276). Nas relações de atribuição, o autor, ao mesmo tempo em que “[...] permite explicar tão bem a presença de certos acontecimentos em sua obra, como suas transformações, suas deformações, suas

diversas modificações[, também é indicado pelo texto, que] contém em si mesmo um número de signos que remetem ao autor” (FOUCAULT, 2006 p. 278).

Ao abordar as especificidades surgidas das narrativas em primeira pessoa e portadoras de função-autor, Foucault discorre sobre questões que dialogam com nosso trabalho:

É sabido que, em um romance que se apresenta como relato de um narrador, o pronome em primeira pessoa, o presente do indicativo, os signos da localização jamais remetem imediatamente ao escritor, nem ao movimento que ele escreve, nem ao próprio gesto de sua escrita; mas a um *alter ego* cuja distância em relação ao escritor pode ser maior ou menor e variar ao longo mesmo da obra. Seria igualmente falso buscar o autor tanto do lado do escritor real quanto ao lado do locutor fictício; a *função-autor* é efetuada na própria cisão — nessa divisão e nessa distância. (FOUCAULT, 2006, p. 278-279).

Foucault ainda afirma que “[...] todos os discursos que possuem a [função-autor] comportam essa pluralidade de egos” (FOUCAULT, 2006, p. 279), o que torna pertinente aplicar o conceito de função-autor a um *roman à clef*, gênero de caráter autobiográfico marcado pela cisão entre o vivido e o narrado, e que agrega o autor e narrador.

O último “lugar” onde a função-autor pode ser exercida é na posição do autor: quanto ao livro (na manifestação de simulacros do copista, do narrador, do memorialista, por exemplo); quanto ao tipo de discurso (no discurso filosófico, por exemplo); e quanto ao campo discursivo (se o autor está ligado à fundação ou modificação de alguma disciplina ou campo discursivo, onde ele está em uma posição “transdiscursiva” é entendido como um “fundador de discursividade”⁴¹). De maneira geral, vale ressaltar que a fundação de discursividade é distinta da fundação de cientificidade — quando, ao contrário da discursividade, o ato fundador se encontra “no mesmo nível de suas transformações futuras” (FOUCAULT, 2006, p. 282), e mostra como a função-autor

[...] já complexa quando se tenta localizá-la no nível de um livro ou de uma série de textos que trazem uma assinatura definida, comporta também novas determinações, quando se tenta analisá-las em conjuntos mais amplos — grupos de obras, disciplinas inteiras. (FOUCAULT, 2006, p. 279).

Para Foucault, um desenvolvimento mais amplo e sistemático sobre os espaços de funcionamento da função-autor permitiria a introdução de uma tipologia dos discursos, vislumbrada pelo estudioso desde *A palavra e as coisas* (1966), em que

[...] tentara analisar as massas verbais, espécie de planos discursivos, que não estavam bem acentuados pelas unidades habituais do livro, da obra e do autor. [Em que] falava em geral da

⁴¹ Foucault discorre sobre a posição do autor em relação a determinado campo discursivo entre as páginas 280-286.

‘história natural’, ou da ‘análise das riquezas’, ou da ‘economia política’, mas não absolutamente de obras ou de escritores. (FOUCAULT, 2006, p. 266).

Foucault não anula a presença do homem no discurso, mas tira-lha o caráter ontológico, reexaminando os privilégios do sujeito e entendendo-o a partir de uma função que, assim como a função-autor, tem natureza complexa e variável. Foucault vê a função autor como “[...] apenas uma das especificações possíveis da função-sujeito” (FOUCAULT, 2006, p. 287, grifos nossos).

A partir da negação do autor, como instituição estabelecida e imutável, e da negação do sujeito como ser acabado, sem aristas, é que surgem as funções que os torna posições discursivas. Durante a conferência “O que é um autor?”, ao ser questionado por Lucien Goldmann se estaria, em sua proposição, reduzindo homem ou sujeito ao *status* de função, Foucault responde que seu intuito foi analisar “a função no interior da qual qualquer coisa como um autor [pudesse] existir” (FOUCAULT, 2006, p. 295).

No início da conferência, Foucault, parafraseando Beckett, diz: “Que importa quem fala? Alguém disse que importa quem fala”. A questão de que alguém diz que importa quem fala encerra o texto da conferência de Foucault, indicando que junto com o nome do autor e a discursividade que esse nome carrega devemos nos perguntar: “Quem realmente falou? Foi ele e ninguém mais? Com que autenticidade e originalidade? E o que ele expressou do mais profundo dele mesmo em seu discurso?” (FOUCAULT, 2006, p. 288), além de outras questões que dizem respeito aos modos “[...] de circulação, de valorização, de atribuição, de apropriação dos discursos [que] variam de acordo com cada cultura e se modificam no interior de cada uma” (FOUCAULT, 2006, p. 286).

“A vida dos homens infames” e “A escrita de si”, de publicação posterior à conferência “O que é um autor?”, mostram como Foucault deu continuidade a ideia de função-autor em análises sobre diferentes tipos de discurso. Em “A vida dos homens infames”, Foucault mostra como o poder e seu uso social influenciaram os discursos oficiais (de órgãos governamentais, ligados ao rei), estendendo-se à literatura e outras formas discursivas.

Analisando as vidas desses homens infames, “que são como não tivessem existido, vidas que só sobrevivem do choque com um poder que não quis senão aniquilá-las, ou pelo menos apagá-las [...]” (FOUCAULT, 2003, p. 5), Foucault mostra o impacto que o cruzamento entre mecanismos políticos e efeitos de discurso gerou nessas vidas. Se até então a tomada do poder sobre o cotidiano era feita pelo cristianismo através do ato de confissão, no final do século XVII “[...] esse mecanismo se encontrou enquadrado e ultrapassado por

um outro cujo funcionamento era muito diferente. Agenciamento administrativo e não mais religioso; mecanismo de registro e não mais de perdão” (FOUCAULT, 2003, p. 5).

Na escolha dos textos selecionados a partir de cartas régias, petições, documentos de internamento e prisão, Foucault tentou banir “[...] tudo o que pudesse ser imaginação ou literatura” (FOUCAULT, 2003, p. 3), para mostrar como esses homens, descritos como facínoras e representantes da escória, em algum momento de suas vidas se chocaram com o poder vigente e graças a esse choque tiveram sua existência registrada no discurso produzido dentro dos mecanismos de poder naquele momento. O diálogo entre “A vida dos homens infames” e as teorizações propostas em “O que é um autor?” está na investigação das estreitas relações entre poder e o sistema discursivo vigente. Foucault ilustra como na natureza contraditória dessas construções discursivas o discurso dos homens infames atravessa o discurso do poder:

[...] em frases solenes e deslocadas, ao lado de palavras anfigúricas, brotavam expressões rudes, inábeis, malsonantes; à linguagem obrigatória e ritual entrelaçavam-se as impaciências, as cóleras, as raivas, as paixões, os rancores, as revoltas. Uma vibração e intensidades selvagens abalam as regras desse discurso afetado e irrompem com suas próprias maneiras de dizer. (FOUCAULT, 2003, p. 11).

A consequência da apropriação do discurso vigente pelas camadas à margem do poder foi a ampliação do sentido do absolutismo, não mais restrito a figura do rei, mas estendido a todo aquele que tivesse ferramentas mínimas para tomar esse poder para si, através de cartas de solicitações, denúncias endereçadas às autoridades vigentes. Como consequência dessa apropriação discursiva,

[a] soberania política vem inserir-se no nível mais elementar do corpo social; de súdito a súdito — e, às vezes, trata-se dos mais humildes —, entre os membros de uma mesma família, nas relações de vizinhança, de interesses, de profissão, de rivalidade, de ódio e de amor, se podem fazer valer, além das armas tradicionais de autoridade e obediência, os recursos de um poder político que tem a forma do absolutismo. (Foucault, 2003, p. 9).

Dessa maneira, em “A vida dos homens infames”, Foucault mostra como a força da instituição que sustenta o discurso dominante, seja ela religiosa ou governamental, influi sobre na forma do discurso, ao mesmo tempo em que permite que o objeto reprimido — em geral as massas —, se aproprie dele, e tenha sua voz escrita na história.

Em “A escrita de si” (1983), texto complementar a *O governo de si e o governo dos outros* — livro que reúne textos do curso homônimo ministrado entre 1982 e 1983 no *Collège de France* —, Foucault aborda a escrita a partir de sua estreita relação com a filosofia, no que diz respeito ao conhecimento de si mesmo.

Nesse ensaio, Foucault se debruça sobre as escritas de função etopoiética⁴² difundidas nos séculos I e II, que incluem as já citadas *hypomnematas* e correspondência, para mostrar como a busca do conhecimento de si através da reflexão e da escrita foi um importante instrumento da razão na sociedade greco-romana. Os *hypomnematas* exemplificam o processo de dobra discursiva, quando reproduz o discurso autoritário a partir do discurso individual, sem a consciência de que o que considero um pensamento autêntico é, na verdade, um pensamento que reproduz e reafirma o discurso vigente. Para Foucault, os *hypomnematas*,

[a] escrita como exercício pessoal praticado por si e para si é uma arte de verdade contrastiva; ou, mais precisamente, uma maneira refletida de combinar a autoridade tradicional da coisa já dita com a singularidade da verdade que nela se afirma e a particularidade das circunstâncias que determinam o seu uso. (FOUCAULT, 1992, p. 142).

Assim, a escrita de si, como desdobramento das práticas de si, contém uma dobra, em que o sujeito naturaliza o discurso do poder, reproduzindo-o em uma combinação com uma “singularidade da verdade que nela se afirma”, ou uma tentativa de hermenêutica do sujeito, “e a particularidade das circunstâncias que determinam o seu uso”, ou seja, o contexto que determina seu uso desses discursos, seus modos de circulação. Assim, as escritas de si, mesmo que contenham um desdobramento de vários outros processos discursivos que as antecedem e orientam, também podem agregar algo original em seu bojo nesse processo de autodescoberta e reflexão.

O *roman à clef*, como narrativa autobiográfica, relaciona-se com o conhecimento de si, ao mesmo tempo em que oferece ao leitor o retrato de eventos e pessoas socialmente conhecidos, mesmo que para um grupo limitado. Tentar identificar o que é próprio e o que é incorporado em determinado texto é um trabalho árduo que parte da identificação das relações do autor com o nome próprio, da leitura do texto em um determinado plano sociológico, enfim, de todos os processos que convergem em uma função-autor.

No ensaio “Figuras do autor”, Roger Chartier retoma as elucubrações feitas por Foucault em “O que é um autor?” visando avaliar o estabelecimento histórico da figura do autor, a partir de uma análise progressiva de três dispositivos — jurídicos, repressivos e materiais — relacionados ao surgimento de uma função-autor.

As observações de Chartier se inserem em uma perspectiva crítica que entende o autor como uma parte fundamental do significado de uma obra, ao lado de outros itens como o contexto histórico-social e a materialidade.

⁴² “Como elemento do treino de si, a escrita tem, para utilizar uma expressão que se encontra em Plutarco, uma função *etopoiética*: é um operador da transformação da verdade em *ethos*” (FOUCAULT, 1992, p. 135).

Chartier também aponta outras linhas de estudos que ajudam a estabelecer os modos de funcionamento de uma função-autor, como, por exemplo, a “sociologia dos textos”, apoiada nas reflexões de Pierre Bourdieu, que volta sua atenção para o estudo da materialidade pelas quais os textos são transmitidos a leitores e ouvintes, revelando que nem a materialidade do livro está isenta de significação. Chartier explica que um estudo sobre essa materialidade pode revelar o “[...] controle que editores ou autores exercem sobre essas formas encarregadas de exprimir uma intenção, de governar a recepção, de reprimir a interpretação” (CHARTIER, 1999, p. 35).

Essas tendências críticas, que surgiram para fazer um contraponto à crítica estruturalista — centrada apenas no texto —, vem inserindo a figura do autor de diferentes formas, como a “estética da recepção” (Hans Robert Jauss e Escola de Frankfurt), o *new historicism*, do qual Hayden White é um representante, além da citada sociologia da produção cultural, com destaque para a obra de Pierre Bourdieu. Para Chartier, essas linhas teóricas foram responsáveis pela reaparição do autor, que agora ressurgiu dependente e reprimido:

O autor, tal como ele faz sua reaparição na história e na teoria literária é, ao mesmo tempo, dependente e reprimido. Dependente: ele não é o mestre do sentido, e suas intenções expressas na produção do texto não se impõem necessariamente nem para aqueles que fazem desse texto um livro (livreiros-editores ou operários da impressão), nem para aqueles que dele se apropriam para a leitura. Reprimido: ele se submete às múltiplas determinações que organizam o espaço social da produção literária, ou que, mais comumente, delimitam as categorias e as experiências que são as próprias matrizes da escrita. (CHARTIER, 1999, p. 35-36).

Chartier chama a atenção para a distinção que Foucault faz da “‘análise-histórico-sociológica do personagem autoral’ e um problema mais fundamental: o da construção própria de uma ‘função autor’, tida como uma função classificadora maior dos discursos” (CHARTIER, 1999, p. 36).

A função-autor, como observa Chartier, é considerada discriminante por Foucault, pois não contempla todos os discursos em todas as épocas, funcionando como característica “[...] do modo de existência, de circulação e de funcionamento de *certos discursos* no interior de uma sociedade” (FOUCAULT, 2006, p. 274, grifos nossos). Logo,

[...] pressupõe um estado de direito que reconheça a responsabilidade penal do autor e o conceito de propriedade literária (“a função autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que a encerra, determina e articula o universo dos discursos”). (CHARTIER, 1999, p. 36).

Esse sistema de atribuição de um discurso a um nome, a um autor, remonta ao período de fundamentação das diretrizes de penalidade e propriedade desses discursos, ocorrido entre final do século XVIII e início do século XX. Mas a intervenção de Estado e

igreja e a apropriação penal desses discursos remontam a um tempo anterior, a exemplo da França em meados do século XVI, quando, “[a] partir de 1544, tem início a publicação de catálogos de livros censurados pela Faculdade Teológica de Paris” (CHARTIER, 1999 p. 55).

Para Chartier, mesmo admitindo a influência do sistema jurídico nos modos de circulação de textos e nas relações autorais, Foucault

[...] não postula nenhum elo exclusivo e determinante entre a propriedade literária e a função-autor, entre “o sistema de propriedade que caracteriza nossa sociedade” e um regime de citação de textos apoiados sobre a categoria do assunto. (CHARTIER, 1999, p. 38).

O nascimento da propriedade literária, como mostra Chartier, se dá nas relações de poder — Estado, editor, autor e leitor —, tal como vemos ainda hoje. No ensaio “Figuras do autor”, Chartier analisa as informações contidas nos primeiros livros publicados por editores na Europa, ressaltando a influência das casas editoriais e a força do mecenato. Dom Quixote, hoje clássico da literatura mundial, foi dedicado ao Duque de Bejar, não escapando das relações de poder em voga entre os séculos XVI e XVII, centradas no patronato, uma marca determinante para a função-autor desse período.

Além dos ditames da Igreja e do Estado, a função-autor também é regulada pelo nome e a imagem do autor. Chartier ilustra essa regulação buscando exemplos ainda no século XVI, quando começa a ser impresso no livro a representação física do autor. Para Chartier, essa prática está relacionada ao esforço de definir a escrita como uma “invenção original”, uma “criação original”, uma “[...] expressão de uma individualidade que fundamenta a autenticidade da obra” (CHARTIER, 1999, p. 38). A função-autor também é demarcada pela “[...] forte relação entre o autor e o livro como objeto” (CHARTIER, 1999, p. 56) nos últimos séculos do livro copiado à mão.

De todos os pontos levantados por Foucault na conferência “O que é um autor?”, apenas um deles causa discordância em Chartier: a hipótese de que a presença da figura do autor na Idade Média “[...] teria-se ligado aos textos ‘científicos’ enquanto as obras ‘literárias’ seriam governadas pelo regime do anonimato [...]” (CHARTIER, 1999, p. 57). Para Chartier, nesse período,

[...] a trajetória do autor pode ser pensada como a progressiva atribuição aos textos em língua vulgar (ex.: Dante, Petrarca, Boccaccio, etc.) de um princípio de designação e de eleição que, durante muito tempo, só caracterizou as obras referidas a uma *auctoritas* antiga, transformada em *corpus* insistentemente citados, glosados e comentados (Aristóteles, Plínio, Hipócrates, etc.). (CHARTIER, 1999, p. 57).

Considerando essa mudança progressiva da atribuição do nome de autor do o vulgar para o oficial, Chartier conclui que

[se] todos os jogos com o nome do autor (dissimulado, fantasiado, usurpado), ao inverter a regra de atribuição individual de obras literárias, acabam por confirmá-la, não é garantido que o regime seja quem comanda a produção dos enunciados dos textos científicos. (CHARTIER, 1999, p. 57-58).

Desse modo, Chartier problematiza ainda mais as questões expostas por Foucault em “O que é um autor?” mostrando que a função-autor “[...] não pode ser relacionada nem a uma única determinação, nem a um único momento histórico” (CHARTIER, 1999, p. 58).

Todos os pontos expostos por Foucault, retomados por Chartier, juntamente com as reflexões de Lejeune, Bourdieu e Arfuch sobre a presença do autor nos textos autobiográficos, serão retomados adiante, quando nos voltarmos para o estudo da função-autor no *roman à clef* ***O inferno é aqui mesmo***. Agora seguimos nossa pesquisa de identificação de traços que distingue e aproximam o *roman à clef* de Luiz Vilela de movimentos literários, como se estabelece o diálogo com outros escritores, a retomada de temas, e, todo o contexto que envolve os modos de produção e circulação dessa narrativa, convergendo para estabelecer determinada função-autor.

II - INICIANDO A ANÁLISE

Problematizada pelas narrativas autobiográficas modernas⁴³, a oposição entre literatura e jornalismo, antecedido em sua gênese pela oposição entre ficção e não-ficção. Se após a Revolução Francesa, “[a] imprensa teve um papel preponderante no processo de individualização, à medida que trazia, a cada dia, aos leitores um signo tangível das mudanças cotidianas”, seu caráter efêmero criou uma nova demanda na literatura à medida que “[a]o acompanhar os fatos do dia-a-dia tornava-se mais difícil perceber os grandes movimentos do conjunto” (MENDES, 2007, p. 41). Assim, “o indivíduo volta-se para si mesmo em busca de uma leitura do mundo” (MENDES, 2007, p. 42). Observa-se que desde seu estabelecimento como um meio privilegiado de expressão, a imprensa influenciou a maneira do homem olhar para si próprio e, conseqüentemente, a literatura feita por esse homem.

Nesta segunda parte de nosso trabalho tratamos da relação da literatura de Luiz Vilela com a imprensa e seus inúmeros desdobramentos, a fim de vislumbrar a relação que ***O inferno é aqui mesmo*** estabelece com a tradição de narrativas feitas por escritores jornalistas, assim como com os livros contemporâneos ao romance de Luiz Vilela que abordam a questão. Essa série de interações nos fornecerá pista sobre como o discurso desse *roman à clef* se constitui quanto ao diálogo com a obra do autor, as obras contemporâneas a sua escrita e a tradição que precede essa escrita. Esse percurso nos dará uma dimensão ética e estética das características do modo de existência, circulação e funcionamento da função-autor originada por esse livro.

⁴³ Cujá reminiscência mais longínqua nos leva as práticas da escrita como “cuidado de si” da antiguidade, que contempla as obras autobiográficas de Marco Aurélio, as cartas de Sêneca e as ***Confissões*** de Santo Agostinho, modificada, após a difusão da confissão cristã para “o conhecimento de si”. Cf. FOUCAULT, 1992.

Mesmo lançado em 1979, o romance *O inferno é aqui mesmo* mantém estreita ligação com o tempo a que alude sua diegese: o ano de 1968. Os eventos que marcaram esse ano tão significativo na história sócio-política brasileira já foram temas de outros livros, do qual o mais exemplar, em termos de referência temporal, é *1968: o ano que não terminou* (1989), romance de Zuenir Ventura que trata da agitação política e cultural da esquerda do período, constituída em sua maioria por jovens de classe média.

Enquanto os estudantes tomavam as ruas de Paris, no Brasil os protestos sindicais e estudantis também marcaram o ano em que foi promulgado o AI-5. Até então o país vivia um período de relativa liberdade e domínio da esquerda na produção cultural no país, como conta Renato Franco:

Se entre 1964 e 1968 “[...] teatro, cinema e a música popular conquistaram, nesses breves anos, enorme prestígio junto a seus públicos. [...] [T]al cultura, cuja substância era fornecida pela críspação nervosa da inquietação política, acabou por mobilizar politicamente esse mesmo público que, instigado pelos temas sociais e pela denúncia das mais graves contradições do país saiu às ruas e gerou formidáveis manifestações contrárias à ditadura por volta de 1968 (período em que o crítico [Roberto Schwarz] identifica o aparecimento de uma hegemonia da esquerda na produção cultural[...]). (FRANCO, 1998, p. 42)⁴⁴.

Além de *O inferno é aqui mesmo*, encontramos em outras narrativas de Luiz Vilela elementos que nos permitem ver uma alusão a esse período de repressão militar, social e cultural no Brasil dos anos 60 e 70. Vejamos a atuação do jornalista como repórter e como escritor na obra de Luiz Vilela, a cultura da derrota que impregna a obra do escritor e como o jornalismo se torna, em *O inferno é aqui mesmo*, um microcosmo crítico do Brasil.

2.1 – O jornalista como repórter

No conto “O monstro”, de *O fim de tudo* (1973), Luiz Vilela tece uma crítica a obediência servil da população aos militares e aos meios de comunicação, se valendo, sobretudo, da manipulação de ponto de vista e focalização. Nesse conto é leitor é informado dos eventos que marcaram a entrevista coletiva de um homem identificado pela polícia como o cruel assassino conhecido como “O monstro”, desde a divulgação de sua captura até o fim da entrevista, em que jornalistas fazem um balanço do que viram e ouviram do capturado. Além do preso, apenas jornalistas e membros da polícia figuram como personagens — o que

⁴⁴ SCHWARZ, R. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1978. p. 61-92.

mostra a força de duas das principais instituições ligadas ao poder governamental nos anos da ditadura militar: a imprensa e as forças armadas.

Como mostramos anteriormente, diversos artigos, dissertações e teses defendem que a ficção de Luiz Vilela é permeada pela autobiografia⁴⁵, em um trabalho de recriação da história na ficção. A narrativa de “O Monstro” também é exemplar nesse sentido, pois reelabora um episódio histórico ocorrido em 1972 na região do Pontal do Triângulo Mineiro. Mesmo sem mencionar nenhum nome, a diegese indica que se trata de uma recriação livre do episódio que envolveu o doente mental Orlando Sabino, a quem foram atribuídos diversos crimes. No conto, Vilela recria o momento em que jornalistas e cidadãos esperam pelo recém capturado. O cenário da narrativa é a delegacia em que o acusado é apresentado para uma entrevista coletiva.

A história de Sabino já foi abordada na grande reportagem *Operação Anti-guerrilha* (1979), de Joaquim Borges, no livro-reportagem *O Monstro de Capinópolis* (2011), de Pedro Popó, na ficção *Dinastia das Sombras* (2006), de Carlos Alberto Luppi, além da ficção infanto-juvenil *Drácula Tupiniquim* (1989), de Alciene Ribeiro Leite. Desses livros, os chamados de não-ficção se empenham em desvendar os fatos que culminaram com a prisão de Orlando Sabino, mostrando a farsa que encobriu uma operação antiguerrilha feita pelo exército, enquanto nos ficcionais, assim como o fez Vilela, recriam o episódio livremente, gerando diferentes efeitos de sentidos.

O que há de comum em todas essas narrativas é o trabalho dos autores em ressaltar o absurdo que marcou a história do “monstro de Capinópolis”, outro apelido do “Monstro”. O absurdo que começou na motivação dos militares, passando pelas evidências da inocência do acusado, culminou na detenção de Orlando Sabino numa instituição psiquiátrica em Barbacena, interior do Estado de Minas Gerais, onde cumpriu 38 anos e seis meses de internação, até ganhar a liberdade. A última informação sobre o estado de Sabino, apontada pelo livro-reportagem do jornalista Pedro Popó, é de que ele vive em uma espécie de liberdade vigiada em uma casa terapêutica localizada em Barbacena.

De todas as narrativas citadas, o conto de Luiz Vilela se distingue e se destaca pelo trabalho estético do texto, que resulta em uma crítica impiedosa e sutil do papel da imprensa que, nessa narrativa, toma forma de fantoche do discurso militar. Grande parte desse efeito crítico se deve ao trabalho de manipulação do ponto de vista e da focalização desenvolvido por Vilela.

⁴⁵ Ver MAJADAS (2011), RAUER (2006) e WIDER (2007).

Debruçaremos-nos brevemente sobre a análise desses dois elementos para ilustrar como Luiz Vilela gera novos efeitos de sentido ao recuperar a história na ficção. O foco narrativo ou ponto de vista, mecanismo constituinte da arte da ficção, trata das questões técnicas que envolvem o narrador. Também sinônimo de “‘foco de narração’, ‘visão’, ‘ângulo visual’, [o foco narrativo] diz respeito ao prisma adotado pelo narrador e responde a indagação: quem narra? e de que perspectiva?” (MOISES, 2004, p. 362). A questão também é tratada por Norman Friedman, em “O ponto de vista na ficção. O desenvolvimento de um conceito crítico” (2002)⁴⁶.

No início do conto, o autor se utiliza do sumário para introduzir o leitor ao cenário e ambiente da narrativa: “Sob o sol quente da tarde, acompanhando nos radinhos de pilha, a multidão esperava diante do *velho* prédio da polícia [...]” (VILELA, 1973, p. 93, grifo nosso). O adjetivo *velho* é a primeira informação sobre o aspecto do cenário e indica a deterioração do tempo, inferindo sobre o ambiente anacrônico e ultrapassado em que se encontra a polícia.

Assim como grande parte da narrativa do conto, a estrutura do parágrafo acima é construída, segundo a tipologia de Friedman, pelo *modo dramático*, em que as informações disponíveis ao leitor limitam-se “[...] em grande parte ao que os personagens fazem e falam” (FRIEDMAN, 2002, p. 178) e pela aparência e cenário serem dadas pelo autor como que em direção de cena. Nesse modo narrativo, “[a]o leitor cabe deduzir as significações a partir dos movimentos e palavras das personagens. O ângulo é *frontal* e *fixo*, e a distância entre a história e o leitor, pequena, já que o texto se faz por uma sucessão de cenas” (LEITE, 1995, p. 59). Ao optar pelo modo dramático Vilela também desenvolve outra característica do modo dramático, que é “implicar mais do que aquilo que afirma [...]” (FRIEDMAN, 2002, p. 181).

O segundo parágrafo se inicia com aspas, indicando a mudança da perspectiva narrativa. Agora a focalização da cena é feita através do radialista e seu discurso. O conteúdo desse período remete a introdução feita pelo narrador no parágrafo anterior, porém retransmitida por uma linguagem cheia de lugares comuns, típica dos meios de comunicação de massa, marcada por passagens como “dias que parecem séculos”, “auxílio da Divina Providência”, e “valorosos homens da polícia que não pouparam esforços”.

A focalização, que limita as informações da cena a determinado campo de consciência, “além de condicionar a *quantidade* de informação veiculada (eventos, personagens, espaços etc), atinge a sua *qualidade*, por traduzir uma certa posição afetiva, ideológica, moral e ética em relação a essa informação” (REIS, 1988, p. 246-247, grifos do

⁴⁶ Originalmente publicado em P. Stevick (org.), *The Theory of the Novel*. Nova York, Free Press, 1967.

autor). Logo, a linguagem dos meios de comunicação de massa se qualifica pelas frases hiperbólicas elencadas acima.

No segundo parágrafo, a focalização narrativa explorada por Luiz Vilela também acentua a visão maniqueísta que percorre o discurso do radialista, evidenciada por construções dualísticas como “valerosos homens da polícia”, em oposição ao “perigoso facínora [...], o monstro, o bandido sanguinário e cruel que ceifou várias vidas”. Tal maniqueísmo torna evidente que não há a mínima preocupação com a apuração dos fatos, o julgamento já foi feito e a sentença está dada: o detido é culpado.

Alciene Ribeiro Leite, em *Dracula Tupiniquim*, destaca o tom maniqueísta do discurso oficial empregando uma construção semelhante — “terrível facínora”:

O Comandante tratou de dar satisfação à opinião pública do Estado. A mobilização de forças se justificava ante “a tradição pacífica do povo”. Radiograma seguiu para o Governo, dando conta da captura do “terrível facínora”. (LEITE, 1989, p. 27).

Através das aspas, Alciene atribui “a tradição pacífica do povo” ao discurso do comandante, assim como “terrível facínora” ao discurso proferido pelo operador do radiograma. No último período do quarto parágrafo, Vilela, através do seu narrador onisciente nos dá os primeiros dados sobre a figura do “monstro”. “Era um sujeito loiro e *miúdo*, novo ainda: estava *assustado* com aquela súbita multidão ao seu redor” (VILELA, 1973, p. 94, grifos nossos). Ao descrever “o monstro” como um sujeito miúdo e assustado, o narrador nos sugere uma figura indefesa, que não condiz com o que se espera de um “assassino cruel e sanguinário”.

O parágrafo seguinte inicia uma sequência de diálogos diretos, que serão acompanhados por marcações do narrador, explicitando os estados mentais das personagens. Friedman acentua que “no modo dramático uma personagem pode *olhar* pela janela – um ato objetivo – mas o que ele *vê* é da conta dele. No entanto, o que as personagens pensam ou sentem pode “ser *inferido* a partir da ação e do diálogo” (FRIEDMAN, 2002, p. 178, grifo do autor).

O diálogo, recurso narrativo sobre o qual Luiz Vilela detém exímio domínio, também aparece em “O monstro”, diminuindo a distância entre narrador e narratário, como se a entidade a que se destina o discurso assistisse a uma conversa. Como se sabe, esse encurtamento de distância provoca no leitor uma sensação de verossimilhança maior do que a resultante de uma descrição de um narrador onisciente.

Combinado com o diálogo, “O monstro” também apresenta a perspectiva do autor onisciente intruso, criando a oportunidade do autor se posicionar em relação às personagens,

explicitando seus pensamentos e emoções, não aparentes em uma focalização externa. Dentro das características do modo dramático, os diálogos das personagens em “O monstro”, intercaladas com as observações do narrador, criam uma cena “que emerge tão logo os detalhes específicos começam a aparecer” (FRIEDMAN, 2002, p. 172).

A primeira personagem a falar pelo diálogo é o capitão da polícia, que faz o preso se sentar na cadeira e pede calma aos jornalistas, evidenciando o *frisson* que envolve o momento. Após a fala do capitão, o narrador onisciente toma novamente a focalização, para reforçar as impressões sobre a figura do monstro. “O preso, sentado, de mãos algemadas, olhava *assustado* para aquelas caras todas ao seu redor e as máquinas” (VILELA, 1973, p. 94-95, grifo nosso). A repetição da palavra *assustado* reforça a imagem frágil do acusado.

No início da entrevista podemos observar que mesmo predominando o discurso direto, o narrador, aqui entendido como uma espécie de *alter ego* ao qual o escritor transfere a incumbência de narrar se mostra para expressar suas impressões da cena. Eis, teoricamente, como tal quadro se apresenta:

Para bem situar a noção de ponto de vista, impõe-se ter presente outro recurso narrativo concomitante: a distância psicológica, que medeia entre o narrador e a história. Uma terceira noção está-lhe implícita, a que distingue entre autor e narrador: o primeiro refere-se ao escritor, um ser determinado, socialmente diferenciado, que redige histórias fictícias para o desfrute e o aprimoramento do leitor; o narrador é o contador das histórias, espécie de *alter-ego* ao qual o escritor transfere a incumbência de narrar.

Ao compor a narrativa, o escritor desdobra-se numa terceira pessoa, num “ele” que assume a função de relatar, de forma que o “eu” do narrador não se confunde com o “eu” do escritor; este, despe-se de sua individualidade civil para vestir um outro eu, tão inventando quanto as histórias narradas. (MOISES, 2004, p. 362-363)

Como vemos, a conceituação do ponto de vista também passa pelas questões que envolvem a diferenciação de autor e narrador, já que o ponto de vista pode indicar a presença do autor no texto, através de seu mascaramento como narrador, abordado anteriormente no tópico “1.3 - Nuances do autobiográfico”.

Contrapondo a direção de cena de “O monstro”, os acontecimentos narrados em ***Dracula Tupiniquim*** através do sumário são descritos como um evento passado, mas não como uma cena que se desenvolve na frente do leitor, não produzindo o que Friedman chama de “momento de revelação”.

O efeito dramático da narrativa de Luiz Vilela fica evidente quando colocamos lado a lado o trecho que trata do suposto abuso sexual sofrido por uma vítima do “monstro”. Em ***Dracula Tupiniquim*** a informação aparece da seguinte forma:

- O que você fez com ela?
- Matei.
- E depois, fez mais o quê?

— Besteira. (LEITE, 1989, p. 30).

Agora vejamos a recriação dessa mesma informação em Vilela:

Outro repórter: se ele tinha feito alguma coisa com as mulheres.

— Você fez alguma coisa com as mulheres?

— Como?

— As mulheres que você matou: você fez alguma coisa com elas?

— Fiz — os olhos mexeram rápidos.

— Quê que você fez?

Respondeu quase sem mexer a boca, os repórteres chegaram mais perto para ouvir.

— Fala alto — disse o capitão; — não precisa ter medo, todo mundo aqui é seu amigo.

— Fiz arte — disse o preso.

No rosto do capitão dessa vez o sorriso foi mais forte do que sua intenção de manter uma aparência impassível. Os jornalistas riam, houve um relaxamento geral em que todos se sentiram bem e amigos ali dentro. (VILELA, 1973, p. 99-100).

Esse trecho ilustra a forma como Luiz Vilela constrói cuidadosamente o ambiente, não só apresentando a informação ao leitor, mas guiando-o a uma leitura crítica da narrativa. A cena se desenrola novamente através da perspectiva do narrador onisciente pela focalização externa, o que causa um efeito de ambiguidade sobre a culpa ou inocência do preso. Quando o narrador nos informa que “os olhos [do preso] se mexeram rápidos” ao responder positivamente a pergunta, essa observação leva o leitor a questionar: por que se mexeram rápido? Logo, podemos pensar que a demonstração da excitação do condenado poderia ser tanto causada pela vergonha da culpa como pelo caráter constrangedor da pergunta, feito em um ambiente cercado por soldados e jornalistas.

A construção “fiz arte”, eufemismo para “aprontei” realça o caráter infantil do acusado. A revelação também desencadeia um estado cômico entre os presentes, que não conseguem controlar o sorriso. Para nos dar essa informação, Vilela opta pela onisciência ilimitada do narrador, que pluraliza a análise mental das personagens: “Os jornalistas riam, houve um relaxamento geral em que todos se sentiram bem e amigos ali dentro” (VILELA, 1973, p. 100).

A pluralidade de vozes e pontos de vista empregados pelo escritor no conto revela os posicionamentos ideológicos e afetivos das personagens e é sublinhada no fim do conto, quando a focalização retorna em modo dramático para o narrador:

A multidão ia se dispersando, comentando sobre o que tinha ouvido. Do prédio saíam os jornalistas:

— Decepção — dizia um repórter; — vim esperando encontrar um monstro e encontro esse pobre-coitado.

— Eu também — disse o outro; — esperava coisa bem melhor. Mas pelo menos teve uns lances bons.

— Isso houve.

— *E pode dar uma boa notícia, você não acha?*

— *Claro.* (VILELA, 1973, p. 101, grifos nossos).

O conto se encerra com diálogo entre dois jornalistas que ressaltam a impressão de pobre-coitado do preso, sem questionar a procedência da culpa do acusado. A frase “E pode dar uma boa notícia, você não acha?” deixa claro que o objetivo aqui não é questionar, buscar a verdade por trás dos fatos, mas usar os dados coletados na entrevista para produzir o que os repórteres consideram uma “boa notícia”. A irônica que exala dos últimos dois períodos é o ápice da crítica a imprensa construída por Luiz Vilela na narrativa de “O monstro”. Walter Benjamin, abordando a relação a configuração da poesia de Charles Baudelaire no auge do capitalismo e as mudanças que a ascensão desse sistema provocou na sociedade Européia do século XIX, fala sobre a substituição da forma narrativa pela informação. Para Benjamin, a imprensa impossibilita a geração da experiência (*Erfahrung*), entendida como uma conjunção de conteúdos do passado coletivo e individual na memória.

Quando Benjamin defende que o objetivo da imprensa consiste em “[...] isolar os acontecimentos do âmbito onde pudessem afetar a experiência do leitor” e que “[o]s princípios da informação jornalística (novidade, brevidade, inteligibilidade e sobretudo ausência de qualquer conexão entre notícias isoladas) contribuem para este efeito, tanto como a paginação e o estilo linguístico” (BENJAMIN, 2000, p. 36), tece uma crítica contrapondo a atrofia causada pela imprensa com a narrativa, que

[...] não visa, como a informação, a comunicar o puro em-si do acontecido, mas o incorpora na vida do relator, para proporcioná-lo, como experiência, aos que escutam. Assim, no narrado fica a marca do narrador, como a impressão da mão do oleiro sobre o pote de argila. (BENJAMIN, 2000, p. 36-37).

A análise da transposição de história para ficção em “O monstro” deixa clara a marca crítica que Luiz Vilela imprime em sua narrativa e traz novamente à tona a discussão sobre a função da imprensa, que desde a sua consolidação na Europa contemporânea a Baudelaire sofreu mudanças, mas parece ter guardado o objetivo de isolar os acontecimentos de seu contexto, impedindo que o leitor tenha uma reflexão mais aprofundada do conteúdo lido, contextualizando-o.

Assim, na transposição histórica no conto “O monstro” vemos como, na obra de Luiz Vilela, a recriação passa pelo trabalho estético, sempre carregado de impressões críticas do que é narrado, seja em uma sala de uma delegacia de polícia em uma cidade do interior ou na redação de um importante jornal de São Paulo. Em “O monstro”, o escritor recria a história voltando o olhar do leitor para a perniciosidade das duas instituições que deveriam assegurar os direitos do indivíduo: a polícia e a imprensa.

É sintomático que o modo como a imprensa é representada em “O monstro” se assemelha ao retrato do jornal “O vespertino”, salvando a pluralidade de vozes contidas no romance. O que no conto é resumido como a passividade, irracionalidade e ignorância da imprensa, figurativizadas pelos repórteres, no romance é tratado de forma gradativa, pontual. Já o ego inflado do capitão e do jornalista com “ares humanitários” transcende a narrativa do conto e também é encontrado na dúbia personagem Nelinho, que aparenta ser camarada ao mesmo tempo em que manipula os subordinados na redação. Em ambas narrativas, sem dúvida, Luiz Vilela mostra que o jornal consegue transformar a vida em mercadoria.

2.2 – O escritor como jornalista

Luiz Vilela, assim como muitos escritores da literatura brasileira e mundial, mantém uma relação estreita com o jornalismo. No caso do escritor mineiro, essa relação está associada à prática do ofício, exercido por um curto período ao longo do ano de 1968, mas que sempre marcou, e ainda marca⁴⁷ as narrativas do autor, seja na forma ou no conteúdo. Na vida de alguns escritores, a prática do jornalismo e da literatura chega a quase se fundir, mas, para Luiz Vilela, que sempre se considerou um escritor acima de tudo, o jornalismo é inspiração para algumas de suas narrativas. Características de sua escrita, o estilo direto e a naturalização da linguagem lembram as premissas de clareza e de objetividade do texto jornalístico.

Sobre a antiga e intensa relação entre jornalismo e literatura, um trabalho exemplar é o livro *Pena de aluguel* (2005), de Cristiane Costa. Nesse livro, a pesquisadora se lança ao desafio de refazer a enquete feita pelo escritor e jornalista João do Rio em 1904, com cinco perguntas que tratavam da relação entre jornalismo e literatura. “Entre as cinco questões, está uma que o próprio autor considerava capital: o jornalismo, especialmente no Brasil, é um fator bom ou mau para a arte literária?” (COSTA, 2005, p. 11).

Costa destrinchou as cinco perguntas de João do Rio em treze, enviando-as para 32 escritores jornalistas a fim de vislumbrar como, ao longo do século XX foi encarada a aproximação entre a atividade de escritor e a de jornalista. Em nosso trabalho destacamos o

⁴⁷ *Perdição* (2011), último romance lançado por Luiz Vilela, traz como narrador o jornalista e redator Ramon, que “relata” (VILELA, 2001, p. 11 e p. 381) a narrativa que compõe o romance, a exemplo da história de Barroso, proprietário do jornal em que trabalha.

painel traçado sobre essa complexa relação entre as décadas de 60 e 80, desenvolvido no capítulo “Mediação e missão”.

Ao abordar a literatura feita no período de ditadura militar, Costa — em perspectiva similar a de Renato Franco, Flora Sussekind e outros estudiosos da literatura brasileira —, afirma que o jornalista, juntamente com a figura do escritor, do padre e do guerrilheiro, foi o grande protagonista da literatura feita no período. Para a autora, isso talvez se deva ao fato de que “quase toda ficção do período foi escrita por gente que vivia o dia-a-dia das redações [...]” (COSTA, 2005, p. 131). A isso também se soma a censura à imprensa, que desviou o contingente de realidade para a literatura, que se apropriava da linguagem jornalística para desenvolver narrativas híbridas, a exemplo do romance-reportagem.

Assim como *O inferno é aqui mesmo*, uma série de títulos lançados no período tinham jornalistas como protagonistas. Alguns deles são citados por Costa:

[...] *A festa*, de Ivan Ângelo; *Cabeça de negro* e *Cabeça de papel*, de Paulo Francis; *Um novo animal na floresta* e *Domingo 22*, de Carlinhos Oliveira; *O inferno é aqui mesmo*, de Luiz Vilela; *Um cão uivando para a lua* e *Balada da infância perdida*, de Antônio Torres; *Setembro não tem sentido*, de João Ubaldo, entre tantos outros, especialmente no romance-reportagem e nas memórias de guerrilha de Fernando Gabeira & cia. (COSTA, 2005, p. 132).

Renato Franco, em *Itinerário do romance pós-64: A festa*, traça um quadro interessante da literatura feita durante e nos anos seguintes ao governo militar, no movimento que o autor chama de *a política do romance*, iniciado na década de 80 — formado por obras de caráter mais alegórico. O estudioso afirma que a partir de 1980 a literatura se volta para uma reavaliação da experiência ditatorial por meio de alegorias, tendência que se estende por toda a literatura latino-americana produzida nessa década, como mostra Idelber Avelar (2003) em *Alegorias da derrota. A ficção pós-ditatorial e o trabalho de luto na América Latina*.

Interessa-nos, particularmente, as observações de Renato Franco sobre o movimento do romance de 1964 a 1975 (data que sinaliza o início do *romance de época de abertura*, que se encerrará em 1978, quando, no governo Ernesto Geisel, foi promulgada a emenda constitucional nº 11, cujo artigo 3º revogava todos os atos institucionais e complementares, no que fossem contrários à Constituição Federal, garantindo o direito ao *habeas corpus*). Franco divide esses momentos literários em movimentos: 1º Movimento – a literatura e a política (1964-1969); 2º Movimento – o romance da cultura da derrota (1969-1974); e mais seis movimentos que, considerada a pertinência para essa pesquisa, não detalharemos aqui⁴⁸.

⁴⁸ Esquemáticamente, são: 3º Movimento – o romance da época de abertura; 4º movimento – o romance de resistência; 5º Movimento – as ruínas estão em toda parte (que trata da literatura alegórica); 6º Movimento – história e modernização: o fim do progresso?; 7º - crise do romance, o romance em crise (trata da reflexão sobre

As datas que limitam esses movimentos condizem com a classificação utilizada em outros estudos sobre a literatura pós-64, como o livro *Literatura e vida: polêmicas, diários e retratos* (1985), de Flora Sussekind:

Até 1968, curiosamente, houve certa liberdade inclusive para a produção cultural engajada. A estratégia do governo de Castelo Branco foi, por um lado, expansionista — superdesenvolvimento dos meios de comunicação de massa, sobretudo a televisão; por outro até liberal com relação à arte de protesto e à intelectualidade de esquerda, desde que cortados de seus possíveis laços com as camadas populares. (SUSSEKIND, 1985, p. 13).

Logo, em 1969, essa liberdade parcial com que a esquerda contava foi gradualmente extinta, principalmente após a promulgação do AI-5, em 13 de dezembro de 1968. O acirramento da censura, as prisões, passeatas e toda a violência que marcou o ano de despedida do auge da esquerda festiva e o início dos anos mais sangrentos da ditadura compõem o espaço narrativo de *O inferno é aqui mesmo*.

Aqui elencamos, com base na leitura dos teóricos da literatura pós-64 utilizados nesse trabalho, algumas temáticas constantes das narrativas contemporâneas a *O inferno é aqui mesmo*:

- a preocupação com o sentido de escrever;
- o universo do jornalismo;
- a indecisão entre a vontade de engajamento político (no sentido de luta armada, guerrilha, etc.) e descrença na mudança política manifestada pelo pessimismo;
- avaliação do processo de industrialização acelerada e suas consequências (urbanização, importação massiva dos modelos norte-americanos de trabalho, cultura, etc.)
- experimentalismo formal (muitas vezes se valendo da própria forma jornalística).

Desses itens, encontramos em *O inferno é aqui mesmo* a já sinalizada relação com o universo do jornalismo, a descrença na mudança política manifestada pelo pessimismo e o tema da intensificação do processo de industrialização nacional, que surge nos conflitos originados da indeterminação da natureza das relações entre os jornalistas na redação do fictício periódico “*O Vespertino*”. Seriam colegas de trabalho ou amigos? Para Renato Pompeu, o conflito indica resquícios das relações patriarcais das empresas familiares que,

a forma romanesca, animada pelas ideias estruturalista); 8º Movimento – a política do romance (em que analise detalhadamente o livro *A festa*, de Ivan Ângelo).

abruptamente, tiveram que adotar uma nova postura nos negócios, agora sobre a égide do modelo econômico neoliberal importado dos EUA. Analisando o romance, Pompeu resumiu a questão da seguinte forma:

A situação de Edgar é agravada. Isso porque na redação descrita no livro, na direção e nos cargos menores, predominam jovens jornalistas recém-vindos de pequenas empresas tradicionais dos Estados menos modernizados. E eles tentam numa empresa em tese racionalizada o mesmo esquema de lealdade pessoal vigente numa fase anterior da imprensa paulista. Daí o clima *suigeneris* da redação descrita no romance, inegavelmente parecida com certa fase do “Jornal da Tarde” e diferente da esmagadora maioria das redações paulistas. Nestas, a transição do tradicionalismo para a modernização se baseou em toda uma experiência acumulada pelos que viveram a história e não sofreram um transplante tão radical e abrupto como os personagens de *O inferno é aqui mesmo*. (POMPEU, 1979, p. 66).

Observando o trecho acima percebemos que em *O inferno é aqui mesmo* o jornal “*O Vespertino*” funciona como um microcosmo da sociedade brasileira, representando as mudanças políticas e sociais que afetavam o cotidiano das pessoas naquele período. Um exemplo do entrave provocado pela nova política comportamental entre os colegas de redação pode ser visto no trecho em que a personagem Edgar dialoga com Sandro, colega de jornal também egresso de Minas Gerais. Falando sobre a relação com os colegas, Sandro desabafa:

— [...] Poxa, como tudo aqui é falso... As pessoas, as coisas, tudo. Amizade?... Isso não existe, é tudo mentira.

[...]

— Sabe quê que esse pessoal quer? Subir. Só. E para isso eles fazem tudo, mas tudo mesmo. Não é só aqui no jornal, é a cidade inteira. Agora é que eu estou descobrindo quê que é realmente São Paulo. Puxa, como eu *estava* ingênuo; eu não sabia de nada, Edgar, nada. Agora é que eu estou vendo como as coisas realmente são. (VILELA, 1983, p. 48, grifo nosso).

O trecho antecipa ao leitor a atmosfera desolada que marcará a estadia de Edgar em São Paulo. De forma geral, em *O inferno é aqui mesmo* o microcosmo é composto por temas como:

- Cotidiano de uma redação, tema recorrente na literatura feita após 1964, que insere *O inferno é aqui mesmo* dentro de uma tendência da literatura brasileira que privilegia o jornalismo como tema;
- A repercussão da ditadura militar no cotidiano pessoal e no trabalho. O clima de medo impingido pelos militares é destacado no romance na passagem em que Edgar narra sua experiência na cobertura de um festival de música popular brasileira que resultou em uma matéria censurada (VILELA, 1983, p. 123-138).
- A continuidade do processo de modernização do país, agora sob a égide da industrialização pautada no modelo neoliberal norte-americano, deslocando de vez o pólo de desenvolvimento econômico nacional para a

região sudeste do país; na invasão dos meios de massa nos lares brasileiros com a popularização televisão; e com a construção de Brasília que, com o objetivo de “[...] simbolizar o Brasil Moderno, representa o coroamento de uma larga história de intentos de tornar o Brasil contemporâneo do seu tempo” (IANNI, 1996, p. 36).

- A mudança da relação entre homem e mulher no âmbito da revolução dos costumes dos anos 1960, intensificada após a popularização da pílula anticoncepcional, que trouxe maior liberdade sexual para a mulher. No romance, diversas personagens femininas mantêm relações sexuais com mais de um parceiro.
- Fuga da realidade (bebida, drogas e arte experimental). Sobre esse aspecto é exemplar a personagem Tarcísio, que entra em uma fuga crescente da realidade até ser internado em um hospital psiquiátrico.

Edgar, assim como a maioria das personagens do romance, divide seu tempo entre o espaço da redação e o bar. Sem dúvida, Luiz Vilela recriou em *O inferno é aqui mesmo* um pouco da atmosfera da esquerda festiva da década de 1960. O bar, espaço privilegiado dessa esquerda, também está presente em outros livros da época e é extremamente significativo na literatura do período, como aponta Cristiane Costa:

Não foi à toa que Antonio Callado descreveu o fracasso da luta armada a partir de um fictício *Bar Bom Juan*, nem que Carlinhos Oliveira viu a história dos tempos de chumbo através das vidraças do Antonio's em seu *Um novo animal na floresta*. O momento era deprimente, mas os bares ferviam. *Era o auge da esquerda festiva*. (COSTA, 2005, p. 132, grifo nosso).

Essa discussão política que não passava da mesa do bar era feita pelos jovens da classe média que, a semelhança da personagem Lia, de *As meninas* (1987), de Lygia Fagundes Telles, agrega o conflito de valores de uma jovem marxista e de uma moça de família, travando consigo mesma um “[...] diálogo tenso entre a militante, com todos os ranços de esquerda, e a jovem de classe média, com os preconceitos que lhe são inerentes” (DALCASTAGNÉ, 1996, p. 123). Essa intersecção social própria da classe média com intenções revolucionárias é agravada em uma personagem jornalista, “[...] mediador entre a linguagem literária e a coloquial, entre os fatos e a opinião pública, [...] [e]mparedado na escala social entre a classe alta e a classe baixa”, como bem sintetiza Cristiane Costa, ao analisar as personagens jornalistas de *Cabeça de papel* (1978), de Paulo Francis.

Falando sobre o espaço do bar em sua obra, Luiz Vilela mostra a importância desse elemento nos seus textos:

Realmente o bar está muito presente na minha obra. [...] porque o bar é onde eu acho que tudo acontece, todas as coisas se dizem. É lá que você fica sabendo de tudo, da vida e de todo mundo. Todo mundo se solta mais, principalmente depois de uns goles. Eu acho um lugar privilegiado. Gosto muito do bar, sempre gostei. (VILELA, 2003, p. 115).

Democrático e sincero, o bar é um ambiente onde se desenvolvem diversas cenas da literatura de Luiz Vilela, do qual é exemplar o conto “No Bar”, que dá título ao livro homônimo. A fusão entre o jornalista e o bar surge em uma rica descrição desse ambiente pelo narrador do conto “Todas aquelas coisas”, de *Lindas pernas* (1979), da qual emana uma atmosfera que indica as origens do fascínio exercido pelo bar:

Era um botequim que no jornal eu teria descrito como fétido. Mas era nele e não em outro que eu ia naqueles tempos difíceis, quando quase adolescente ainda começara a trabalhar como repórter num insignificante jornal de São Paulo. Era nesse botequim, frequentado por operários e marginais, que eu muitas vezes ia em busca de um trago e de uma conversa para esquecer minhas amarguras.

Eu não era o único jornalista a ir nele; outros também apareciam, além de escritores, pintores, atores de teatro. O que nos levava ali, além da simpatia que tais ambientes sempre *nos* despertaram, era uma espécie de muda solidariedade: no fundo *nos* sentíamos tão desgraçados e infelizes quanto aquela gente. E havia também a autenticidade, aquela autenticidade que no mais íntimo de *nós desejávamos* e que raramente conseguíamos em *nossas vidas*: ali, pelo menos, durante algumas horas, nós a tínhamos — pois, naquele ambiente primitivo e rude, nenhum artificialismo era possível. Ali podíamos ser, e éramos, nós mesmos. (VILELA, 1979, p. 73, grifos nossos).

Sobre a atmosfera criada na relação entre espaço e personagem, são significativas as observações de Osman Lins:

[...] a atmosfera, designação ligada à ideia de espaço, sendo invariavelmente de caráter abstrato — de angústia, de alegria, de exaltação, de violência etc. —, consiste em algo que envolve ou penetra de maneira sutil as personagens, mas não decorre necessariamente do espaço, embora surja com frequência como emanção desse elemento, havendo mesmo casos em que o *espaço* justifica-se exatamente pela *atmosfera* que provoca. (LINS, 1976, p. 74, grifos nossos).

Por isso acreditamos que, da mesma forma que a personagem jornalista escolhe o bar como espaço privilegiado, também é escolhido por ele, pelas múltiplas possibilidades narrativas que esse ambiente oferece, pelo valor emocional que ele desperta e pela rica fauna de personagens que esse espaço comporta.

Ao longo da narrativa de *O inferno é aqui mesmo*, Edgar cria uma relação de identidade com seres marginais. Visivelmente um intelectual, Edgar chega a ver como nociva a pomposidade de alguns colegas jornalistas e, ao mesmo tempo, fala sobre um sentimento de fraternidade com os marginalizados e chega a se inserir entre os representantes da escória da cidade, em uma cena em que divaga caminhando pelas ruas do centro de São Paulo:

[...] Eu ia andando devagar, fumando, olhando enternecido para as coisas, enquanto a recordação de muitas noites surgiam de cada esquina, cada bar, cada café, cada cinema daqueles quarteirões do centro. E então percebi que eu não era mais um forasteiro: tudo aquilo já fazia parte de mim e eu já fazia parte de tudo aquilo, parte como aqueles garçons de bar, aquelas prostitutas, homossexuais, bêbados, guardas, toda a fauna que compunha a paisagem noturna no centro da cidade. Por mais diferentes que fossem *nossas vidas*, estávamos ali no mesmo lugar, ligados por uma porção de coisas em comum. [...] (VILELA, 1983, p. 60).

Enquanto o narrador lança um olhar agregador sobre o espaço da marginália, lança um olhar cético e distante sobre o espaço da redação do jornal e os seres que o habitam:

A conclusão que eu tirava de tudo? A de que por enquanto não devia tirar conclusão nenhuma. E fazer como vinha fazendo: ouvidos abertos e boca fechada. Pois uma coisa eu já percebera bem: a trama complexa, delicada, e perigosa que era aquela redação. Uma frase ou palavra inadvertida podia provocar avalanches. Era um campo minado em que se precisava andar com o máximo de cuidado. Um descuido podia custar caro. (VILELA, 1983, p. 48-49).

O espaço do bar também está estreitamente ligado ao radicalismo chique exercido sob a fachada da boemia, abordado em *Cabeça de papel*, de Paulo Francis, e *Abraçado ao meu rancor* (1986), de João Antônio. No primeiro, o escritor trata da relação entre jornalismo e revolução de forma extremamente irônica, mostrando que “os jornalistas eram de esquerda quase que por ofício”. Já o livro de contos de João Antônio, publicado já na época do romance de abertura, reavalia acidamente a impotência da imprensa que, segundo visão do autor, nunca chegou a cumprir sua função social como órgão imparcial, paladino de democracia.

Cristiane Costa conta que “[a] função social da imprensa estaria comprometida, na opinião de João Antônio, pela impotência do jornalista, preso a um salário que financia seus ideais burgueses de conforto e segurança” (COSTA, 2005, p. 152). A impotência do jornalista é tema privilegiado do conto-verdade⁴⁹ “Abraçado ao meu rancor”:

[...] o sujeito vai aprendendo a se tapear. Engambela-se, se ilude e joga para dentro de si pensamentos outros. Vai empurrando a vidinha morna com a barriga.

Pior é, no país, o sujeito que, escritor, se mete a também jornalista. Aí, perderá potencial maior — o tempo, a vergonha, o talento e o estilo. Além, claro, de correr outros riscos sérios da dor inútil. Bate-lhe o envelhecimento precoce, a velhice íntima, baixa-lhe impotência, medo, mais as deformações e vícios pequenos da classe média. Porque esse tipo infeliz será sempre um animal bufo da classe média. Vai bufanear o tempo todo para ela — e jamais orbitar fora do alcance dela — e se iludir, arditoso e frenético, pelos bares a dizer, só depois de ter bebido, que não pertence a ela. Virou até moda, por exemplo, a proclamação de que se é um marginal da classe média. Ou mérdea. (ANTONIO, 2001, p. 83-84).

Declarando-se como um “marginal da classe média”, o jornalista de João Antonio, claramente, se mostra como um tipo dúbio que, a semelhança dos jornalistas de Luiz Vilela,

⁴⁹ Cristiane Costa se refere às narrativas de *Abraçado ao meu rancor* ora como conto-reportagem (2005, p. 149), ora como conto-verdade (2005, p. 155), sem apresentar conceituação para os termos. Flora Sussekind os contos-verdade de João Antônio representam o neonaturalismo dos anos 70, uma literatura parajornalística que encontrou “grande sucesso de público” retratando “um Brasil nem sempre visível ao olho nu e inenarrável pela grande imprensa” (1985, p. 56), mas que, como defende Silviano Santiago, aponta para “um laço mais estreito com a censura e menos afetivo com a literatura, visto que sua razão de ser está no nomear o assunto proibido e no despojar-se dos recursos propriamente ficcionais da ficção” (1982, p. 53). Nesse sentido, o próprio João Antônio corrobora a posição de Santiago, ao afirmar que “[m]uito jornalismo de boa qualidade passou a ser feito em livro” (2005, p. 148), e que, assim como ele, “[...] outros profissionais fizeram experiências bastante significativas em *romancear o fato*, em extrapolar os limites da reportagem, da entrevista, do perfil, etc.” (2005, p. 150). Por outro lado, o escritor aponta para a existência do movimento oposto: o nascimento do conto-reportagem brasileiro nas páginas da revista *Realidade* (2005, p. 150). Assim, resguardado seu devido valor social, João Antônio insere seu trabalho dentro do parajornalismo, no qual podemos inserir o conto-verdade.

também recorre ao bar e a bebedeira à procura de um ambiente primitivo e rude, em que nenhum artificialismo é possível, onde o jornalista pode se integrar ao povo e reverter, ao menos por algumas horas, sua condição de membro da classe média.

Essa imagem de jornalista está ligada à visão romântica de uma época em que se acreditava no sucesso de uma revolução pelas armas à maneira cubana e o trabalho ainda não tinha a forma do já cristalizado modelo de sucesso norte-americano calcado no homem de negócio, no “[...] ‘indivíduo inteiramente voltado com suas atividades e atenções para o objetivo único de enriquecer’⁵⁰, dinamizar os negócios no campo e na cidade” (IANNI, 1996, p. 67) que, no Brasil, começou a ser consolidado ainda na Primeira República.

A visão cética que permeia ***O inferno é aqui mesmo*** dialoga com o contexto de forjamento do termo *radical chique*, retirado do título de um artigo de Tom Wolfe publicado em 1970 na *New York Magazine*, em que o autor ironiza a ligação da elite nova-iorquina com o grupo de radicais Panteras Negras, muito popular nos anos 70. No artigo, Wolfe mostra como a esquerda dos EUA que fervilhava com movimentos pacifistas contra a Guerra de Vietnã, era uma esquerda festiva, que remediava sua culpa de fazer parte da esfera social dominante em festas e bares. Movimento análogo ocorreu no Brasil, que teve entre os principais representantes da contracultura, artistas advindos da classe média.

Esse panorama foi representado no histórico artigo de Wolfe (2004), com o título de “Radical Chique”⁵¹, no qual relata um coquetel promovido pelo maestro e compositor Bernard Bernstein em sua cobertura em Manhattan que reuniu vários figurões da cultura norte-americana, para arrecadar fundos em prol do Partido dos Panteras Negras, organização que lutava contra o preconceito racial por meio de protestos e, até mesmo, violentos atentados. Em suma, o artigo de Wolfe explicita a futilidade que envolvia o suposto engajamento da esquerda novaiorquina:

A reportagem demonstra [...] as tensões entre os socialites e os Panteras Negras, um partido negro revolucionário americano, fundado em 1966 em prol da luta de direitos civis dos negros. Os novos-chiques tinham uma queda por esses grupos, em que a moda do momento, em meio a toda aquela efervescência contracultural era estar ao lado de causas radicais. (OLIVEIRA, 2007, p. 2).

Tom Wolfe foi um dos principais representantes do movimento do *new journalism*. Ao lado de Norman Mailer, Truman Capote e Gay Talese, Wolfe propunha “um jornalismo mais dinâmico, expressivo e aprofundado, em relação ao fato reportado” (OLIVEIRA, 2007, p. 2-3). Também traduzido no Brasil como *jornalismo literário*, o movimento inseria no jornalismo o uso de técnicas literárias “a fim de produzir uma realidade fantasiada de ficção”

⁵⁰ Citação referente a Caio Prado Júnior, *História econômica do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1945, p. 220.

⁵¹ WOLF, Tom. *Radical chique e o Novo Jornalismo*. São Paulo: Cia. das Letras. 2004.

(OLIVEIRA, 2007, p. 3). Se nos Estados Unidos a revista *The New Worker* sobrevive como um dos exemplos editorialmente mais bem sucedidos do *new journalism*, no Brasil o “Jornal da Tarde” e a revista *Realidade* foram os principais expoentes do movimento, que hoje encontra eco em exíguas publicações, como a revista *Piauí*.

Mino Carta, um dos idealizadores do “Jornal da Tarde”, juntamente com o jornalista Murilo Felisberto, foi incumbido

[...] em meados dos anos 60 pela família Mesquita (donos do jornal "O Estado de S.Paulo") de criar um novo modelo de jornal no país, mais ousado, diferente do tradicional e inspirado nas mudanças culturais e de comportamento da segunda metade daquela década. Nasceu em 4 de janeiro de 1966 o “Jornal da Tarde”. A publicação circulou como um vespertino até 1988, quando se tornou matutina.⁵² (CARTA, 2012, s.p.)

Em entrevista, o idealizador do periódico lembra a revolução provocada pelo jornal na época de seu lançamento:

Nós revolucionamos, tanto na paginação quanto no texto. Acreditávamos que o jornalismo era uma forma de literatura, coisa que se perdeu no jornalismo brasileiro. Achávamos que a investigação era fundamental, que reportagens bem trabalhadas e profundas eram fundamentais para o êxito do jornal. (CARTA, 2012, s.p.).

Talvez por ser tão próxima da forma de linguagem já explorada por Luiz Vilela antes de ingressar no jornal, a linguagem jornalística não tenha influenciado a estética da sua ficção — segundo suas próprias palavras —, mas com certeza serviu como fonte de inspiração, da qual o escritor extraiu grande parte das personagens e situações de *O inferno é aqui mesmo*, como conta em entrevista a Giovanni Ricciardi:

Você teve alguma experiência com o jornalismo?

Tive. Pouco tempo depois de ser demitido na Faculdade, recebi um convite para trabalhar no “Jornal da Tarde”, em São Paulo, um jornal muito famoso na época por estar fazendo uma verdadeira revolução no jornalismo brasileiro. Trabalhar em jornal e morar em São Paulo eram duas coisas que nunca haviam feito parte de meus planos; mas, um pouco na base da aventura, aceitei e fui. Se, por um lado, escrever diariamente para um jornal pouco me acrescentou — e, aliás, eu fui convidado exatamente porque, segundo me disseram na ocasião, eu tinha “um texto muito jornalístico” — por outro lado, a minha vivência de uma redação de jornal e da cidade de São Paulo me deu todo um material para um romance, romance que eu escreveria alguns anos depois e que viria a ser o meu segundo: *O inferno é aqui mesmo*. Embora a maior parte da crítica tenha elogiado o livro, ele, como acontecera com *Os novos* e por motivos semelhantes, também causou polêmica. “Este não é um romance, é uma vingança pessoal cheia de chavões”, disse um crítico de São Paulo, no título de seu artigo — artigo, por sinal, publicado no “Jornal da Tarde”... (RICCIARDI, 1994, s.n.)⁵³.

Vilela, que não chegou a completar um ano de trabalho no jornal, exerceu a função de copidesque (cargo hoje extinto, que se destinava a correção gramatical de textos) e repórter na redação do “Jornal da Tarde” ao longo de 1968, um ano divisor de águas para a

⁵² O periódico parou de circular dia 31 outubro de 2012. (CALADO, 2012, s.p.).

⁵³ RICCIARDI, Giovanni. *Escrever* — 2. Bari: Ecumenica editrici, 1994.(Cf. Zamboni [n.p.]).

imprensa brasileira, especialmente depois do fatídico 13 de dezembro. Oscar Pilagallo conta que, até o decreto do AI-5, os dois principais grupos da imprensa paulista, representados pela *Folha* e *Estadão*, “[...] não manifestavam desaprovação consistente das linhas gerais do governo” (PILAGALLO, 2012, p. 177),

[Com o AI-5] [...] outorgando ao presidente prerrogativas de fechar o Congresso, suspender o *habeas corpus*, cassar políticos, prender dissidentes, aposentar compulsoriamente professores universitários e, numa remissão à Constituição de 1967, que tratava do estado de sítio, censurar a imprensa [essa situação cômoda muda radicalmente]. (PILAGALLO, 2012, p. 177).

Entretanto, antes mesmo da implantação do AI-5 a censura já mostrava sua força:

Dois anos antes, o AI-2 começara a apertar o cerco ao dobrar para dois anos a prescrição da ação penal relativa a delitos de imprensa. Em fevereiro de 1967, a Lei da Imprensa deu poder ao ministro da Justiça para determinar a apreensão de qualquer impresso que veiculasse incitamento à subversão da ordem política e social. (PILAGALLO, 2012, p. 177-178).

Em *O inferno é aqui mesmo* a presença da censura aparece no episódio em que o protagonista Edgar vai até Brasília fazer a cobertura de um festival de música popular brasileira, testemunhando um violento confronto entre o público e a polícia. Percebendo uma comoção e agitação anormal do público no festival, o repórter Edgar resolve focalizar a plateia em sua matéria. Edgar narra que a reportagem sobre o primeiro dia do festival, com o título “Há Algo Mais Nesse Festival”, continha vários depoimentos do público:

Algumas perguntas que fiz eram de rotina e as respostas foram as esperadas, respostas sem maior importância. Mas teve uma pergunta que provocou respostas bem significativas: “Por que você acha que há tanto público e que ele esteja participando tanto nesse festival?” “Porque cantar é uma coisa que ainda não foi proibida”, respondeu um rapaz. Outro: “Por quê? Sei lá, acho que é porque tá todo mundo doido e então a gente vem aqui e canta e grita e briga e aí a gente volta melhor para a casa.” Outro: “Porque aqui eu misturo com todo mundo e esqueço de mim e dos meus problemas.” Um último: “Porque aqui eu posso gritar à vontade e se eles acharem ruim e quiserem me bater ou prender, eles vão ter que fazer isso com toda essa gente aí...” “Eles quem?”, eu perguntei. O rapaz sorriu, olhou para a menina que estava com ele, e então apontou com o dedo: “Pergunte àquele guarda ali que ele te fala...” (VILELA, 1983, p. 130).

Mesmo com a ousadia de utilizar o ponto de vista do público na matéria sobre o primeiro dia de festival, ela foi publicada:

Para surpresa minha, ao abrir o jornal no dia seguinte, lá estava tudo — e assinado. Eu não podia entender, devia ter algum motivo secreto, pois *a linha política do jornal era conservadora, os donos procuravam sempre ficar de bem com o poder*. (VILELA, 1983, p. 130, grifos nossos).

Mas a tranquilidade não durou todo o festival, e já no segundo dia houve “[...] um corre-corre apavorado, gente se atropelando, e soldados descendo o cassete, batendo com vontade a torto e a direito [...]” (VILELA, 1983, p. 130). Mesmo com os fatos registrados pelo jornalista e imagens fortes de violência captadas pelas lentes do fotógrafo, a matéria não

foi publicada, pelo menos não da forma como o jornalista havia escrito: “[...] peguei o jornal e vi que não saíra nem metade da matéria, e o que saíra estava bem modificado, com apenas uma fraca alusão as violências; as fotos da pancadaria, nenhuma fora publicada” (VILELA, 1983, p. 133), conta Edgar.

Adiante, a narrativa apresenta uma série de situações e diálogos que sustentam o caráter dúbio da censura sobre a matéria do festival. Enquanto o editor Nelinho — visto por uns como um sujeito perigoso e por outros como um homem justo na sua função — diz que “a censura baixara no jornal e fizera aquilo”, Lazão, outro jornalista, atribui a censura ao próprio Nelinho. A dúvida fica no ar, e o leitor não consegue definir se o que houve foi censura ou autocensura.

Se o fictício “*O Vespertino*” tinha uma política editorial conservadora, em que “os donos procuravam sempre ficar de bem com o poder”, o histórico “Jornal da Tarde”, ao lado do “Estado” e da *Veja*, são apontados como os veículos que mais resistência opôs ante a censura do governo. Tomando “*O Vespertino*” como uma criação ficcional que tem como modelo o real “Jornal da tarde” parece-nos que Luiz Vilela, coerente com os limites do ponto de vista de um narrador autodiegético e mostrando resquícios do que Pierre Bourdieu identifica como a “representação tradicional do discurso romanesco como história coerente e totalizante” (BOURDIEU, 2006, p. 195), apaga as ambiguidades que marcaram a linha editorial do “Jornal da Tarde” e torna o ficcional “*O Vespertino*” claramente conservador.

Na prática, um dos mais difundidos meios de burlar a censura eram as famosas receitas de bolos e versos publicados no lugar de matérias censuradas:

No “Jornal da Tarde”, as páginas de política são entremeadas com receitas culinárias que nem sempre funcionam e às vezes são bem-humoradas, como a intitulada “Aves à Passarinho”, referência ao Ministro da Educação, Jarbas Passarinho, ou “Lauto Pastel”, publicada no lugar de um texto vetado sobre o governador de São Paulo, Laudo Natel. (PILAGALLO, 2012, p. 182).

Ruy Mesquita conta — não sem ironia — que essa resistência a censura resultou em um crescente prestígio e promoção do “Jornal da Tarde”:

Nunca nosso jornal foi tão divulgado no exterior. O *New York Times* deu matéria dizendo que não aceitávamos a autocensura. Quando dávamos página inteira do *JT* com receitas, aumentavam as vendas em banca. Eu, que era pichado de reacionário, virei herói de estudante, como exemplo de luta pela democracia. (PILAGALLO, 2012, p. 182).

Toda essa ambiguidade, as suspeitas sobre a verdadeira finalidade das ações de alguns editores e de alguns jornalistas, são representadas em *O inferno é aqui mesmo* por passagens que deixam no ar apenas interrogações. As interrogações da narrativa condizem com as interrogações da própria história da imprensa brasileira desse período, até hoje não

revelada por completo. Um olhar mais atento mostra que a desilusão do narrador não está centrada no jornalismo como prática, mas na própria sordidez do ser humano, problematizada através do jornalista, figura que, na época, assemelhava-se a de um paladino social. Na literatura de Luiz Vilela a falha do humano precede a falha do jornalista.

Cristiane Costa mostrou como essa figura divergente, fruto do escritor que emprestava sua pena ao jornalismo e vice-versa, circulava entre o proletariado e a elite, escrevendo, na maioria das vezes — e Luiz Vilela não se inclui entre estes —, com o intuito de fomentar uma possível revolução comunista, agora não mais inspirados pelo modelo de socialismo da União Soviética, mas pela Revolução Cubana⁵⁴. Luiz Vilela, como explicitaremos no próximo tópico, se encontra na contramão dessa tendência, longe do perfil de revolucionário, mas próximo do que Renato Franco identifica como uma poética da cultura da derrota.

Parte da visão derrotista do narrador parece advir do olhar não glamuralizado que lança ao jornalismo, enxergando a si próprio como mais um parafuso na engrenagem da metrópole, um simples trabalhador, consciente de que não têm poderes para mudar a realidade caótica a sua volta. Entre outras, são essas características da personagem Edgar que dialogam com a *cultura da derrota*.

2.3 – A cultura da derrota

Quando Renato Franco desenvolve o que chama de movimento do *romance da cultura da derrota*, que teria vigorado entre 1969 e 1974, pensa em um movimento que faria contraponto ao engajamento e experimentalismo dos anos que precederam o AI-5, marcado — como já indicamos —, por uma moderada liberdade cultural, abalada pelas imposições vigor do ato institucional, que vigorou de dezembro de 1968 até outubro de 1978, desencadeando no país uma onda de repressão e violência.

Em sua análise, Franco inclui *Os novos* (1971) entre os romances da cultura da derrota e não chega a citar *O inferno é aqui mesmo*. Porém, um olhar mais atento mostra como *Os novos* mantém diálogo muito próximo com o *roman à clef*, compartilhando algumas estratégias discursivas. Tal consonância entre os dois romances nos permite aproximar as duas narrativas e procurar características do *romance da cultura da derrota* em *O inferno é*

⁵⁴ Ver Costa, 2005, p. 134.

aqui mesmo, fugindo um pouco das amarras do esquema taxonômico elaborado por Renato Franco, que se pautou, entre outros fatores, pelo ano de publicação dos livros.

Segundo Franco, na literatura brasileira pós-64, ao lado das obras experimentais, engajadas,

[...] uma outra tendência literária [...] predominou no romance, *cuja produção não foi — nesse momento — tão significativa*. Trata-se de algumas (*poucas*) obras que, por seus temas e procedimentos, parecem ter introjetado a convicção de que a resistência armada ao regime militar e a adesão, por grande parte da esquerda, à guerrilha ou estavam destinadas ao massacre ou eram politicamente inconsequentes. (FRANCO, 1998, p. 72-73, grifos nossos).

A pouca visibilidade desses livros na época de lançamento, em contraste com a repercussão de livros-denúncia, não diminuem a faceta crítica dessas narrativas. O fato de Franco dedicar um movimento específico a esses livros mostra o valor de sua singularidade, que pôde ser vista posteriormente, a partir de 1975, com a abertura política e o surgimento das narrativas que avaliam a experiência ditatorial.

Além de *Os novos*, outro romance inserido por Franco no movimento da cultura da derrota é *Combati o bom combate* (1971), de Ari Quintella, que, mesmo não apresentando “maior interesse em relação aos procedimentos técnicos ou à forma literária” (FRANCO, 1998, p. 74), é representativo no que diz respeito ao desejo de Renato, personagem principal do livro, de se tornar escritor:

[...] ele passa a se interrogar sobre suas expectativas culturais; ao mesmo tempo, questiona o próprio papel do intelectual, coisa que, por particularidades da estrutura social do país, é um modo de se questionar a própria natureza e/ou alcance da literatura. Nessas ocasiões o narrador assume uma atitude irônica que resulta em distanciamento crítico de seu material. (FRANCO, 1998, p. 75-76).

Para Franco a pergunta “por que e para quê escrever?” é tema central das narrativas da cultura da derrota, ao lado da boemia e da revolta estéril. Em *Os novos*, o questionamento sobre o sentido de escrever é desdobramento de outro problema que assola as personagens: o hiato entre pensamento e ação. Entre as personagens que compõe o grupo de jovens intelectuais que dividem tempo entre os corredores da universidade e as mesas dos bares, alguns chegam a considerar a escrita inútil, atitude significativa em personagens que, descontentes com o regime repressor de governo, intentavam alguma ação contra esse regime.

Em uma das passagens da narrativa, a personagem Vitor, em um bar, já inflamado pelo álcool, relaciona a escrita a uma postura reacionária:

— Reaça, você é reaça, Zé, você e esse fedaputa aí, romancista. Quem quer saber de romances hoje, hem fedaputa? Escrever romances quando tem gente passando fome é um crime. Um crime de lesa-pátria. (VILELA, 1984, p. 49).

Uma das reações esboçadas pelo grupo de jovens intelectuais é o lançamento de uma revista literária, que não dura mais que dois números. A revista, intitulada *Literatura*, parece ilustrar uma tentativa de resgatar o valor da escrita. A ficcional *Literatura* remete à ligação de Luiz Vilela com a publicação de duas revistas literárias no período em que viveu em Belo Horizonte: *Estória*, revista que publicava contos e teve seis números; e *Texto*, “outro título sintomático para o período, de intenso debate da teoria da literatura, com predominância de análises estruturalistas” (LUCAS, 1991, p. 193).

Nei, personagem aspirante a escritor, assim como Edgar, constituiu um *alter ego* de Luiz Viela e simboliza a resistência da escrita em tempos de valores morais flutuantes, da derrocada da visão romântica dos que ainda acreditavam no sucesso da luta armada. Segundo Franco, o fato de Nei lançar-se à escrita, mesmo sem a certeza sobre o que escrever, esboça “[...] uma solução literária que, ao evitar o engajamento político do escritor, reafirma a possibilidade de continuidade da atividade literária, mesmo que desvinculada da política e liberada da questão de sua importância” (FRANCO, 1998, p. 84). O questionamento sobre o valor da escrita também assola o escritor Gil, personagem de *Bar Don Juan* (1971), de Antonio Callado, que “[...] não conseguia encontrar tema ou assunto adequado para o romance [que pretendia escrever]” (FRANCO, 1998, p. 92).

O núcleo das personagens de *Os novos*, análogo ao de *O inferno é aqui mesmo*, é muito significativo ao expressar tanto uma postura adotada pela juventude intelectual de classe média, quanto pela ligação autobiográfica com a cena intelectual da Belo Horizonte dos anos 60. Ao retratar “[...] as hesitações e aventuras, culturais e políticas, pretensamente vividas por um grupo de jovens intelectualizados, ao final dos anos 60, em Belo Horizonte” (FRANCO, 1998, p. 81), *Os novos* resgata a atmosfera do tempo em que o ainda aspirante a escritor Luiz Vilela⁵⁵ se mudou para a capital mineira para cursar a faculdade de filosofia. Tal panorama indica que a autobiografia na obra de Luiz Vilela é uma constante e não exceção.

Devemos salientar que as peripécias de Nei e seu grupo de amigos são narradas em terceira pessoa, fato que, diferente do que ocorre em *O inferno é aqui mesmo*, traz certo distanciamento entre narrador, autor e personagem.

Se *O inferno é aqui mesmo* tem características de um *roman à clef*, *Os novos* apresenta o contorno de uma crônica de geração, dialogando com a tendência confessional na ficção mineira pós-45, também caracterizada pela “narrativa de inspiração social” (LUCAS, 1991, p. 189). Dos poucos escritores que podem ser vistos à parte dessa tendência estão

⁵⁵ Há uma indicação da data de começo e término da escrita do romance no final da narrativa: “Belo Horizonte, 1-11-66. Iowa City, 25-11-68” (VILELA, 1984, p. 222).

Murilo Rubião e seu realismo mágico, e Guimarães Rosa, criador de uma estética muito particular.

Assim como *Os novos*, outros romances de escritores mineiros trouxeram o retrato de uma geração: *O encontro marcado* (1956), de Fernando Sabino, *Curral dos crucificados* (1971), de Rui Mourão e *A festa* (1971), de Ivan Ângelo. Nessas narrativas, assim como em *Os novos*, as marcas de época são claras. Franco chega a enxergar essa marca temporal como um agravante do valor literário da narrativa de *Os novos*:

O romance de Luiz Vilela, apesar de seus defeitos e fraturas — que não são poucos —, é um bom exemplo da cultura da derrota tanto por narrar, com certo distanciamento e nostalgia, o fim das expectativas revolucionárias, como por apresentar um modo restrito de resistir à ditadura, o qual se resume a aspirar à imediata supressão da censura. *Ele narra uma história datada, típica da conjuntura histórica*. (FRANCO, 1998, p. 84).

O problema de narrar uma “história datada, típica da conjuntura histórica” se converte em característica da ficção mineira confessional na visão de Fábio Lucas, que dá destaque ao tratamento da conjunção espaço-social representado nessas narrativas. Se, ao analisar *Os novos*, Franco também diz que o “romance *parece* se destacar por seus procedimentos técnicos” (FRANCO, 1998, p. 80-81), talvez seja porque o estudioso não o veja segundo a estética da crônica geracional que, segundo Fábio Lucas tem

[...] um aspecto da crônica de costumes [e] [c]aracteriza-se pelo desprezo da urdidura, da montagem e da produção de efeitos de sentido a cada capítulo, como no folhetim ou no romance de aventuras. Mas parece com o romance de formação, em que transparece às vezes o lado pedagógico. (LUCAS, 1991, p. 193).

Rauer Ribeiro Rodrigues também aponta em *Os novos* traços de uma crítica geracional, assim como elementos que contemplam outras narrativas de Luiz Vilela, caracterizando sua poética:

[...] trata-se de crônica geracional que, por tratar de questões políticas candentes no calor de eventos recém-vivenciados pelo autor, apresenta traços do memorialismo, tem sua *linguagem coloquial muito próxima do relato jornalístico*, e faz um precoce balanço das agruras do homem comum sufocado pela situação histórica na qual está imerso e da qual não tem como escapar, balanço ao qual *conjuga temas universais do homem, como o amor, a solidão, a angústia existencial, a incomunicabilidade no seio da multidão*. (RODRIGUES, 2006, p. 21, grifos nossos).

A partir da análise de Rodrigues sobre *Os novos* destacamos alguns elementos também contemplados pela narrativa de *O inferno é aqui mesmo*. A visão de Rodrigues e Lucas dialoga com a visão que o próprio Luiz Vilela oferece sobre o romance:

Como surgiu Os novos?

Em 1966, em Belo Horizonte, eu estava com 23 anos e tinha dois livros prontos, ambos de contos. Enquanto procurava editor para eles, resolvi começar um romance, um romance que falasse de tudo o que vinha acontecendo com minha geração após a Revolução de 64. *Um romance que fosse, ao mesmo tempo, um retrato de minha geração e uma reflexão sobre ela.*

Então é um livro autobiográfico?

É um livro de inspiração autobiográfica. [...]. (VILELA, 1984, s.p.)

O depoimento do escritor indica que as diferenças entre ***O inferno é aqui mesmo*** e ***Os novos*** se dão, principalmente, no campo estético e não no temático. Logo, por todas as características já expostas (as duas narrativas retratam jovens intelectuais que moram em uma capital, ligados ao espaço do bar e marcados pelo ceticismo), podemos ler ***O inferno é aqui mesmo*** como um romance da cultura da derrota.

Revisando um tempo já passado, a narrativa ***O inferno é aqui mesmo*** trata da impotência do ser frente à dura realidade, seja política ou sentimental, que culmina na falta de engajamento político e pessoal. Classificado dentro de uma cultura da derrota, conforme taxonomia proposta por Renato Franco, o romance pode ser visto como uma constatação prévia da derrota do projeto de esquerda ligado aos ideais socialistas. Nas últimas décadas presenciamos uma progressiva fusão do que restou dessa esquerda utópica dos anos 60 com o que se denominava “direita”, possibilitando que exilados e opositores chegassem à presidência da república, a exemplo de Fernando Henrique Cardoso, de 1995 a 2002; Luiz Inácio Lula da Silva, de 2003 a 2010; e Dilma Rousseff, de 2011 a 2014.

De maneira geral, vemos que em ***O inferno é aqui mesmo*** a revisão da experiência biográfica pela literatura, agrega ao retrato de uma geração o peso irônico do *roman à clef* e encontra ressonância na cultura da derrota, cujas narrativas exploram temas como a crítica ao jornalístico e o espaço ambíguo do bar, como local de conagração e alienação. Feita essa retomada, nos voltamos agora para outra característica que marca o modo de existir, circular e funcionar do discurso que emana desse *roman à clef* e marca sua função-autor: a herança com a qual dialoga esse texto e as intertextualidades possíveis que nascem desse diálogo.

2.4 – O jornalismo como microcosmo crítico

A narrativa de ***O inferno é aqui mesmo***, com a discussão de temas como o jornalismo e seus meandros, os desafios de viver em uma metrópole em crescente industrialização e a esterilidade de uma classe média que se autoproclama “de esquerda”, remete a experiência

proporcionada por outro romance que marcou a literatura brasileira: ***Recordações do escrивão Isaias Caminha*** (1909), de Lima Barreto. Esse livro também se vale do *roman à clef* para retratar a rotina de uma redação, no caso a do fictício *O globo*, “cópia fiel” do famoso jornal carioca do começo do século XX, “Correio da Manhã”, onde o escritor trabalhou como jornalista.

O romance conta a história de Isaias Caminha, escrивão aposentado que em avançada idade relembra o início de sua vida no Rio de Janeiro, quando trabalhou como repórter na redação do fictício e inexistente jornal “O Globo”. De origem humilde, o jovem Isaias Caminha enfrenta os preconceitos de classe e raça (assim como o escritor, era mulato), presencia as picuinhas dos colegas jornalistas e negociatas dos chefes do jornal com o governo. A narrativa do livro é inspirada nos anos em que Lima Barreto trabalhou como jornalista no “Correio da Manhã”, proeminente jornal carioca do início do século XX. Nessa época, ser jornalista era exercer uma profissão de prestígio, com garantia de bom salário e de certa notoriedade junto à esfera dos intelectuais.

Francisco de Assis Barbosa, principal biógrafo de Lima Barreto, cogita que o envolvimento do escritor com o jornalismo estaria mais ligado a sua sobrevivência financeira do que à realização pessoal:

Preocupado com os encargos da família [sobre sua responsabilidade desde que o pai teve um surto psicótico], Lima Barreto talvez desejasse fazer jornalismo mais do que um simples passatempo, um meio de ganhar a vida, já que o dinheiro [que ganhava como amanuense] mal chegava para as despesas, conforme verifica o “orçamento definitivo, registrado no *Diário Íntimo*”. (BARBOSA, 1988, p. 113).

No prefácio de umas das edições de ***Recordações do escrивão Isaias Caminha***, o biógrafo conta que nesse livro o escritor “retratou certos políticos e certos literatos como eram de fato: caricaturas de líderes e de intelectuais” e que “Recordações do escrивão Isaias Caminha representa a luta não somente contra o preconceito de cor, mas contra a mediocridade, contra uma falsa concepção de imprensa e literatura [...]” (BARBOSA, 1995, p. 4).

Regis de Moraes, em ***Lima Barreto. O Elogio da subversão*** (1983) lembra que “os personagens [do *roman à clef*] foram calcados na gente desse periódico [“Correio da Manhã”], podendo-se até usar uma chave para decodificar quem Lima estava escrevendo em cada passo do texto” (MORAIS, 1983, p. 67). Sobre a reação da crítica, Moraes afirma que

[c]ontra o escritor foi erguida uma parede de ostensivo silêncio, só de vez em quando quebrado por uma ou outra voz que não lograva conter sua ira. Desdenhosamente, chamaram seu livro de *romanas à clef*, um livro, segundo certo crítico enraivecido, escrito em cima de personalidades concretas por pobreza de imaginação e baixos sentimentos de vingança. (MORAIS, 1983, p. 67).

As informações dadas por Regis de Moraes acerca da recepção de ***Recordações do escrивão Isaias Caminha*** são semelhantes às fornecidas por Paschoal Rangel no ensaio “Lima Barreto: um senhor escritor faz cem anos” (1984):

Desde a publicação de suas “Recordações de Isaias Caminha”, que Edmund Bittencourt, diretor e dono do “Correio da Manhã”, tomou como uma sátira contra o seu jornal, que ele nunca mais conseguiu ali um milímetro de coluna. Sequer se podia mencionar seu nome no “Correio da Manhã”; isto até 1974, quando o jornal desapareceu. Quer dizer, foi um castigo de quase 70 anos. (RANGEL, 1974, p. 84)

E por Cristiane Costa, em ***Pena de aluguel*** (2005):

Por décadas o nome de Lima Barreto foi banido da redação do *Correio da manhã* por causa desse romance *à clef* que descrevia com detalhes nada edificantes os bastidores da redação do jornal e as armações de seu dono, Edmundo Bittencourt. (COSTA, 2005, p. 61).

Costa ainda conta que “[...] o livro teve uma recepção que variou do silêncio completo da imprensa, que se sentiu atacada, a críticas de nomes consagrados, como José Veríssimo e Alcides Maia” (COSTA, 2005, p. 61). Por trás desse aparente silêncio, os figurões comentavam o livro nos cafés, indignados com a astúcia deo jovem escritor mulato. Para a crítica, admitir o alvoroço causado pelo livro era admitir o triunfo de Lima Barreto. O biógrafo do autor conta que

[a]pesar da campanha de silêncio, o livro se vendia, o que transmite ao escritor desprezado uma sensação de euforia. Em maio de 1910, Lima Barreto escreve ao editor Teixeira, comunicando que, “no Rio, não há mais nenhum exemplar do *Isaias*”, e tal coisa acontecia — o detalhe não deixa de ser interessante — “há perto de três meses”. (BARBOSA, 1988, p. 151).

Longe da fria recepção de ***Recordações do escrивão Isaias Caminha***, muita polêmica circundou o lançamento de ***O inferno é aqui mesmo***, quando “um crítico paulista [disse que o livro] não era uma romance e sim uma ‘vingança pessoal’” (VILELA, 1988, p. 232). Aílson Braga conta que o *roman à clef* de Luiz Vilela

[...] gerou uma certa polêmica, inclusive com ameaças de processos judiciais contra Vilela, por parte de pessoas que se sentiram retratadas no romance. “A história é o dia-a-dia de um jornal, mas foi tudo ficcionado apesar de usar o clima, o cenário e alguns fatos corriqueiros que podem acontecer em qualquer redação de jornal”, lembrou [Luiz Vilela]. [...] [O escritor] ressaltou que o livro não foi uma vingança contra o período que trabalhou como jornalista. “Ao contrário, tenho muitas recordações agradáveis desse tempo”. (BRAGA, 1992, s.n.)⁵⁶.

É compreensível que ninguém queira que seus defeitos e vulnerabilidades sejam expostos, mesmo que sob o manto da ficção, mas, assim como na vida, as personagens ficcionais não teriam vida sem uma dose de defeitos e virtudes. A *descrição do tipo*, ou

⁵⁶ BRAGA, Aílson. “Senhor das palavras puras”. *O Liberal*. Belém, 7 de Out de 1991 (Cf. Zamboni [n.p.]).

melhor, dos tipos, encontrados na narrativa, mostra um conjunto de personagens que poderiam ser encontrados em qualquer redação de jornal, e não só no “*Vespertino*”. Mesmo com a distância de tempo, podemos vislumbrar a ligação de algumas personagens retratadas no livro de Vilela e de Barreto quanto a abordagem do tema jornalismo.

Como apontamos no tópico “1.4 – *roman à clef*”, a polêmica, o burburinho e o desconforto são marcas recorrentes em livros que se valem dessa estética romanesca. Outro ponto de ligação entre os *romans à clef* de Luiz Vilela e Lima Barreto se deve ao fato de que os dois autores conseguem traçar uma imagem do Brasil a partir dos eventos que marcam o cotidiano de uma redação de jornal e dos jornalistas que nela trabalham.

Enquanto Luiz Vilela recebeu importantes prêmios literários e conquistou fama ainda jovem, Lima Barreto viveu à margem de seu tempo, discriminado por ser mulato e portador de uma erudição que não condizia com sua condição social. Morreu incompreendido e miserável. A personalidade esquizofrênica de mulato intelectual vai ressoar por toda a sua obra, principalmente em *Recordações do escrívão Isaías Caminha*, seu primeiro romance, lançado com o objetivo de chocar, de denunciar as vilanias de uma sociedade hipócrita através de um raio-x da imprensa.

Observadores ferozes da realidade a sua volta, os dois escritores souberam transpor com maestria os problemas e questões pouco edificantes que envolveram e ainda envolvem o cotidiano do povo brasileiro. Tal posição é sublinhada por André Dias em *Lima Barreto e Dostoiévski: vozes dissonantes* (2009), ao inferir sobre a estreita relação entre autor primário e autor secundário⁵⁷ na obra de Lima Barreto:

Em comum, nesta numerosa e variada produção, o fato de os grandes personagens dos livros de Lima Barreto serem, em última e em primeira instância, resultado das experiências observadas ou vivenciadas pelo escritor, independente do gênero trilhado. Como resultado direto do papel central das experiências captadas ou experimentadas pelo romancista tem-se a emersão de um discurso vigoroso, ácido, contundente, que não se furta a enumerar e criticar os desmazelos aos quais são submetidos os menos favorecidos socialmente, além de, paralelamente, explicar a vacuidade sobre a qual as classes dominantes do Rio de Janeiro, capital da Primeira República, encontravam seus fundamentos. (DIAS, 2009, p. 23).

Infelizmente o grito ensaiado por Lima Barreto na época do lançamento de *Isaías Caminha* não ecoou como o escritor esperava. O boicote da imprensa, somado a incompreensão da crítica acerca do projeto literário do autor, não permitiu que seu livro

⁵⁷ Conceitos que remetem às postulações teóricas de Mikhail Bakhtin, apresentados por Dias da seguinte forma: “O autor primário assume a função central de criador de todo universo presente em uma obra literária. De outro, tem-se o autor secundário ou imagem de autor — criação do autor primário —, participante do universo narrativo, muitas vezes responsável pela narração e, por extensão, por conduzir os leitores através do mundo narrado. Em alguns casos, o autor secundário ou imagem do autor não assume o papel de narrador, entretanto, esta função é outorgada a uma outra personagem da narrativa”. (DIAS, 2009, p. 20-21).

gerasse o efeito almejado pelo escritor. Hoje, graças ao trabalho de alguns críticos, como Pascoal Rangel, podemos ler a obra de Lima Barreto atentando para o seu caráter precursor, na forma e no conteúdo. Lima Barreto adiantou questões estéticas e temática que só seriam abordadas amplamente pelos escritores do chamado modernismo, marcado pela paradigmática Semana da Arte Moderna de 1922, coincidentemente o mesmo ano em que morre o escritor.

Rangel aponta a linguagem singular como principal traço da estética modernista em Lima Barreto:

Sua linguagem está fora dos cânones literários vigentes. Era a linguagem do futuro. Mas, em seu tempo, aquilo era um desafio e um desaforo. Nunca foi, entretanto, uma questão de teimosia burra. Não. A linguagem para ele era uma questão social tão grave quanto qualquer forma de dominação dos fracos pelos poderosos. Escrever simples, sem retórica, sem cumplicidades com a classe dominante — era, para Lima Barreto, uma filosofia. Uma questão de antropologia e filosofia social que estava em jogo. (RANGEL, 1984, p. 85).

A linguagem enxuta, que contrastava com a de outros escritores da época, a exemplo de Coelho Neto, e procurava se desvencilhar do rebuscamento, das adjetivações e estrangeirismos, foi interpretada pela crítica como uma linguagem pobre. Hoje, Lima Barreto é, a nosso ver, um modernista atualíssimo, à frente de seu tempo, cuja voz ressoa até hoje. De seu pioneirismo são devedores todos os autores que optaram por uma estética criticamente naturalista, como Luiz Vilela e todos os autores que constroem uma literatura pautada na simplicidade da palavra coloquial, cotidiana. Exímio criador de diálogos, Vilela é reconhecido pela crítica como um mestre da manipulação da linguagem, que engana pela aparente facilidade e esconde um trabalho complexo que a torna enxuta e verossímil desde seu primeiro livro, **Tremor de terra** (contos, 1967). Essa perspectiva é ilustrada pela opinião crítica da professora Pavla Lidmilová, estudiosa da literatura brasileira e tradutora de **Grande sertão: veredas** para o tcheco, que avalia a trajetória literária de Vilela erigida entre os livros de contos **Tremor de terra** e **O fim de tudo** (1973):

Da variedade de experimentos estilísticos, o autor soube, com tempo e muita disciplina, escolher o melhor e o mais característico de seu modo de expressão: o seu estilo evoluiu até a maior sobriedade; ficou a vivacidade da linguagem coloquial, do português do Brasil de hoje, tanto no vocabulário, como na morfologia e sintaxe, valorizou-se o diálogo espontâneo e preciso. (LIDMILOVÁ, 1984, p. 84-85).

Em Luiz Vilela, o efeito causado pela naturalização da linguagem e pelo uso dos diálogos é o estreitamento da distância entre leitor e texto. Graças ao diferente contexto crítico-literário de seu tempo, o escritor mineiro não precisou defender o valor do seu texto,

como o fez Lima Barreto, logrando o reconhecimento ainda em vida. Nesse ponto os dois autores diferem substancialmente.

A posição discursiva de Lima Barreto é visivelmente a de quem fala das margens da sociedade burguesa do início da república, enquanto Luiz Vilela, ao retratar personagens que representam a classe média ascendente que vive a busca de *status* social e apagamento da origem humilde, encontra grande identificação no meio intelectual brasileiro dos anos 60. É desse ponto de vista próximo a hegemonia da cultura nacional que Luiz Vilela pratica uma constante e contundente a classe média brasileira. Quanto ao movimento de valorização de humilde e do simples, Wania de Souza Majadas expõe uma série de exemplos no livro ***O diálogo da compaixão na obra de Luiz Vilela*** (2011).

O discurso visivelmente crítico de Luiz Vilela à elite e à classe média brasileira mostra que o autor pôde constatar de outro ponto de vista algo que Lima Barreto já constataria: o abuso, a falta de altruísmo e vontade política daqueles que detêm o poder, por mais ínfimo que ele seja.

O caráter moderno das obras de Lima Barreto e Luiz Vilela forma outro elo entre os dois escritores. Charles Baudelaire, ainda na metade do século XIX, trazia os primeiros contornos do homem/artista moderno nos ensaios “Heroísmo da vida moderna” (1846) e “O pintor da vida moderna” (1859-60). Maria Tereza Carneiro Lemos explica que quando o poeta francês defendia que “o artista será mais autenticamente poético quanto mais se tornar comum” (LEMOS, 2012, p. 93), pensava em “[u]ma modernidade que se configurava como o mais poderoso e violento projeto de homogeneização do mundo ocidental” (LEMOS, 2012, p. 93).

O projeto de homogeneização do mundo ocidental, hoje representado pela globalização, atinge o Brasil desde a Declaração da Independência, que pode ser tomado como o primeiro passo dado em direção a esse ideal. Mesmo se esforçando, “[e]m 1822 o Brasil não conseguiu entrar no ritmo da história”, sendo encoberto pelo “manto monárquico”, que criou a ilusão do “poder moderador”, como conta Otávio Ianni em ***A ideia de Brasil moderno*** (1996, p. 13). Para a Ianni, a ideia de Brasil moderno se constrói de forma caricata:

Primeiro, caricatura resultante da imitação apressada de outras realidades e configurações históricas, frequentemente implicadas em ideias, conceitos, explicações, teorias. Segundo, caricatura tornada ainda mais grotesca porque superpõe conceitos e temas a realidades nacionais múltiplas, antigas e recentes, nas quais se mesclam “ciclos” e épocas da história brasileira, como em um insólito caleidoscópio de realidades e imitações. (IANNI, 1996, p. 46).

É visível como em ***Recordações do escrívão Isaías Caminha***, assim como em ***Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*** (1919), Lima Barreto traça um retrato do Rio de Janeiro

“como metonímia do Brasil em processo de modernização” (LEMOS, 2012, p. 94). Essa modernização tem como base os anos subsequentes a Abolição da Escravatura e a instauração da República, que consolidaram o espírito burguês da economia cafeeira, expandida já em moldes capitalistas. Essa *Belle Époque*, cujo colapso definitivo se dá com a Revolução de 30, mascarava um país que engatinha atrás de ideais democráticos que haviam sido consolidados em 1776, na declaração de independência dos EUA e com a queda da monarquia na Espanha, em 1868, e na França, em 1870.

A questão da modernização nacional surge na obra Lima Barreto e Luiz Vilela e mostra não haver gratuidade em escrever um *roman à clef* sobre épocas e espaços conflituosos na história do país. Se partirmos da ideia de Barthes de que “a cidade é uma escrita [e] quem se desloca nela (o seu usuário) é um espécie de leitor” (BARTHES, 1987, p. 181), podemos dizer os dois escritores leram a as principais metrópoles brasileiras em períodos conturbados da história nacional e transpuseram suas impressões para suas obras. Esse exercício crítico é visto no olhar dos narradores Isaías e Edgar, radares críticos do Brasil, que levam ao leitor o mundo conhecido pelo escritor através do trabalho do autor e do narrador.

Além do ponto de vista do narrador, é notável a maneira como a cidade de São Paulo de *O inferno é aqui mesmo* é lida pelas personagens, quase sempre, com estranheza. Os exemplos são diversos:

Lima: “— São Paulo? São Paulo é a cidade da ambição... Há pessoas que gostam de lá”. (VILELA, 1983, p. 18).

Heloísa: “— São Paulo é muito frio — ela disse. — Aqui faz frio o ano inteiro. Tem dias que a gente fica gelada, não há nada que es quente. Não gosto de frio”. (VILELA, 1983, p. 22).

Sandro: “— São Paulo é outro mundo, Edgar; outro mundo. Não tem jeito de dizer”. (VILELA, 1983, p. 30).

Tarcísio: “— [...] quando alguém me pergunta o que ponho nos meus quadros, eu respondo: tudo o que não é São Paulo. Cores, cores e mais cores [...]”. (VILELA, 1983, p. 98).

Ainda há a personagem Bosco, que tomado pelo sonho de retornar a fazenda do seu pai no Acre, chega a sentir “cheiro de curral em pleno centro de São Paulo” (VILELA, 1983, p. 140). As únicas exceções parecem ser Vanessa, uma mulher atraente, porém fria e distante, metonímia da metrópole, e Lucimar, homossexual que diz ter encontrado em São Paulo um refúgio para o preconceito e a violência que sofria na sua cidade natal, ao mesmo tempo em que confessa a Edgar: “tem hora que sinto muita solidão...” (VILELA, 1983, p. 113).

Miguel Sanches Neto em “O romancista Luiz Vilela” aborda a extensão da representação da cidade de São Paulo na personagem Vanessa relacionando-a também com a metáfora de inferno:

Se a cidade é o inferno, uma figura a representa com perfeição – Vanessa. É por ela que Edgar deixa Belo Horizonte e aceita o emprego em “*O vespertino*”. Ele se apaixona pela mulher mais linda que já vira. Em Vanessa, encontra o sexo, não o amor. Ela até tenta, mas é incapaz de amar, permanecendo sempre disponível a todos. Representação do inferno-cidade, Vanessa é o demônio na sua versão feminina, terrena, fria e volúvel. (SANCHES NETO, 2008, p. 5)

A São Paulo de *O inferno é aqui mesmo* é a cidade da ambição, fria, um outro mundo, sem cores, que acolhe a todos e de onde todos desejam sair vencedores. É a cidade que dá trabalho, mas não afeto. Essa visão nebulosa da metrópole intensifica-se com a mudança dos hábitos e costumes sociais, que marcaram as décadas de 60 e 70. Grande parte dessas mudanças são abordadas na narrativa do *roman à clef* de Luiz Vilela.

Em um contexto anterior, Lima Barreto testemunha a abrupta urbanização do Rio de Janeiro, critica o ciclo de modernização brasileira na virada do século XIX para o século XX, como mostram as crônicas de *Bagatelas* (1959). “Além de se colocar como um crítico político, Barreto está atento ao processo de modernização imposto pela República com seus falsos discursos de vantagens estéticas e sociais para todos os cidadãos” (GOMES, 2008, p. 50).

Osman Lins também ilustra a complexa relação de Lima Barreto com o seu espaço social:

Lima Barreto, intérprete sagaz do seu país e do seu povo, viu como ninguém as nossas falhas — e raramente nos ocorre, malgrado as delimitações precisas dos períodos históricos abrangido pelos seus discursos, que cinquenta anos o separam de nós, tal a constância de muitos aspectos que surpreende. Mas, insistimos, suas preocupações, que a época em que viveu não explica, abrangia outros aspectos não familiares aos nossos homens de letras, como a rapacidade do capitalismo, a infiltração norte-americana na América Latina ou, também, os problemas políticos e sociais que deveriam suceder à Primeira Guerra Mundial. (LINS, 1976, p. 27).

O emprego do tema jornalismo como espaço crítico da sociedade ao longo da obra de Lima Barreto é recorrente. Além do perfil traçado nas páginas de *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, nas crônicas reunidas em *Bagatelas* (1956), Lima Barreto lança uma imagem nada amistosa de imprensa:

Ela é feita de desconhecimento total do que se passa fora de sua roda, um pouco de política e da dos literatos, determinando esse desconhecimento um desprezo mal disfarçado pelas outras profissões, sobretudo as manuais, e pelo que pode haver de inteligência naqueles que as exercem. (BARRETO, 1956. p. 112 Cf. GOMES, 2008, p. 50-51).

Como já inferimos, na obra de Luiz Vilela, a crítica a imprensa não se restringe à narrativa de *O inferno é aqui mesmo*. Outro exemplo surge no romance *Entre amigos* (1983), em que a personagem Marcos fala dos planos que tivera um dia de abrir um jornal na cidade interiorana:

— [...] Queria fazer um jornal que, embora de província, não teria nada de provinciano: um jornal quente, corajoso, agressivo... Um jornal que revolucionaria a cidade.
 [...] — Cheguei até a fazer o espelho; fiz o orçamento na gráfica, olhei as publicidades...
 — E por que o jornal não foi em frente?
 — Por quê? Porque é impossível fazer um jornal de qualidade aqui.
 — Impossível por quê? — Leila perguntou.
 — Porque é; porque não há quem escreva, não há quem leia, não há... É impossível; qualquer coisa de qualidade é impossível.
 — Assim você está fazendo pouco caso demais de nossa cidade — protesta Pipa [...].
 — Imaginem: um jornal que não teria “Sociedade”; não teria “Horóscopo”; não teria... Um jornal como esse poderia prosperar nessa cidade? (VILELA, 1983, p. 17-18).

Esse diálogo ilustra os contratempos que impedem a personagem de levar adiante o projeto de fazer o que pensa ser jornalismo ideal, de índole revolucionária. Sua reflexão sobre a impossibilidade do projeto está relacionada a ideia de que a cidade provinciana não aceitaria jornalismo diferente da fórmula vigente, com suas sessões de “Sociedade” e “Horóscopo”. Um jornal sem essas sessões perderia o seu apelo popular e não venderia. A utopia de Marcus, centrada na pretensa revolução que o jornal poderia desencadear na mentalidade das pessoas “provincianas”, agrega uma mentalidade iluminista — que sonha em estender ao povo os tentáculos da alta cultura, excluindo o que é “inferior” e diferente; e a democratização da cultura erudita, não mais exclusiva de uma pequena minoria.

Rauer Ribeiro Rodrigues, ao avaliar a recepção crítica do romance *Entre amigos* também destaca o peso da crítica ao jornalismo:

O jornalismo [...] é longamente abordado no [Entre Amigos] (p. 8-19). A sociedade que rodeia os personagens é apresentada ao visitante Ezequiel tendo por pretexto falar das atividades e da linha editorial dos dois jornais da cidade. As propostas, as ações e os resultados efetivos dos jornais são criticados sem piedade. A falta de ética e de escrúpulos dos proprietários, a ausência de uma visão social crítica, o adaptar-se às conveniências dos poderosos do momento e de leitores despreparados e pouco exigentes – tudo passa pelo triturador irônico, cínico, “iluminista” dos personagens Marcos e Ezequiel. O inventário é demolidor. (RAUER, 2006, p.35-36).

Outra aproximação possível entre os *romans à clef* de Luiz Vilela e Lima Barreto é a natureza insular dos seus narradores. Edgar e Isaias são dotados de extrema sensibilidade para observar o mundo ao seu redor, sensibilidade que lhes garantem uma percepção crítica do complexo jogo de interesses e aparências, construídos ao longo das narrativas.

O grau de isolamento de Edgar se mostra menos extremo que a de Isaias, já que o narrador chega até a se relacionar amorosamente com a personagem Vanessa, também jornalista e colega de redação. Mesmo que nessa relação não seja possível estabelecer uma unidade, pois as duas personagens estabelecem um jogo em que puxam um ao outro para seu

mundo, culminando numa relação monádica⁵⁸. Mesmo assim, é significativo que o narrador de *O inferno é aqui mesmo* ensaie um contato mais profundo com o outro.

O narrador de Lima Barreto, por sua vez, estende sua natureza insular aos demais personagens do livro, impossibilitando qualquer contato humano sob a camada da superfície social: “[...] protagonista e figurantes permanecem encerrados em si mesmos, a indiscutível sensibilidade de Isaias Caminha é um círculo: como todos, ele está fechado em si mesmo num mundo onde as comunicações foram cortadas” (LINS, 1976, p. 36).

O tema do homem como uma ilha também percorre toda a obra de Luiz Vilela, remetendo a uma reflexão do tom existencialista, outro legado advindo da vida do escritor. Luiz Vilela teve contato com as ideias de pensadores como Jean-Paul Sartre, Kierkegaard e Heidegger durante os anos em que cursou a faculdade de Filosofia, em Belo Horizonte. Parece-nos que o escritor trouxe algo da reflexão desses pensadores para seus livros.

Em Lima Barreto, o isolamento das personagens, representado de forma crônica pelo *alter ego* Isaias Caminha, remete a própria existência do escritor, vítima de exclusão social. Todo esse contexto contribui para que Lima Barreto assuma uma “[...] identidade crítica pessimista que desvenda a complexidade das relações entre o campo jornalístico e campo econômico” (GOMES, 2008, p. 52-53).

Se Luiz Vilela nunca se viu como jornalista, Lima Barreto viu no jornalismo uma possibilidade de driblar sua difícil realidade econômica. “Mulato culto, sem diploma nem dinheiro, iria parar fatalmente no jornalismo” (COSTA, 2005, p. 59). Mesmo que no caso de Vilela o jornalismo tenha sido uma breve experiência, no sentido da experimentação, e, em Lima Barreto não tenha sido opção, mas imposição das circunstâncias, é perceptível o peso que o jornalismo assume na obra desses autores. Desde livros que tem traz como personagens-narradores jornalistas, como é o caso de *Recordações do escrívão Isaias Caminha* e *O inferno é aqui mesmo*, até a referência ao tema em outras narrativas, a exemplo de *Bagatelas* e *Entre amigos*.

Somado a essa forte presença do jornalismo na obra de Lima Barreto e Luiz Vilela, entendemos que a opção pelo *roman à clef*, nos dois casos aqui apresentados, passa pela postura engajada de seus autores. Lançando uma visão sociológica sobre a obra de Lima Barreto, Carlos Magno Gomes, no artigo “A identidade cultural engajada de Lima Barreto” (2008), mostra que “[a] partir de seus textos literários e jornalísticos, identifica-se uma

⁵⁸ Como exemplificamos na primeira parte desse trabalho, ao trazer a contribuição do artigo de Fabrina Martinez de Souza e Rauer Ribeiro Rodrigues (2012), “Amor e mônada nos contos ‘No Bar’ e ‘Tremor de Terra’ de Luiz Vilela”.

identidade cultural engajada e preocupada em denunciar o preconceito racial e a exclusão social” (p.47-48). Ao analisar crônica e ficção, Gomes faz caminho semelhante ao proposto neste trabalho, mostrando a recorrência do discurso marcado pela figura do autor culturalmente engajado, a partir de alguns aspectos da *função-autor* de Michel Foucault:

Conforme Michel Foucault “o autor exerce relativamente aos discursos um certo papel: assegura uma função classificativa; um tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, selecioná-los, opô-los a outros textos”⁵⁹. Então, partindo da idéia do autor como um agrupamento de posições discursivas, este ensaio limita-se ao estudo das posições ideológicas de Lima Barreto nas crônicas *Bagatelas* e no romance *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*. (GOMES, 2008, p. 48).

Infelizmente, não seria possível desenvolver um trabalho semelhante, aproximando *O inferno é aqui mesmo* e a produção jornalística feita por Luiz Vilela no período em que trabalhou no “Jornal da Tarde”, pela impossibilidade do acesso às reportagens escritas por Vilela, assim como não há — que seja de nosso conhecimento — um arquivo sistematizado para consulta das edições do jornal. Todavia, quanto a Luiz Vilela, propomos uma análise da posição crítica a respeito do homem, da sociedade ou do jornalismo ao longo de sua obra, opondo contos, novelas e romances.

A narrativa de *O inferno é aqui mesmo*, ao mesmo tempo em que retrata personagens que dialogam com a cultura da derrota e esquivam-se da ação política, busca na ironia do *roman à clef* sua forma de militância, assim como o fez Lima Barreto em *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*, publicado 70 anos antes.

Mostramos que ao retomar questões sobre a imprensa a partir do ponto de vista crítico do narrador Edgar, Luiz Vilela constrói uma narrativa que funciona como microcosmo do Brasil, através da representação do homem e da metrópole brasileira no final dos anos 1960. No retrato sarcástico do jornalismo que se entende à própria sociedade de cada época, Lima Barreto e Luiz Vilela apontam que a associação do *roman à clef* com o jornalismo surge de um compromisso crítico que ressoa ao longo da obra dos dois autores. Tal compromisso impede que esses romances à clef limitem-se ao divertimento do leitor através da construção de caricaturas sociais e da procura das chaves, denotando a essas narrativas reflexões sobre a imprensa, o país e a própria condição humana.

⁵⁹ FOUCAULT, Michel. *O que é um autor*. Lisboa: Edições 70, 2000. p. 44-45.

III – REFINANDO A DISCUSSÃO

Até aqui nosso percurso à procura da função-autor no *roman à clef* ***O inferno é aqui mesmo*** nos levou a discussão das particularidades entre ficção e história; de como a forma sobre a qual é erigida a narrativa gera sentido; as particularidades da literatura autobiográfica; as especificidades do *roman à clef*; o modo como personagem e narrador participam da construção narrativa, direcionando o olhar do leitor e indicando escolhas éticas do autor; e o desenvolvimento do conceito de função autor, que aborda a questão o autor a partir da perspectiva de um ser que responde a determinado espaço/tempo social, que negocia sua individualidade com os mecanismos de controle vigentes, embate do qual emerge um determinada função-autor.

Após esse levantamento, seguimos nosso trabalho rumo a compreensão do funcionamento de ***O inferno é aqui mesmo***, a partir de sua diegese, do contexto da época de seu lançamento e sua posição dentro da tradição literária brasileira. Assim, vimos que o romance dialoga com um movimento contemporâneo, de revisão e crítica das mudanças imputadas na sociedade durante a primeira fase da ditadura militar, período áureo da esquerda festiva, abalado pela instituição do AI-5, associado a chamada “cultura da derrota”, representada, sobretudo, pelo espaço do bar. Também vimos que tal revisão foi construída pela retomada autobiográfica, em que a visão madura do narrador, que revive sua história, contrapõe a vivência da personagem, presa às amarras do seu ponto de vista.

A polêmica que envolveu o lançamento do livro só fez atualizar o *roman à clef* como forma romanesca privilegiada da crítica social, feita na sátira dos costumes, que marca o tom de uma época, dando ao livro aspectos de uma crônica de geração. Por fim, mostramos como dentro da literatura brasileira ***O inferno é aqui mesmo*** dialoga com o projeto empreendido mais de meio século antes por Lima Barreto, escritor que, assim como Luiz Vilela, emprestou sua pena ao jornalismo e depois transpôs criticamente para a ficção essa experiência, criando

um microcosmo crítico do Brasil, mostrando um país que tenta, a qualquer custo, ser contemporâneo do seu tempo. Voltamo-nos agora a reflexão central desse trabalho, que tenta responder a pergunta: qual a especificidade da função-autor no *roman à clef* na literatura brasileira contemporânea? Para tanto, nos debruçaremos sobre os pormenores que envolvem os estudos sobre o nome do autor, o nome próprio e outros elementos que regem a função-autor de ***O inferno é aqui mesmo***.

3.1 – O autor no texto

Ao analisarmos o *roman à clef* ***O inferno é aqui mesmo*** sob a perspectiva da função-autor, é inevitável resgatarmos algumas teorias que problematizam a figura do autor. Foucault, ao lançar uma visada arqueogenealógica sobre a questão, toma o autor não só pela perspectiva do texto, mas o insere em um amplo contexto, que envolve sistemas de domínio social e econômico. Assim, o autor, sepultado por Barthes, dá os seus primeiros passos rumo ao renascimento teórico, agora fragmentado em uma série de funções estabelecidas a partir das relações de poder. É exemplar que Foucault indique a relação de “apropriação penal” como a primeira característica de um discurso portador de função-autor:

Os textos, os livros, os discursos começaram a ter realmente autores (diferentes dos personagens míticos, diferentes das grandes figuras sacralizadas e sacralizantes) na medida em que o autor podia ser punido, ou seja, na medida em que os discursos podiam ser transgressores. (FOUCAULT, 2006, p. 274 - 275).

Vimos que além de imputar responsabilidade penal, o nome do autor também funciona como agregador de discursos, remetendo a “uma certa unidade de escrita” (FOUCAULT, 2006, p. 278), que é definida por “uma série de operações específicas e complexas” (FOUCAULT, 2006, p. 279), em cada tempo e em cada sociedade. Ademais, ao analisar ***O inferno é aqui mesmo*** sob a luz da função-autor passamos, inevitavelmente, pelos aspectos que relacionam esse livro com a obra do autor e pelo lugar discursivo que esse livro ocupa dentro da obra desse autor e na literatura brasileira.

Parte desses pontos foram contemplados no capítulo anterior, quando tomamos ***O inferno é aqui mesmo*** como um *roman à clef* que, ao colocar um jornalista como narrador tece uma crítica à imprensa (2.1– O jornalista como repórter), compartilha temas literatura brasileira pós-64 (2.2 – O escritor como jornalista), ligada ao “romance da cultura da

derrota”(2.3 – A cultura da derrota) e cria um microcosmo crítico do Brasil que dialoga com **Recordações do escrивão Isaias Caminha** (2.4 – O jornalismo como microcosmo crítico).

A respeito da relação de **O inferno é aqui mesmo** com os contos, novelas e outros romances que compõe a obra de Luiz Vilela, é notável que o livro contenha uma crítica ao jornalismo, tema recorrente da obra do escritor, e que a personagem narradora apresente uma natureza insular, característica presente em outras narrativas⁶⁰, além de outras marcas que formam a poética do escritor mineiro, como a retomada autobiográfica e a crítica social, em especial à classe média brasileira feita, sobretudo, através do sarcasmo e da ironia. Agora, aprofundaremos nossa análise nos voltando para aspectos específicos da função-autor, ora retomando discussões já apresentadas, ora inserindo novos elementos na análise.

Longe de ser um instaurador de discursividade e, muito menos, de ser um instaurador de cientificidade, Luiz Vilela desenvolve uma literatura alinhada com as aflições temáticas e linguísticas da escrita contemporânea. Tematicamente, aborda questões como sexo, violência, religião e existência a partir da exploração da cena cotidiana, em uma narrativa perpassada de material autobiográfico, à semelhança dos temas abordados por seus contemporâneos, como Rubem Fonseca, Roberto Drummond, Danton Trevisan e Sérgio Sant’Anna.

Além da marca autobiográfica, Vilela aproxima-se desses autores ao empregar uma linguagem simples, marcada pelos extremamente realistas construídos sob a aparência da simplicidade. Essa linguagem de tom coloquial dialoga com uma das principais características da literatura contemporânea, que incorpora e problematiza o que Roland Barthes nomeia de grau zero da escrita, no sentido de “[...] fala transparente [...] [que] realiza um estilo de ausência que é quase uma ausência total de estilo” (CEIA, 2012, s.p.). São essas e outras características que fazem de **O inferno é aqui mesmo** não só um exemplar da literatura brasileira pós-64 e um expoente do *romance da cultura da derrota*, mas um livro contemporâneo.

Como demonstramos no tópico “2.4 – O jornalismo como microcosmo crítico”, **O inferno é aqui mesmo** é herdeiro da tradição romanesca do *roman à clef*, originada na França do século XVI, que na retomada antropofágica feita pelo escritor, conservou sua relação com a escrita autobiográfica e a literatura de contestação social, do qual o paralelo mais próximo, como indicamos, aponta para **Recordações do escrивão Isaias Caminha**, de Lima Barreto.

⁶⁰ Ramon, narrador autodiegético de **Perdição** (2011), é um dos grandes exemplos desse tipo de personagem, pois observa a tudo e a todos, declara-se amigo da personagem Leonardo/Pedro, mas não estabelece laços de fraternidade com essa ou com outras personagens ao longo da narrativa. A repetição da interjeição “hum” na fala de Ramon é sintomática da distância que ele impõe entre si e as outras personagens.

Seja no paralelo entre a experiência vivida por Luiz Vilela na redação do “Jornal da Tarde” e a narração sobre os meses em que trabalhou no jornal “*O Vespertino*” por Edgar, ou pela recorrência de temas existenciais desenvolvidos sob a perspectiva irônica do narrador autodiegético, *alter ego* do autor, enuncia-se por toda a narrativa de ***O inferno é aqui mesmo*** a presença de uma figura de autor específica ao longo do texto, que aponta para determinada função-autor organizada sob o nome de autor Luiz Vilela.

Todos esses aspectos que envolvem ***O inferno é aqui mesmo*** preenchem ao menos um dos tópicos da função-autor e ajudam a construir a verdade literária que emerge do texto de Luiz Vilela. Essa “verdade literária” é o fim que os estudos que contemplam autor, obra e leitor sempre procuram entender e explicar, sem nunca consegui-lo de forma plena. Antoine Compagnon, em ***O demônio da teoria*** (1998), faz uma retrospectiva crítica das principais correntes de estudo que protagonizaram a teoria da literatura desde a mimese aristotélica até o colapso do cânone. O seu esforço ilustra a eterna impossibilidade de desvendar e, principalmente, sistematizar teoricamente os misteriosos caminhos da literatura.

Herdeiros dessa imensa gama de reflexões e vertentes críticas, devemos sempre nos indagar sobre a pertinência de nos lançarmos ao estudo de uma obra tomando determinada corrente teórica. As possibilidades são inúmeras, mas assim como na literatura, na crítica literária, o texto pode nos apontar o caminho mais coerente a ser seguido. O estudo de um livro cuja narrativa aborda a questão do exílio, escrito por um autor que sofreu ou sofre exílio, balizado pela teoria pós-colonialista se mostra tão coerente como o estudo de uma narrativa de teor autobiográfico que se vale de uma teoria que trate do conceito de autor. Assim, enquanto tomamos Foucault e sua função-autor para estudarmos os modos de existência de um autor no texto, recorreremos às reflexões de Philippe Lejeune para nos auxiliar na discussão dos pormenores da escrita autobiográfica.

3.2 – A biografia no texto

Em ***O pacto autobiográfico***⁶¹ (2008), Philippe Lejeune desenvolve uma taxonomia que tentar conter a dinâmica das relações entre autor, personagem e narrador dentro da

⁶¹ “*Le pacte autobiographique* — publicado primeiramente na revista *Poétique* e depois, em 1975, pela Seuil — seu ensaio mais conhecido no Brasil”. (NORONHA, 2007, p. 10). *Le pacte autobiographique: nouvelle éd.*

autobiográfica, fundamentado-se em um pacto dirigido ao leitor. A classificação, bem limitada, rendeu até quadros e esquemas categóricos, posteriormente retificados pelo próprio autor em *O pacto autobiográfico (Bis)* (1986) e *O pacto autobiográfico. 25 anos depois* (2005). Alguns apontamentos feitos por Lejeune serão retomados neste trabalho a fim de iluminar a complexa relação entre autor, narrador e personagem em *O inferno é aqui mesmo*. Primeiramente, devemos saber que Lejeune emprega a palavra autobiografia

[...] para designar, no sentido amplo, qualquer texto regido por um pacto autobiográfico, em que o autor propõe um discurso sobre si, mas também (e é a definição da página 14⁶²) uma realização particular desse discurso, na qual a resposta a pergunta “quem sou eu” consiste em uma *narrativa* que diz “como me tornei assim”. (LEJEUNE, 2008, p. 54).

Para Lejeune, o pacto autobiográfico se define a partir da identidade de *nome* entre autor, narrador e personagem. “O pacto autobiográfico é a afirmação, no texto, dessa identidade, remetendo, em última instância, ao *nome* do autor, escrito na capa do livro” (LEJEUNE, 2008, p. 26). Soma-se a essa designação o fato de o pacto só se estabelecer a partir da associação de identidade feita pelo leitor.

Quando Lejeune diz que o autor “[...] está ligado, por uma convenção social, ao compromisso de responsabilidade de uma *pessoa real*, ou seja, uma pessoa cuja existência é atestada pelo registro em cartório e verificável” (LEJEUNE, 2008, p. 23), ratifica a ideia apresentada anteriormente por Foucault, em que o teórico afirma que há uma responsabilidade penal que circunda o nome do autor, que matem relação com o nome próprio, mas dele difere: “[...] a ligação do nome próprio com o indivíduo nomeado e a ligação do nome de autor com o indivíduo que ele nomeia não são isomorfias e nem funcionam da mesma maneira” (FOUCAULT, 2006, p. 272). Portanto, “[o] nome de autor não está localizado no estado civil dos homens, não está localizado na ficção da obra, mas na ruptura que instaura um certo grupo de discursos e seu modo singular de ser” (FOUCAULT, 2006, p. 274).

Essa relação de atribuição penal ao nome é anterior ao nome de autor e está localizada no nascimento do nome próprio, como observou Pierre Bourdieu. Para Bourdieu, assim como para Foucault, Lejeune, e outros pensadores que se debruçam sobre questões que envolvem autor, vida e texto, a única unidade do sujeito biográfico resiste na instituição do nome próprio, o nome de batismo, uma unidade social constante e durável.

Argumenteé. Paris: Seuil, 1996. p. 13-45. Edição traduzida em LEJEUNE, 2008, p. 13-47, utilizada neste trabalho.

⁶² “DEFINIÇÃO: narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade”. (LEJEUNE, 2008, p. 14).

Como instituição, o nome próprio é arrancado do tempo e do espaço e das variações segundo os lugares e os momentos: assim ele assegura aos indivíduos designados, para além de todas as mudanças e todas as flutuações biológicas e sociais, a *constância nominal*, a identidade no sentido de identidade consigo mesmo, de *constantia sibi*, que a ordem social demanda. (BOURDIEU, 1998, p. 187).

A tentativa de representar uma personalidade, sempre em construção, pelo nome próprio fixo, socialmente imposto, resulta, para Bourdieu numa “formidável abstração”. Essa abstração também alcança a narrativa biográfica, estendendo a esse tipo de discurso todas as regras que envolvem o nome próprio. Por isso, “[...] a oficialização de uma representação *privada* de sua própria vida, pública ou privada, implica um aumento de coações e censuras específicas” (BOURDIEU, 1998, p. 189). O caráter mutante do indivíduo (ou de um determinado grupo social) está estreitamente ligado à natureza do espaço no qual ele se insere. Bourdieu afirma que a “história de vida” como uma

[...] sucessão longitudinal dos acontecimentos constitutivos da vida [...] conduz à construção da noção de *trajetória* como série de *posições* sucessivamente ocupadas por um mesmo agente (ou um mesmo grupo) num espaço que é ele próprio um devir, estando sujeito a incessantes transformações. (BOURDIEU, 1998, p. 189, grifos do autor).

A proposta de Bourdieu é tentar entender os acontecimentos de uma história de vida a partir da localização da mola propulsora das *colocações* e *deslocamento* de uma vida em um espaço social, identificando a relação objetiva estabelecida entre o sentido e o valor que proporcionaram essas mudanças. Bourdieu também aponta que nessa busca pela essência das *colocações* e *deslocamento* devem ser consideradas as relações do agente dessa história de vida narrada “com outros agentes envolvidos no mesmo campo e confrontados com o mesmo espaço dos possíveis” (BOURDIEU, 1998, p. 190). Parece-nos que, de maneira geral, o que Bourdieu propõe está bem próximo ao que chamamos vulgarmente de contextualização, no sentido mais amplo que a palavra possa denotar.

Sobre a aproximação entre as ideias de Lejeune e Foucault, é sintomático que a definição de autor apresentada por Lejeune se aproxime tanto — ao menos em um de seus aspectos — da função-autor proposta por Foucault em *O que é um autor?*:

Um autor não é uma pessoa. É uma pessoa que escreve e publica. Inscrito, a um só tempo, no texto e no extratexto, ele é a linha de contato entre eles. O autor se define como sendo simultaneamente uma pessoa real socialmente responsável e o produtor de um discurso. (LEJEUNE, 2008, p. 23).

O que a consonância entre os discursos desses estudiosos nos mostra é, principalmente, que a discussão de textos de natureza autobiográfica passa pela definição do que é um autor. Sustentados pela pertinência dessa proximidade entre o trabalho de Lejeune e

Foucault, devemos avaliar a transposição e aplicação dos conceitos desses estudiosos na leitura de ***O inferno é aqui mesmo***.

A primeira questão a que devemos atentar é o fato de que em ***O inferno é aqui mesmo*** o nome impresso na capa do livro é Luiz Vilela, enquanto o nome do personagem-narrador é Edgar. Logo, não temos a “[...] relação de identidade entre o *autor*, o *narrador* e o *personagem*” (LEJEUNE, 2008, p. 15), que Lejeune estipula como necessária para que haja autobiografia.

Lejeune afirma que é “[...] em relação ao *nome próprio* que devem ser situados os problemas da autobiografia” (LEJEUNE, 2008, p. 23), enquanto Foucault indica que o nome próprio pode agregar uma série de discurso que definem a função-autor. Logo, tomando Foucault, expandimos a compreensão dos mecanismos em torno do nome próprio, compreendendo-o não só em sua manifestação textual, como social.

Retomemos alguns resultados obtidos por Wider (2007) a partir da leitura da novela autobiográfica ***O choro no travesseiro*** à luz do “pacto autobiográfico” de Philippe Lejeune, a fim de abordar algumas questões pertinentes à proposta deste trabalho. Tomando a definição de autobiografia de Lejeune, Wider verifica se a novela ***O choro no travesseiro*** se enquadra nas quatro categorias do pacto autobiográfico, que deve contemplar os seguintes requisitos:

1. *Forma de linguagem*:
 - a) narrativa;
 - b) em prosa.
2. *Assunto tratado*: vida individual, história de uma personalidade.
3. *Situação do autor*: identidade do autor (cujo nome remete a uma pessoa real) e do narrador.
4. *Posição do narrador*:
 - a) identidade do narrador e do personagem principal;
 - b) perspectiva retrospectiva da narrativa. (LEJEUNE, 2008, p. 14).

Analisando a presença dessas premissas, Wider conclui que

O Choro no travesseiro não preenche apenas a categoria três em que o autor tem de ser o narrador declaradamente. Como não preenche o terceiro item, não podemos falar de autobiografia nos moldes da teoria de Philippe Lejeune. Entretanto, podemos falar de uma *ficção autobiográfica*. (WIDER, 2007, p. 40, grifo nosso).

A mesma conclusão pode ser estendida para ***O inferno é aqui mesmo*** que, à semelhança de ***Choro no travesseiro***, só não preenche o terceiro item do que Lejeune preconiza na sua definição de autobiografia. Na taxonomia de Lejeune, o romance de Luiz Vilela encontra-se muito próximo do que o teórico denomina como “romance autobiográfico”, ou seja,

[...] todos os textos de ficção em que o leitor pode ter razões de suspeitar, a partir das semelhanças que acredita ver, que haja uma identidade entre autor e *personagem*, mas que o autor escolheu negar essa identidade ou, pelo menos, não afirmá-la. (LEJEUNE, 2008, p. 25).

Lejeune ressalva que, diferentemente da autobiografia, o romance autobiográfico comporta “graus de identidade” entre autor e personagem. Para identificar os graus que emergem dessas narrativas, o leitor (sempre o leitor!) deve se voltar para informações extratextuais, como a biografia do autor, os outros textos escritos por ele, etc. Aqui nos deparamos com outro problema levantado por Foucault ao discutir o critério do que pode ser considerado como parte da obra de um autor após a sua morte: “Será que tudo o que ele escreveu ou disse, tudo o que ele deixou atrás de si faz parte de sua obra? Problema ao mesmo tempo teórico e técnico” (FOUCAULT, 2006, p. 269-270). Foucault não tenta resolver esse impasse; apenas indica que “[a] palavra ‘obra’ e a unidade que ela designa são provavelmente tão problemáticas quanto a individualidade do autor” (FOUCAULT, 2006, p. 270).

Outro aspecto que também influencia na construção de uma identidade é a proposta estética da narrativa: basta pensarmos na distância entre um narrador em primeira pessoa (que, muitas vezes, se manifesta como um *alter ego* do autor) e um narrador em terceira pessoa (que, *a priori*, mantém uma relação de maior distanciamento das personagens). No caso de ***O inferno é aqui mesmo***, devemos somar às características de uma narrativa em primeira pessoa a identificação das semelhanças entre autor e personagem em forma de chave, característica necessária a um *roman à clef*. Uma das lacunas da taxonomia de Lejeune é não pensar como os diversos tipos de narradores influenciam na relação de semelhança entre autor e personagem.

A diferenciação entre autobiografia e romance autobiográfico se estende aos problemas de classificação do que é ficção e do que é não-ficção, abordada no primeiro capítulo deste trabalho, quando mostramos a impossibilidade de apontar o que caracteriza uma narrativa histórica e uma ficcional. A tentativa de tratar das diferenças entre essas duas áreas da escrita termina sempre em uma aporia localizada na questão da linguagem. Lejeune trata desse aspecto quando diz que “[t]odos os procedimentos que a autobiografia utiliza para nos convencer da autenticidade do relato podem ser — e muitas vezes o foram — imitados pelo romance” (LEJEUNE, 2008, p. 26). Mas quem é detém a linguagem? A literatura, a história, a filosofia, a autobiografia...? Os empréstimos e contaminações entre essas áreas estabelecem sua unidade mutante, em que a linguagem só pode ser entendida como eterno devir em construção.

A essa ideia podemos acrescentar a existência do movimento contrário, quando o romance se constrói tomando a forma de uma autobiografia. Nesse sentido, um exemplo do movimento “romance copia autobiografia” apontado por Lejeune pode ser visto em *A casa dos budas ditosos* (1999), romance de João Ubaldo Ribeiro, no qual o escritor constrói um jogo muito espirituoso ao criar um prefácio em que a voz do autor João Ubaldo Ribeiro surge para dizer ao leitor que as páginas posteriores são, “na verdade”, uma narrativa anônima de uma senhora contando sua vida. Assim, o autor tenta contornar o abismo da verossimilhança que poderia surgir de uma história narrada por uma mulher em primeira pessoa que tem a assinatura de um homem na capa do livro. Ao construir a ideia de que a narrativa foi entregue anonimamente a ele, o autor João Ubaldo Ribeiro constrói, sob a máscara da narradora, não enfrenta tantas dificuldades para criar o relato das aventuras sexuais de uma mulher ao longo de sua vida de forma mais verossímil do que se narrado por uma “autoria” de voz masculina.

Na tentativa de diferenciar romance e autobiografia, Lejeune conceitua o que chama de “espaço autobiográfico”, que funciona de maneira distinta nos dois gêneros e deles é indissociável. O espaço autobiográfico, que agrega o pacto autobiográfico, é flexível e funciona a partir de

[...] uma arquitetura de textos que estabelecem relações mútuas, alguns de ficção, outros de crítica, ensaios, escritos íntimos, prefácios, todos eles remetendo a uma certa imagem do autor. Uma imagem que não coincide exatamente com um conteúdo enunciado, mas que é um efeito de enunciação, e por isso produz uma certa ambiguidade do pacto. (LEE, 2007, p. 37).

À semelhança do funcionamento do pacto, para que o espaço autobiográfico funcione de fato,

[é] necessário que o conjunto de textos que compõe o espaço autobiográfico faça parte da tradição de leitura em que o leitor se insere, do seu horizonte de expectativas. Só desse modo a autobiografia funcionaria como gênero contratual. (LEE, 2007, p. 38).

A imagem de autor que surge da reunião de textos (ficção, fortuna crítica, ensaios, escritos íntimos, prefácios, etc.) também exerce influência sobre a leitura do romance autobiográfico, dilatando a fruição do leitor. A leitura com as chaves do *roman à clef* é distinta da leitura sem as chaves, assim como a leitura na época do lançamento do livro não é igual a uma leitura feita trinta anos depois.

Lejeune ainda situa a distinção entre autobiografia e romance autobiográfico na esfera da identidade, “[...] aceita ou recusada no plano da enunciação” (LEJEUNE, 2008, p. 35), enquanto a diferenciação entre autobiografia e biografia diz respeito à semelhança, em “[...] uma *relação* sujeita a discussões e *nuances* infinitas, estabelecida a partir do enunciado”

(LEJEUNE, 2008, p. 35, grifos do autor). A diferenciação de identidade e semelhança será o alicerce da construção do conceito de “pacto fantasmático”, que complementa o “pacto autobiográfico” e a ele se contrapõe.

No “pacto fantasmático” o leitor “[...] é convidado a ler os romances não apenas como *ficções* remetendo a uma verdade da ‘natureza humana’, mas também como *fantasmas* reveladores de um indivíduo” (LEJEUNE, 2008, p. 43, grifos do autor). Sem o contrato estabelecido entre autor e leitor, o romance autobiográfico, segundo Lejeune, daria ao leitor os “*fantasmas* reveladores de um indivíduo”, ou seja, índices da figura do autor.

Assim como não há uma relação implícita de identidade no *pacto fantasmático*, não há, no *roman à clef*, a certeza de correspondência entre personagem e pessoa, pois o nome próprio dá lugar a chave — a exemplo do que acontece em *O inferno é aqui mesmo* —, e os índices que remetem a pessoas ou fatos existentes fora da ficção podem desaparecer ou se transforma no ato da criação.

3.3 – O imaginário no texto

Crítico de Lejeune, Paul de Man não entende a autobiografia como um gênero e, muito menos, como um gênero contratual. Para Man, a principal falha de Lejeune está no *status* dado ao leitor, a qual foi outorgada a transcendência que outrora pertenceu ao autor:

De figura especular do autor, o leitor se torna o juiz, a força policial encarregada de verificar a *autenticidade* da assinatura e a consistência do comportamento do signatário, o ponto até o qual respeita ou deixa de respeitar o acordo contratual que assinou. [...] o modo de ler de Lejeune, assim como suas elaborações teóricas, mostram que a atitude do leitor em relação a esse “sujeito” contratual (o qual não é na verdade um sujeito) é novamente aquela de uma autoridade transcendental que lhe permite se fazer de juiz. (MAN, 2012, p. 5, grifo do autor).

É notável que o próprio Lejeune reconheceu os limites do seu pacto autobiográfico, como aponta Wider:

Reelaborando o pacto autobiográfico, Lejeune elaborou o pacto bis, buscando preencher as lacunas sem fechar as janelas para futuras elaborações, pois qualquer definição, mesmo as testadas e comprovadas não são eternas, estão sempre em constantes transformações de acordo com a época, doutrina e concepções de seus pensadores. (WIDER, 2007, p. 79).

No ensaio “Autobiografia como Des-figuração”⁶³ Paul de Man apresenta a autobiografia como “[...] uma figura de leitura ou de entendimento que ocorre, em algum grau, em todo texto” (MAN, 2012, p. 4), afastando-a do *status* do gênero. Man coloca leitor e autor como agentes do que chama de *momento autobiográfico*, dando-lhes o mesmo peso, como se fossem duas faces da mesma moeda, que “[...] determinam um ao outro por substituição reflexiva mútua” (MAN, 2012, p. 4). Nessa relação de substitutiva que constitui o espectro de sujeito formado por autor e leitor nasce outra barreira intransponível:

[...] assim como parecemos afirmar que todos os textos são autobiográficos, devemos dizer que, do mesmo modo, nenhum deles é ou pode ser. As dificuldades de definição genérica, que afetam o estudo da autobiografia, repetem uma instabilidade inerente que desfaz o modelo tão logo ele é estabelecido. (MAN, 2012, p. 4).

Como na discussão entre os limites que distinguem ficção de não-ficção, a aporia que surge da tentativa de definição do que é autobiografia repousa na questão da linguagem. O problema é apontado por Lejeune a partir da oposição entre linguagem da história e linguagem da ficção, e por Man pela natureza das substituições tropológicas:

O momento especular inerente a todo ato de entendimento revela a estrutura tropológica⁶⁴ que subjaz a toda cognição, incluindo o conhecimento de si. O interesse da autobiografia, portanto, não está na revelação de um conhecimento confiável de si mesmo – ela não o faz – e sim na demonstração, de modo surpreendente, da impossibilidade de fechamento e de totalização (isto é, da impossibilidade de chegar a ser) de todos sistemas textuais conformados por substituições tropológicas. (MAN, 2012, p. 4).

Tal conceito surge a partir da afirmação de que “[n]a medida em que a linguagem é figura⁶⁵ ela não é a coisa em si mas a representação” (MAN, 2012, p. 11). O caminho proposto por Man é interessante ao pensarmos o *roman à clef* como narrativa que atesta a impossibilidade de fechamento e totalização de interpretação pelo leitor, assim como da intenção do autor. No desenvolvimento do trabalho estético do escritor no *roman á clef* é comum modelar uma personagem a semelhança de uma pessoa, assim como unir características de duas ou mais pessoas em uma única personagem. Essas possibilidades foram ilustradas nos tipos de personagens elaborados por Antonio Candido e exposto neste trabalho no tópico “1.5 – A personagem”.

Man, que dá uma outra dimensão ao conceito de autobiografia, analisa *Essays upon Epitaphs* (1810), de William Wordsworth, para demonstrar como esse autor cria uma crítica a

⁶³ Originalmente publicado em *Modern Language Notes*, 94 (1979), 919-930; republicado em *The rhetoric of romanticism*. Nova York: Columbia University Press, 1984, pp. 67-81.

⁶⁴ Que presume o emprego da palavra fora de seu sentido habitual. Os exemplos tomados por Man são metáfora e prosopopeia, sendo que a última seria “[a] figura dominante do discurso epitáfico ou autobiográfico” (MAN, 2012, p. 8).

⁶⁵ Man utiliza os exemplos da metáfora e da prosopopeia.

formas tropológicas da autobiografia dentro de ensaios autobiográficos. “A linguagem tão violentamente denunciada [por Wordsworth] é de fato a linguagem da metáfora, da prosopopéia e do tropos, a linguagem solar da cognição que faz o desconhecido acessível a mente e aos sentidos” (MAN, 2012, p.11). Em sua crítica ao uso tropológico da linguagem, Wordsworth se valeria, segundo Man, da própria metáfora e metonímia para criar imagens de oposição, como “cidade/campo”, “luz/escuridão”, mostrando como “[...] a linguagem, como tropo, é sempre despojadora” (MAN, 2012, p.11), e desnuda, invariavelmente, a referência quando transforma as ideias ou vida em linguagem.

Assim, a partir da análise do poema de Wordsworth, Paul de Man chega a perturbadora conclusão de que

[...] se a autobiografia pretende restituir a vida, o ponto extremo de seu paradoxo é precisamente a *privação*, a *des-figuração*; a voz e o nome que ela tenta restaurar — a prosopopeia, como figura típica da autobiografia — só implicarão, em última instância, a restauração da mortalidade” (ARFUCH, 2010, p. 76).

A verificabilidade das personagens de um *roman à clef*, assim como acontece em outras formas de romance autobiográfico, esbarra na questão do imaginário e sua natureza intangível, desconsiderada por Lejeune ao compor o espaço autobiográfico:

[...] não basta que se afirme que a literatura opera a suspensão de limites, não basta que se utilize o argumento de que o real contém elementos ficcionais e de que a ficção traz elementos da realidade. Se se deseja fazer jus à complexidade da experiência proporcionada pela literatura, é imprescindível que se rompa com o próprio sistema de oposições, que se conceba uma relação que incorpore, comumente convocado para a equação que tenta descrever o funcionamento do “mecanismo” literário, uma terceira noção, cuja presença redefine o papel dos outros dois termos. Esse terceiro ingrediente é o *imaginário*. (MIRANDA, 1992, p. 30, grifo nosso).

Não há como ignorar que o imaginário constitui um dos paradigmas intransponíveis da literatura autobiográfica. Logo, transportar o método de verificação da historiografia, comparando elementos extra-literários com informações fornecidas pelo texto, é tão ineficaz quanto tentar distinguir o que há de literário nos textos historiográficos, ou mesmo tentar desvendar o processo criativo de um autor. Nesse impalpável caminho, nosso único farol aponta para a fuga da dicotomia, como aconselha Compagnon:

Nem as palavras sobre a página nem as intenções do autor possuem a chave da significação de uma obra e nenhuma interpretação satisfatória jamais se limitou à procura de sentido de umas ou de outras. Ainda uma vez, trata-se de sair dessa falsa alternativa: o texto ou o autor. Por conseguinte, nenhum método exclusivo é suficiente. (COMPAGNON, 2010, p. 94).

Autor, texto e leitor — unidades pulsantes que formam o espaço literário —, só podem encontrar no imaginário, essa inapreensível esfera que envolve toda a narrativa, força

motriz da literatura e seus mistérios, que guarda as latitudes e longitudes da vida, matéria privilegiada de toda arte. O tempo mostrou que tentar captar o complexo amálgama da criação literária em todos os seus matizes é meio e não fim para os estudos literários.

A atuação do imaginário se estende ao leitor e encontra eco no “princípio de atualização”, postulado a partir da fenomenologia de Roman Ingarden, que entende a obra de arte como uma entidade fundamentalmente esquemática na qual há as lacunas de indeterminação cujo preenchimento depende do receptor. “*Es el receptor el que lleva a cabo el proceso de donación de sentido a partir de unidades semânticas y de lãs objetividades representadas em el texto*” (MOURIER, 1992, p. 420).

Em um romance autobiográfico, assim como em qualquer texto literário, mostra-se necessária a elaboração de uma maneira própria para ler cada narrativa, atendendo às necessidades específicas de cada livro, de cada autor. É por que na busca de pontos consonantes que podem surgir entre *O inferno é aqui mesmo* e outros livros, especificamente em narrativas contemporâneas, propomos uma leitura comparada do livro com outros *romans à clef*, para evidenciar a influência dos índices autobiográficos na leitura dessas narrativas.

3.4 – Diálogos possíveis

Propomos nesse tópico um diálogo possível entre *O inferno é aqui mesmo* e outras ficções autobiográficas contemporâneas, que mantêm relação próxima ou não com o *roman à clef*. Assim, trazemos para nosso estudo os romances *Hilda Furacão* (1991), Roberto Drummond e *Chá das cinco com o vampiro* (2010), de Miguel Sanches Neto, analisando-os sempre a luz das teorias de Foucault e Lejeune.

Hilda Furacão traz a narrativa de uma história do amor impossível entre uma cortesã e um frei. O cenário é a Belo Horizonte do final dos anos 50 e início dos anos 60, cidade que “[...] cheirava a jasmim e ao gás lacrimogêneo que a polícia jogava aos estudantes [...]” (DRUMMOND, 2008, p. 13). Roberto Drummond, escritor mineiro contemporâneo de Luiz Vilela, empresta seu nome a personagem-narradora do livro, que também compartilha com o autor diversas características. Assim, como Drummond, o narrador também é um jornalista que testemunha e participa dos eventos que envolveram a história entre Frei Malthus e Hilda Furacão. Quando confere ao narrador e personagem do livro nome e identidade similar a do nome de autor impresso na capa do livro, Drummond insere o autor na ficção, extrapolando o jogo mimético da representação.

A primeira relação entre o nome do autor com o narrador surge quando somos informados que, assim como o fez o escritor, o narrador decidiu “nacionalizar” o nome de batismo, Robert Francis Drummond, em uma atitude coerente com o jovem que compartilhava os ideais comunistas de Lênin:

Tentei nacionalizar a Esso, a Shell, A Bond and Share, a Nestlé, a Philips, etc., etc.; mas como não consegui, decidi:

— Vou nacionalizar meu próprio nome.

Abrasileirei o Robert para Roberto, eliminei o Francis tão incômodo e quando, enfim, entrei para a Juventude Comunista com tanta insistência que suspeitaram que eu fosse um “agente da reação” querendo se infiltrar, assinava apenas Roberto Drummond [...]. (DRUMMOND, 2008, p. 29-30).

A personagem-narrador Roberto, mesmo tentando narrar os fatos de maneira mais parcial possível, extrapola os limites do narrador homodiegético e, por vezes, lança uma focalização psicologizante nas demais personagens, dando ao leitor informações de certo grau de onisciência. Esse recurso é utilizado, por exemplo, quando o narrador associa a repressão do desejo sexual de Frei Malthus com a ingestão de doce de jabuticaba:

Se Frei Malthus não tinha dúvidas e crises? — perguntará Tia Çãozinha; *tinha e não eram poucas, mas as resolvia degustando a geleia de jabuticaba feita por Dona Nanhá*, sua mãe, exímia doceira, cozinheira e banqueteira; dessa maneira, quando a guerra entre os dois Malthus, o Santo e o pecador, parecia anunciar a vitória do pecador e devasso — *ao contrário de outros dominicanos que se autoflagelavam chicoteando o próprio corpo, Frei Malthus punha duas ou três colheradas de geleia de jabuticaba na boca e o santo vencía*. (DRUMMOND, 2008, p. 35, grifos nossos).

Em nenhum momento Frei Malthus falará ao narrador sobre seu recurso secreto para fugir das tentações carnavais, mas a relação da geleia como o autoflagelo será invocada pelo autor em diversas passagens, sempre ironizando a ingenuidade do frei que, no fim, não consegue manter seus votos e cede ao desejo por Hilda Furacão. Outras afirmações sobre motivações secretas das personagens aparecem ao longo de todo o romance, e o uso do ponto de vista onisciente no texto — “[...] aquele em que o auto/narrador, qual um deus, tudo conhece na história e tudo pode esquadrinhar, inclusive a vida mental das personagens” (MOISÉS, 2004, p. 365) —, evidencia que a narração espelha “[...] não as vivências civis do autor, mas os conteúdos de sua imaginação” (MOISES, 2004, p. 365-366). Esse ponto de vista, que “[...] pertence ao narrador, mais do que ao autor”, é cuidadosamente evitado em ***O inferno é aqui mesmo***, dando ao leitor a impressão de que o que se lê foi de fato vivenciado pelo narrador, que não tem domínio sobre o estado mental das outras personagens. O ponto de vista onisciente aparece em diversas cenas do romance de Drummond, talvez suprimindo as

limitações próprias de um narrador secundário, “[...] que se põe ‘fora’ do núcleo de ação” (MOISÉS, 2004, p. 366)⁶⁶.

A fim de manter o suspense até o fim da narrativa, o jornalista Roberto revela aos poucos os motivos que teriam transformado Hilda Furacão em uma prostituta a partir dos fatos e boatos descobertos pelo próprio narrador, que nunca invade o pensamento de Hilda para desvendar o seu segredo. Nessas passagens vemos a predominância do ponto de vista do “eu” como testemunha. Segundo Friedman (2002),

[...] a testemunha não tem um acesso senão ordinário aos estados mentais dos outros; logo, sua característica distintiva é que o autor renuncia inteiramente à sua onisciência em relação a todos os outros personagens envolvidos, e escolhe deixar sua testemunha contar ao leitor somente aquilo que ele, como observador, poderia descobrir de maneira legítima. À sua disposição o leitor possui apenas os pensamentos, sentimentos e percepções do narrador-testemunha; e, portanto, vê a estória daquele ponto que poderíamos chamar de periferia nômade. (FRIEDMAN, 2002, p. 176).

A personagem Roberto Drummond cruza com a personagem de Hilda Furacão quando o jornalista tenta descobrir o que levou a Garota do Maiô Dourado, como antes era conhecida, “[...] a deixar a beira da piscina do Minas Tênis Clube, frequentado pela tradicional família mineira, a célebre TFM, e ir fazer os homens subir pelas paredes na Zona Boêmia de Belo Horizonte [...]” (DRUMMOND, 2008, p. 41). Assim, cria o mote da narrativa. A personagem controversa despertou a curiosidade dos leitores e também dos espectadores da minissérie homônima, baseada no livro e adaptada pelo TV Globo em 1998.

Mesmo depois de ter sua origem revelada, a personagem Hilda Furacão ainda é rodeada de grande mitologia, com muitos leitores incrédulos que não aceitam a “versão final” do autor:

Hilda Furacão nunca existiu. Depois de engambelar o Brasil garantindo que a prostituta de seu livro e da minissérie de TV havia realmente escandalizado a sociedade de Belo Horizonte, o escritor Roberto Drummond revelou na quinta-feira 25 que foi tudo uma estratégia de marketing. "Perdi o controle", disse Drummond. A fantasia evoluiu a ponto de surgir testemunhas da vida mundana da moça de família rica que virou prostituta. Até o religioso Carlos Alberto Libânio Cristo, Frei Betto, foi citado como depositário do sapato perdido da Cinderela do Hotel Maravilhoso. Teve de desmentir que fosse o atormentado Malthus da minissérie. A cabeleireira Ruddy entrou na história dizendo-se interlocutora de Hilda. "Fui eu quem pediu para Ruddy participar", afirma Drummond. "Depois ouvi falar que ela escreveria um livro sobre a verdadeira história de Hilda", diz.⁶⁷

Mexericos a parte, se Hilda Furacão nasceu e viveu apenas nas páginas do romance de Drummond, a indicação nada sutil para a resolução desse mistério dada pelo autor é a data

⁶⁶ As citações de Moisés (2004) se referem ao verbete de dicionário, sem menção a obra de Roberto Drummond.

⁶⁷ “A que foi sem nunca ter sido”. *Época*. Periscópio, ed. 06, 29 jun. 1998. Disponível em: <<http://epoca.globo.com/edic/19980626/perisant.htm>>, acesso em: 12 jan. 2013.

de nascimento da personagem: 1º de abril, o dia da mentira. Como se tentasse assegurar a autenticidade do seu relato, o narrador, em diversos momentos, dirige seu discurso diretamente ao leitor. Inversamente do que previa Lejeune, não se estabelece um contrato, ao contrário, esse discurso faz crescer no leitor a desconfiança sobre a origem ficcional ou biográfica das personagens:

Aramel, o Belo, trabalhava para o dono do Hotel Financial; tinha um cartão com o seu nome impresso onde se lia: Assessor de Assuntos Especiais; seu trabalho consistia em conquistar pobres e belas moças e depois entregá-las nas mãos do... *direi o nome verdadeiro ou não?* Fico em dúvida. Ele será, quanto a esse ponto não tenho dúvida, talvez o grande vilão desta história (ainda que outros vilões apareçam, ganhando nome de heróis). *Até aqui todos os personagens, sem exceção, como Hilda Furacão, Frei Malthus, o gordo Emecê, Aramel, o Belo, e o próprio narrador apareceram com seus nomes verdadeiros;* quando nada, tiveram duas iniciais reveladas, como a bela B. ou o sobrenome limitado por uma letra, como Gabriela M. [...] (DRUMMOND, 2008, p. 92, grifos nossos).

Como ilustra a passagem sobre a relação de Frei Malthus e a geleia de jabuticaba, não há como classificar o narrador de **Hilda Furacão** apenas como narrador-testemunha, nem como narrador onisciente, pois o que se vê é uma intersecção entre vários tipos de narradores. O ponto de vista, que “[...] serve ao ficcionista para, a um só tempo, se esconder e se revelar” (MOISES, 2004, p. 363) traz a tona o jogo de máscaras que congrega autor, narrador e personagens.

Nesse jogo, insinua-se que as indicações autobiográficas do romance de Drummond estão relacionadas às informações sobre o narrador Roberto Drummond, jornalista e escritor iniciante na “*Folha de Minas*”, que encontra pontos exatos de correspondência com a biografia do escritor Roberto Drummond que, como repórter,

[...] trabalhara na *Folha de Minas*, na edição mineira de *Última Hora* e no semanário *Binômio*, no qual conseguiu um belo furo de reportagem, quando [em 1959] comprou um casal de nordestinos para provar que se explorava o trabalho escravo na região de Montes Claros.⁶⁸

O episódio da compra do casal de nordestinos na cidade de Montes Claros, que deu notoriedade ao jornalista Roberto Drummond na vida real, também é narrado no livro:

Era a glória: além de toda a repercussão nacional, ver a compra do casal de nordestino nas páginas da revista *Time*, com a minha fotografia ao lado de Manuel e Francisca, superava o que os repórteres de minha geração, em todo Brasil, tinham feito. Consegui um aumento de salário no *Binômio*, no embalo do sucesso, e o telefone da redação chamava-me muitas vezes. (DRUMMOND, 2008, p. 194).

Talvez a lição mais preciosa que podemos tirar da análise do elemento autobiográfico no romance **Hilda Furacão** para o objeto deste trabalho está na observação de

⁶⁸ “Um mineiro cheio de manias”. Estadão. Arte & Lazer. 21 de Junho de 2002. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/arquivo/arteelazer/2002/not20020621p2423.htm>>, acesso em: 19 jan. de 2013.

que a correspondência exata entre o nome da personagem-narradora com o nome do escritor que não garante o que Lejeune nomeia como *pacto autobiográfico*. Isso ocorre porque, mesmo que o leitor verifique que há identidade entre nome de narrador e personagem com o nome de autor, não é possível estabelecer a mesma relação identitária com as demais personagens da narrativa.

A história de Frei Malthus seria uma versão romanceada da conhecida história de Frei Beto, religioso e escritor que se aliou com as forças revolucionárias para proteger pessoas perseguidas pelos militares? Teria o Frei Beto, assim como Malthus, vivido uma história de amor com uma Hilda Furacão? E a geleia de jabuticaba? Quem pode garantir que o doce era a penitência do frei? Será que Hilda Furacão, a personagem principal dessa trama, existiu de verdade? Essas são especulações que podem aguçar a curiosidade do leitor, mas que dificilmente encontrarão ratificação em informações extraliterárias. Drummond brinca com esse exercício de descoberta, propondo ao leitor aceitar seu romance como um brinquedo lúdico: “[...] que tal fazermos um jogo, já que esse não é propriamente um romance, mas um brinquedo lúdico, tendo Hilda Furacão como centro de tudo?” (DRUMMOND, 2008, p. 44). Como em um quebra-cabeça, no romance de Drummond tudo se encaixa e as personagens se desenvolvem, se encontram e desencontram, rumo ao desfecho final.

Sem a possibilidade de identificação, as afirmações feitas pelo narrador convertem-se em um jogo no jogo lúdico que brinca com os limites do autobiográfico, e nesse aspecto diferencia-se substancialmente de *O inferno é aqui mesmo*, que não traz nenhuma proposta de pacto, além do implícito pacto ficcional. Talvez a principal peça do jogo proposto pela narrativa de *Hilda Furacão* seja a indicação, na folha de rosto, abaixo do título do livro da palavra “romance”. Logo, *Hilda Furacão* só pode compreender um pacto ficcional. Ou será que não?

Outro romance cuja narrativa é repleta de referências autobiográficas é *Chá das cinco com o vampiro* (2010), de Miguel Sanches Neto. Nesse romance, o narrador mostra sua relação como pupilo de um escritor curitibano consagrado, Geraldo Trentini, figura em que se vislumbra o escritor Dalton Trevisan⁶⁹.

O narrador e protagonista Beto Nunes Filho, assim como o escritor Miguel Sanches Neto, viveu parte de sua vida em Peabiru, cidade localizada no interior do Paraná, se

⁶⁹ Veja diversas críticas a respeito no blog Chá das cinco com o vampiro. Disponível em: <<http://chadascincocomovampiro.blogspot.com.br/>>, acesso em 20 jan 2013.

mudando ainda adolescente para Curitiba⁷⁰. Almejando uma carreira literária, Beto faz de tudo para se aproximar de Trentini, um medalhão da literatura brasileira que recebe o apelido de vampiro pela vida reclusa que leva. Além de Trentini, ***Chá das cinco com o vampiro*** traz outras personagens que remetem a escritores e jornalistas da cena literária curitibana, como, por exemplo, as personagens Valter Marcondes e Orlando Capote, que corresponderiam a Wilson Martins e Fábio Campana. A diegese do romance é organizada em duas partes: a infância e início da adolescência junto da família em Peabiru e a maturação intelectual do jovem em Curitiba. A estrutura da primeira parte apresenta traços de *Bildungsroman*, marcada pelos aprendizados do herói, e a segunda se caracteriza como um *roman à clef*, tanto pela semelhança entre personagens e pessoas conhecidas do círculo literário curitibano, como pelo tom extremamente irônico da narrativa.

A revelação das principais chaves de ***Chá das cinco com o vampiro*** pela crítica e a polêmica que envolveu sua publicação, refutam a ideia que o livro não seja um *roman à clef*:

Da turma que segue ou seguiu Trentini como mestre, ninguém escapou da verve cáustica de Beto Nunes (Sanches Neto). Pela voz fanhosa e a sonoridade do nome, fica fácil identificar Valério Chaves como sendo Valêncio Xavier, jornalista e escritor de Curitiba que faleceu em 2008. “Não suporto o jornalista que se acha escritor experimental por fazer colagens com desenhos e fotos de velhas revistas e escrever sob elas um amontoado de asneiras”, diz Beto sobre Chaves. Quem leu *Minha Mãe Morrendo* e *o Menino Mentido*, de Xavier, é capaz de fazer coro com o *alter ego* de Sanches Neto. “Texto é uma maneira generosa de definir o trabalho de Chaves”, repete Beto em outra estocada. Orlando Capote (Fábio Campana) “se acredita escritor, apesar de ter publicado apenas um romance sofrível”. Esta observação vale para a época precisa desse trecho, final da década de 1990, não para hoje, quando Campana já tem romances de valor literário. Da cena literária curitibana, Jamil Snege é o único tratado com carinho e respeito. Snege, que aparece no romance como Antônio Akel, é sem dúvida o autor das melhores crônicas sobre Curitiba e de um romance confessional fora do comum, ***Como Eu se Fiz por si Mesmo***. O renomado crítico literário Wilson Martins, falecido no ano passado, está na trama como Valter Marcondes, e também é poupado, mas já havia se tornado o grande “ídolo” do autor. Uílcon Branco (Wilson Bueno) é o mais terrivelmente pintado, junto com Valêncio Xavier. Ele aparece como um homenzinho mesquinho, covarde e puxa-saco, um misto de espertalhão e ser desprezível. “No começo, quando Uílcon era jovem aspirante a escritor, morria de vergonha do pai ser motorista de ônibus e tentava aparentar uma cultura que não tinha”, diz Trentini, numa conversa com Beto. Em outra ocasião, o próprio Beto afirma que os livros de Branco são “um trabalho minucioso de linguagem e uma ausência de verdade literária”. (MURILO, s.d).

Ao apresentar algumas chaves do romance, Jonathan Murilo não põe em xeque a relação de correspondência entre as personagens de ***Chá das cinco com o vampiro*** e as figuras folclóricas que povoam a literatura paranaense, associando pessoa à personagem.

No caso de ***Chá das cinco com o vampiro*** a nota impressa abaixo da ficha catalográfica do livro tem a função dupla de sustentar o pacto ficcional da narrativa e de indicar que o livro pode conter um conteúdo extra-literário:

⁷⁰ Biografia de Miguel Sanches Neto em Enciclopédia Itaú Cultural de Literatura Brasileira. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_lit/index.cfm?fuseaction=biografias_texto&cd_verboete=5815>, acesso em 20 jan 2013.

Esse livro é uma obra de ficção e seus personagens são seres construídos para atender a verossimilhança interna da obra. O autor não emite, portanto, opinião sobre pessoas nem sobre episódios da vida real. (SANCHES NETO, 2010, s.p.).

O aspecto jurídico do nome do autor se presentifica nessa advertência, que também visa esquivar o autor de possíveis represálias penais. Esse cuidado remete a atribuição de responsabilidade jurídica (tanto para o autor quanto para o editor), relacionada às formas de barrar a “[...] difusão de textos tidos como heterodoxos” (CHARTIER, 1999, p. 51), na França do século XVI.

A maneira como ocorre com o tema jornalismo em *O inferno é aqui mesmo*, em *Chá das cinco com o vampiro* há uma recorrência temática que remete a outros textos de Sanches Neto. Nos capítulos em que Beto narra seu cotidiano familiar em Peabiru, a admiração pela independente e culta Tia Ester, o carinho pela mãe submissa e a relação conflituosa com o padrasto dominador, se assemelha a representação da família de *Chove sobre minha infância* (2000), outro romance assumidamente autobiográfico de Miguel Sanches Neto.

Em *Chove sobre minha infância*, a personagem narradora, que também leva o nome de Miguel Sanches Neto, narra a conturbada relação com o padrasto durante infância e adolescência na cidade de Peabiru, na época em que o jovem se dividia entre o trabalho pesado e o sonho de se tornar um escritor. Esse livro, em que as personagens levam os mesmos nomes dos familiares de Sanches, também é uma ficção, como defende o próprio autor:

[...] *Chove Sobre Minha Infância* (2000) foi escrito a partir de minha família, usando os nomes reais e até reproduzindo fotos. E no entanto era um livro de ficção. Não causou nenhuma polêmica porque o grupo retratado não tinha poder no centro do campo cultural. E a imprensa não achou aquilo um abuso. *Chá das Cinco...* não tem nada de diferente do que eu não tenha praticado em outras obras e mesmo na minha coluna de crônicas. (SANCHES NETTO, 2010, s.p.).

Em *Chá das cinco com o vampiro*, Beto fala da relação com o vampiro, desmistificando o mito do homem esquivo, que todos encaram como um deus no olimpo literário nacional, mostrando as fragilidades, as vaidades e a mesquinhez desse homem soturno. Esse desmascaramento é visto no trecho em que Beto conta ao vampiro que frequenta uma boate de prostituição:

[...] não sei porque direito comentei minhas idas à boate. Seus *olhinhos vesgos* ganharam um *brilho maldoso*, e ele me perguntou detalhes, o que faziam hoje as moças de prazer — era assim que ele as chamava, ironicamente, numa referência ao romance *Fanny Hill*, do John Cleland. O escritor que prezava acima de tudo a intimidade era um *bisbilhoteiro ávido por cenas degradantes e hilárias*. (SANCHES NETO, 2010, p. 194, grifos nossos).

O relato de Beto subverte a figura altiva do escritor consagrado, trazendo à tona suas manias e imperfeições, assim como permite vislumbrar na figura do vampiro Trentini algo de Dalton Trevisan, escritor criador de narrativas repletas de cenas e personagens degradantes. Sanches, assim como o protagonista de *Chá das cinco com o vampiro*, fora amigo do escritor Dalton Trevisan, também conhecido como “vampiro de Curitiba”, que exerceu sobre o então jovem escritor grande influência. A amizade entre os dois começou a definhar quando o manuscrito do romance, confiado a um “amigo” de Sanches, foi parar nas mãos do vampiro. Sentindo-se atacado pelo livro, Trevisan fez sua represália em forma de poema. Em “Hiena papuda” o autor se dirige a um traidor chamando-o de “[h]iena papuda necrófila”, que

mente na vírgula mente no pingo do i/mente no bico fechado mente na carta aberta/ [...] delator premiado informa dedura /a desonra, ó cagueta, é o teu butim/fora, traidor do amigo! rua, olheiro maldito! (TREVISAN, 2010, s.p.).

A crítica viu nos versos salpicados de adjetivos nada amistosos uma investida direta de Trevisan contra Miguel Sanches Neto, uma resposta a criação da personagem Trentini. Nessa guerra de egos não há como mensurar a felicidade das provocações entre os autores a não ser pelo mérito da criatividade, no qual saem os dois ganhando. Mais uma vez, mesmo com as chaves publicadas em diversos jornais, o foco da discussão volta para o fazer literário que, assim como acontece com a ficção autobiográfica de Luiz Vilela, sustenta o projeto literário de Miguel Sanches Neto. Projeto literário que exemplifica uma das principais tendências da literatura contemporânea ligada às narrativas autobiográficas: a autoficção. Conceituada por Diana Klinger como

[...] como uma narrativa híbrida, ambivalente, na qual a *ficção de si* tem como referente o autor, mas não enquanto pessoa biográfica, e sim o autor como personagem constituído discursivamente. Personagem que se exhibe “ao vivo” no momento mesmo de construção do discurso, ao mesmo tempo indagando sobre a subjetividade e posicionando-se de forma crítica perante seus modos de representação. (KLINGER, 2006, p. 67).

Ao que parece, a literatura autoficcional atende a uma demanda sobre a definição dos limites da representação, do *eu* como fonte e forma do discurso literário, além de dialogar com a autoencenação corrente dentro de uma sociedade atravessada pelas práticas midiáticas. No território brasileiro são exemplares os romances autoficcionais *Nove noites* (2001), de Bernardo Carvalho, *Berkeley em Bellagio* (2002) e *Lord* (2004) de João Gilberto Noll e *O falso mentiroso* (2004), de Silviano Santiago.

3.5 – Os pactos ficcionais

Se a autoficção traz para a literatura a linguagem da *performance*, como recurso para des-naturalizar⁷¹ o sujeito representado e o ensaio, no qual o autor pode reavaliar seus mecanismos de representação, qual pacto resta para a ficção autobiográfica que busca na retomada da experiência cotidiana sua principal matéria? Parece-nos que a “chave” para a leitura dessa forma de literatura autobiográfica está na aceitação de um “pacto ficcional”:

Aceite o pacto proposto por Sanches Neto, *Chá das Cinco...* é um livro de ficção. Certos personagens podem parecer retratos escritos de figuras mais ou menos importantes da cultura paranaense, que existem de fato, mas isso não faz diferença.

Trentini, o vampiro do título, não é Dalton Trevisan, o vampiro de Curitiba. Assim como Valter Marcondes não é Wilson Martins, Orlando Capote não é Fábio Campana, Valério Chaves não é Valêncio Xavier e as negações poderiam continuar.

Para alguém que conhece um pouco dos bastidores da literatura no estado, ignorar as pistas deixadas pelo autor é recusar uma parcela de *diversão*.

O pacto funciona assim: você lê o livro, talvez reconheça um ou outro personagem – como alguém procura Neal Cassidy no personagem Dean Moriarty de *Pé na Estrada*, romance de Jack Kerouac –, mas o propósito não é esse. (BAPTISTA NETTO, 2010, s.p., grifo nosso).

Ao pedir que o leitor aceite o pacto ficcional do livro, o Baptista Netto ressalta o aspecto lúdico do *roman à clef* — a sua “parcela de diversão” —, que lembra a proposta lúdica feita por Roberto Drummond. Analogamente, *O inferno é aqui mesmo*, assim como *Chá das cinco com o vampiro*, centra sua proposta no trabalho literário e coloca em plano secundário a procura das chaves no texto. O pacto do *roman à clef* não está na identificação de personagens e nomes próprios, mas na forma como essas pessoas e eventos reais são recriados, nas marcas que caracterizam cada personagem e espaço, que permite ver no texto as caricaturas e a ironia criada pelo autor.

O *roman à clef*, entendido dessa forma, toma o caminho proposto por Lejeune no parágrafo final da primeira versão do “pacto autobiográfico”, quando fala em ultrapassar o jogo de identificação, buscando os efeitos do texto:

Se podemos dizer que a autobiografia se define por algo que é exterior ao texto, não se trata de buscar, alguém, uma inverificável semelhança com uma pessoa real, mas de ir além, para verificar, no texto crítico, o tipo de leitura que ela engendra, a crença que produz. (LEJEUNE, 2008, p. 47).

A função-autor foucaultiana amplia e ultrapassa a proposta de Lejeune ao propor não só a busca dos efeitos causados pelo texto, mas a busca pelos mecanismos sociais que ditam os modos de leitura, circulação e funcionamento desses discursos, dando outra dimensão a questão do autor.

⁷¹ Ver “Auto-ficção e *performance*” em KLINGER, 2006, p. 52-61.

Adotar a função-autor significa enfatizar as marcas sócio-histórica do texto, que juntamente com as características da ficção autobiográfica, e da subjetividade de cada leitura, dá sentido a narrativa. Esse caminho teórico tentar evitar o perigo de enveredar por uma leitura unilateral, que não contempla as diversas possibilidades de leitura do texto. Philippe Lejeune tenta fugir dessa armadilha ao assegurar sua posição de leitor no desenvolvimento de “O pacto autobiográfico”. É importante salientar que Lejeune retoma as questões levantadas por Foucault em “O que é um autor?” no ensaio “A autobiografia dos que não escreveram” (1980), quando trata da “[...] ideia da pessoa e de relações de poder na produção autobiográfica atual” (LEJEUNE, 2008, p. 114). Lejeune conclui o ensaio retomando ideias relacionadas ao contrato de leitura do “pacto autobiográfico”, presentes na gênese da função-autor:

O autor de um texto é, na maioria das vezes, aquele que o escreveu: mas o fato de escrever não é suficiente para ser declarado autor. Não se é autor incondicionalmente. Trata-se de algo relativo e convencional: só se torna autor quando se assume, ou quando alguém lhe atribui, a responsabilidade da emissão de uma mensagem (emissão que *implica* sua produção) no circuito de comunicação. A determinação do autor depende tanto das leis desse circuito quanto da materialidade dos fatos. A questão se complica pelo fato de a noção de autor remeter tanto à ideia de *iniciativa* quanto à de *produção* e que a produção possa ser ela própria dividida (igualmente ou de maneira hierarquizada) entre várias pessoas. Enfim, o estatuto de autor tem diferentes aspectos, suscetíveis de serem dissociados, e eventualmente também compartilhados: a responsabilidade jurídica, o direito moral e intelectual, a propriedade literária (e os direitos financeiros a ela vinculados), e a assinatura que, simultaneamente, remete ao problema jurídico e faz parte de um dispositivo *textual* (capa, título, prefácio, etc.), através do qual o contrato de leitura é estabelecido. (LEJEUNE, 2008, p. 124, grifos do autor).

Miguel Sanches Neto segue uma terceira via, além do pacto autobiográfico e do pacto fantasmático. No blog-diário que manteve enquanto escrevia *Chá das cinco com o vampiro*, o escritor justifica sua adesão ao “pacto ficcional”:

Todo livro nasce de um pacto com o leitor. “Chá das cinco com o vampiro” cria um *pacto ficcional*. O leitor vai ler a trajetória de Beto Nunes Filho, que pode até se parecer comigo, e de Geraldo Trentini, que pode até lembrar Dalton Trevisan, mas que são seres ficcionais e se encontram dentro de estruturas narrativas caracterizadas pela verossimilhança interna: não devem remeter a uma verdade sobre fatos reais, mas devem ser verdadeiras dentro do romance. *Tudo que a linguagem ficcional toca se transforma em matéria de ficção*. Caso contrário, o próprio Dalton teria de ser acusado de satirizar pessoas reais, que se identificam em sua obra cáustica. (SANCHES, 2010-3, s.p., grifos nossos).

Não podemos desconsiderar que a impressão da palavra “romance” logo abaixo do título do livro tem o seu peso na aceitação do “pacto ficcional”. A definição de “pacto ficcional” proposta por Sanches Neto dialoga com o argumento utilizado por Luiz Vilela na defesa de *O inferno é aqui mesmo* como uma ficção:

[Jornalista] *Em que medida a sua experiência como jornalista contribuiu para a sua literatura?*

[Luiz Vilela] Contribuiu me fornecendo material para um romance, *O Inferno é aqui mesmo*. Esse material foi trabalhado, transformado e transfigurado em arte. Os que afirmam que meu romance é a simples transcrição de uma realidade, mostram que não sabem o que é romance e nem o que foi a realidade. (VILELA, 1981, s.p. [Entrevista para a Editora Ática] Cf. ZAMBONI, s.d., grifos nossos).

Através do “pacto ficcional” Sanches pretende evitar a redução do seu *roman à clef* à busca das chaves. No entanto, quando o escritor diz que tudo tocado pela linguagem ficcional “se transforma em matéria de ficção”, ele cai no lugar comum da denominação “linguagem ficcional” que, como vimos, escapa de qualquer definição absoluta. No texto ficcional, há indícios do trabalho estético do autor, mas esses indícios não garantem que a linguagem por ele apropriada e esculpida se limite a ficção. Foucault já falava que a “posição do autor no livro”, indicado pelo uso de signos gramaticais, pode se manifestar através do “uso dos desencadeadores; funções dos prefácios; simulacros do copista, do narrador, do confidente, do memorialista” (FOUCAULT, 2006, p. 265, grifo nosso):

O texto sempre contém em si mesmo um certo número de signos que remetem ao autor. Esses signos são bastante conhecidos dos gramáticos: são os pronomes pessoais, os advérbios de tempo e lugar, a conjugação dos verbos. (FOUCAULT, 2006, p. 278).

A retomada da vida na ficção não é exclusividade da autobiografia ou do *roman à clef*, mas está presente em toda a literatura. O crescente movimento de apagamento nos limites etéreos entre ficção e vida, que alguns teóricos vêem como um fenômeno contemporâneo, originado nas paradigmáticas *Confissões* de Rousseau, é o epicentro de toda discussão sobre literatura autobiográfica. Isso porque ela

[...] não apenas explora os limites da afetividade, abrindo passagem para um novo gênero entre as tendências literárias de sua época; não só expressa o sentimento de assédio e de defesa diante da intrusão no íntimo e pelo social, na interpretação de Arendt⁷², mas introduz a convicção íntima e a intuição do eu como critérios de validade de razão. (ARFUCH, 2010, p. 51).

Esse movimento autobiográfico da escrita hoje parece responder ao que Schollhammer (2009) identifica como “demanda de realidade”, impulsionada pelo hiperealismo midiático. Marco da solidificação da subjetividade burguesa, o romance autobiográfico expõe aspectos da relação entre autor, leitor e obra, problematizando a definição do que pertence a esfera pública e o que é do âmbito da vida privada.

Peça central nesse jogo entre vida e ficção, o narrador desempenha importante papel ao carregar signos que apontam para a figura do autor no texto. Em *O inferno é aqui mesmo*, o narrador autodiegético Edgar nos diz muito sobre a figura do autor Luiz Vilela. Logo nos

⁷² Arfuch se refere aqui ao estudo desenvolvido por Hannah Arendt em *A condição humana* (1958).

primeiros parágrafos o narrador em primeira pessoa surge ao leitor evidenciando os moldes clássicos dessa narrativa. Nesse romance, Luiz Vilela ainda fará uma ampla utilização dos verbos *dicendi*, marcando os inúmeros diálogos que surgem ao longo do livro. Esse recurso será praticamente suprimido em alguns contos do autor, a exemplo de “Catástrofe”, de **A cabeça**, e “Nosso dia”, de **Tremor de terra**, criando o que Rodrigues (2006, p. 259-268) chama de narrador-ausente, tipo de narrador também encontrado em novelas e romances, como **Entre amigos**:

Romance com mais de cem páginas – cuja definição de gênero não é unânime para a crítica, tendo quem o tenha como novela (Lucas⁷³, 1986) e quem o tenha como conto –, cinco personagens travam um longo diálogo. O narrador faz pouquíssimas intervenções, reduzindo-se a alguns verbos *dicendi* e a raríssimas anotações de algum gesto de algum personagem. Não se trata de teatro nem de diálogo filosófico, à maneira de um Platão ou um Diderot. É uma narrativa ficcional, um romance. (RODRIGUES, 2006, p. 186).

Ao suprimir a voz do narrador, despertando no leitor a sensação de que as personagens falam por si mesmas, Luiz Vilela cria uma estrutura dialógica “construída de forma que a Ficção e a História tornam-se irmãs fraticidas” (RODRIGUES, 2006, p. 268), em que o resultado ideológico aponta para o jogo de máscaras que é a representação literária: “A mimese do narrador-ausente constrói uma realidade que, ao evidenciar as vozes sociais de sua alteridade, ressalta a História e, na Ficção, o processo histórico” (RODRIGUES, 2006, p. 268).

Se os dois primeiros romances de Luiz Vilela têm como cenário duas capitais à sombra do governo militar, o terceiro romance, **Entre amigos**, mostra a continuidade do processo de modernização nacional, já vista na São Paulo de **O inferno é aqui mesmo**, que agora invade a cidade do interior, despertando em seus habitantes dúvidas sobre a natureza do progresso e seus efeitos. Também ambientado em uma cidade de interior, o último romance de Luiz Vilela, **Perdição**, traz a reflexão sobre o progresso econômico e suas consequências por meio da discussão da religiosidade como moeda corrente na sociedade contemporânea — tema esboçado em forma de sátira no romance **Graça**, em que o narrador Epifânio subverte dogmas religiosos ao entrelaçar religião e riso literário.

Como apontamos em “2.4 – O jornalismo como microcosmo crítico”, a narrativa de **O inferno é aqui mesmo** possibilita vermos, no retrato do cotidiano de jornalistas que vivem e trabalham em uma metrópole em pleno processo de ascensão industrial, um microcosmo da sociedade brasileira do final dos anos 60. Ainda podemos associar a repressão sustentada na

⁷³ LUCAS, Fábio. Ficção mineira pós-45. Leia livros – Leia especial BH, São Paulo, Belo Horizonte, 1 de maio de 1986, p. 8-9. Cf. Rodrigues, 2006, p. 315.

hierarquia do jornal, marcada por uma política do medo, com o cenário político brasileiro durante a ditadura militar.

Em uma espécie de matrioshka teórica, a função-autor toca nos aspectos extraliterários que envolvem o texto, enquanto a da concepção de *autor implícito* de Wayne C. Booth, nos ajuda a pensar a presença do autor no texto.

Para Booth, o *autor implícito* é o ser que vive no texto e aponta para um diretor de cena que vive fora do texto. Ele é distinto do narrador que, por sua vez, vive exclusivamente no texto e se constitui, na grande parte dos romances autobiográficos, como um *alter ego* do autor.

Rodrigues (2006) enumera as principais classificações de “mecanismos que medeiam a criação ficcional entre o cérebro do escritor e a obra efetivamente narrada”:

[...] autor; autor implícito; arquinarrador; narrador; narrador extradiegético, autodiegético, homodiegético e heterodiegético; narrador representado, metanarrador, narrador implícito, arquiautor, autor onisciente intruso, narrador onisciente neutro, narrador-protagonista, onisciência múltipla seletiva, etc. (RODRIGUES, 2006. p. 222).

Diferente da proposta da autoficção, o “pacto ficcional” na obra de Luiz Vilela relaciona-se estreitamente com a gênese autobiográfica de sua literatura. Para explicitar essa intersecção, nos voltamos para a definição de “pacto ficcional” desenvolvida por Darío Villanueva em *Teorías del realismo literario* (1992). Villanueva parte da fenomenologia de Husserl e Heidegger e da fenomenologia da literatura de Roman Ingarden, para apresentar a ideia da “suspensão voluntária da descrença” como um dos princípios do funcionamento do realismo na literatura. Esse princípio é a base de um pacto ficcional que dialoga com o “pacto ficcional” descrito por Sanches Neto e vai além, ao afirmar que seu funcionamento é mais evidente na literatura realista do que na fantástica. A suspensão voluntária da descrença dialoga com o “princípio da *epoché*” de Husserl, no sentido de que a suspensão da realidade do mundo conduz a apropriação da realidade do *eu*, do conhecer-se a si próprio, ou seja, a própria consciência. Assim, a *epoché*

[...] es la actitud que debe adoptar el lector ante la obra literaria: la literatura, lo mismo que el juego, consiste en un pacto ficcional que el texto propone y el lector acepta. Este pacto supone una conducta doble: por una parte el receptor acepta suspender su incredulidad y renunciar a la verificabilidad de los asertos textuales, y por otra parte el receptor sabe que hay una desconexión genética absoluta entre el texto y la autentica realidad. La lectura se orienta hacia el placer del reconocimiento: la realidad es un mundo heterogêneo e inabarcable de lo no transformado, mientras que la obra de arte ofrece un mundo transformado que da al receptor la posibilidad de reconocer lo conocido bajo una nueva perspectiva que lo sustrae de todo azar y lo convierte en esencial [...]. Este pacto ficcional funciona de manera mucho más evidente en el terreno del realismo (donde la incredulidad es

menor, tiende a abolirse) que en el terreno de lo fantástico (donde se juega con una incredulidad provocada). (MOURIER, 1992, p. 420).

A aporia do pacto ficcional desenvolvido por Villanueva surge quando o teórico solicitar que o leitor, no ato de suspender sua descrença no texto ficcional e não procurar afirmações textuais, não se esqueça da impossibilidade de conexão absoluta entre o texto e a realidade última. Segundo Villanueva, somente adotando essa postura o leitor conseguirá apreender a realidade sem acaso e tirar dela sua essência. Esse processo, por sua vez, proporcionaria ao leitor “conhecer-se a si próprio”, finalidade última da *epoché* husserliana que, na literatura autobiográfica de Luiz Vilela, aponta para o fechamento de um ciclo: o homem se veste com a máscara de autor que, como narrador e personagem, torna-se um complexo *alter ego* que tenta conhecer a si e ao mundo; e o leitor, testemunha desse processo, compartilha os resultados desse empreendimento e toma esse conhecimento para si.

3.6 – O autor implícito

Ao investigar como a objetividade da escrita repousa em uma escolha retórica, Wayne C. Booth, em *The rhetoric of fiction* (1961), desenvolve os conceitos de *autor real* e *autor implícito*. Booth desenvolve o conceito de *autor implícito* considerando que “[...] embora o autor possa, em certa medida, escolher os seus disfarces, não pode nunca optar por desaparecer” (BOOTH, 1980, p. 38). Como bem sintetiza Ismael Ângelo Cintra, o *autor implícito* de Booth é uma espécie de diretor de cena, um “[...] verdadeiro arquiteto e executor da obra romanesca, responsável pela escolha do narrador-personagem, [...] do espaço, da ordem de narração, pelas antecipações, recuos” (CINTRA, 1981, p. 7), escolhas que transmitem uma série de valores ao leitor. Ou seja, o *autor implícito* vive somente no texto, porém, suas escolhas apontam para o *autor real*.

Para Booth, o *autor implícito* mantém uma relação sinonímica com a noção de *alter ego*:

Enquanto escreve, o autor não cria, simplesmente, um “homem em geral”, impessoal, ideal, mas sim uma visão implícita de “si próprio”, que é diferente dos autores implícitos que encontramos nas obras de outros homens [diga-se: de outros autores]. Na verdade, pareceu a alguns romancistas que se estavam a descobrir ou a criar à medida que escreviam. Como diz Jessamyn West, por vezes é como se “só escrevendo o romancista pudesse descobrir não sua

história, mas o escritor, o escriba oficial, por assim dizer, para essa narrativa”⁷⁴. Quer adotemos para este autor implícito a referência “escriba oficial”, ou [...] o *alter ego* do autor — é claro que aquilo que o leitor se apercebe nesta presença são os efeitos mais importantes do autor. (BOOTH, 1980, p. 88-89).

Booth reconhece que o *alter ego* do autor não é isomorfo e varia a cada nova leitura. Aqui, à semelhança do funcionamento do pacto autobiográfico de Lejeune, no qual o leitor é o principal responsável pela distinção entre narrativa ficcional e um relato de vida, é o leitor um dos responsáveis pela moldagem de *alter ego*.

Assim como o *alter ego*, o autor implícito indica uma figura que é exterior (mas não anterior) ao texto: “Inferimo-lo como versão criada, literária, ideal dum homem real — ele é *a soma das opções deste homem*” (BOOTH, 1980, p. 92). Como soma das escolhas do escritor, o autor implícito só pode ser delineado a partir dos signos encontrados no texto. É como entidade que vive no texto, mas só pode ter sua existência “concretizada” pela leitura e que aponta para uma série de escolhas que indicam a figura escritor, que tomamos o “autor implícito” como categoria pertinente ao estudo dos mecanismos de funcionamento da função-autor, agregado ao contexto sociocultural que envolve o texto, como ferramenta de análise de *O inferno é aqui mesmo*. Vejamos agora como essa dinâmica se estabelece dentro do tempo e espaço do romance, a partir do ponto de vista das personagens e do narrador.

“— Vamos para um bar aí? Comemorar o fracasso” (VILELA, 1983, p. 166), diz a personagem Tarcísio em certo ponto da narrativa. Avesso a todo o cinza e preto de São Paulo, o artista plástico Tarsísio leva ao grau máximo todo o sentimento de ódio contra a cidade, pintando em suas telas apenas cores alegres e vibrantes.

A sentença “Comemorar o fracasso” sintetiza a transferência do estado de espírito da cidade para as personagens de *O inferno é aqui mesmo*, e cria que o Osman Lins (1976) chama de ambientação. As incertezas e hesitações caracterizam Edgar desde o início da narrativa:

[...] eu nunca pensara em ir para São Paulo; pensara em sair de Belo Horizonte, mas não em ir para São Paulo. São Paulo não me atraía, eu não sentia nenhuma simpatia pela cidade. Eu a conhecia pouco, é verdade, mas era mais uma questão de simpatia.

De qualquer forma, minha vida chegara a um ponto em que ansiava por coisas novas. Já estava cansado: todo dia as mesmas caras, os mesmos lugares. Já era tempo de mudar. (VILELA, 1983, p. 17).

A ansiedade pela mudança demonstrada na narração acima condiz com o espírito de “um jovem repórter” (VILELA, 1983, p. 9) e com a experiência vivida por Vilela ao lado dos então jovens colegas jornalistas da redação do “Jornal da tarde”. Essa inquietude já não pode

⁷⁴ Conferência inaugural na Universidade de Londres, sob o título de *The tale and the teller* (Londres, 1959). Cf. Booth, 1980, p. 88.

ser vista no jornalista Ramon, personagem e narrador de *Perdição* que, aos 27 anos, trabalha em um pequeno jornal de interior e não demonstra nenhum anseio por novas experiências, nenhuma necessidade de mudança, se contentando em observar a vida provinciana dos moradores de Flor do Campo, o fictício cenário do romance: “Eu, com 27 anos, não me casara nem tinha filhos. Não tinha também, com relação a uma coisa e outra — casamento e filhos —, quaisquer planos”. (VILELA, 2011, p. 11).

A caracterização dos narradores Edgar e Ramon marcam uma mudança significativa na representação do jornalista na obra de Luiz Vilela. O que vemos, sobretudo, é a mudança do narrador e personagem jornalista como um observador ativo para um observador passivo. Podemos suspeitar que essa mudança das escolhas do *autor implícito* acompanha uma mudança na visão do escritor Luiz Vilela a respeito da profissão de jornalista e da agenda socioeconômica brasileira.

O trabalho de Edgar na redação está longe da realidade de Ramon, cujo dia-a-dia de jornalista em um burgo pobre mineiro⁷⁵ parece ser trabalho que não o ocupa. *Perdição* é lacunar quanto a essa questão⁷⁶. O que nos intriga é porque, para Ramon, jornalista do século XXI, é desnecessário falar sobre a exaustão do ofício, como o faz Edgar:

Houve dias em que saí da redação já amanhecendo — e tinha entrado no começo da tarde. Eu não ia “cambaleando de sono”: como ocorre com a fome, passado o ponto crítico, eu não tinha mais sono; é como se eu estivesse dopado: não sentia nada, não pensava nada; colocava meu corpo na rua e deixava-o seguir o caminho já tantas vezes percorrido até o hotel, somente parando uma vez, num bar, para comer e beber alguma coisa. (VILELA, 1983, p. 62).

A narrativa de *O inferno é aqui mesmo*, ao descrever a grande metrópole do final dos anos 60 contempla as mudanças nas relações de trabalho advindas com a crescente industrialização nacional impulsionada a partir da região sudeste.

De fato, a representação de São Paulo como modelo de sucesso proporcionado pela industrialização, que perdura até hoje, ilustra a atualidade da narrativa. “Aos poucos o Brasil fica paulista, isto é, capitalista”, sintetizou Octávio Ianni em *A ideia de Brasil moderno* (1996). Ao fundir personagens que representam o migrante nordestino — como Raimundo — à personagens que representam a mentalidade da metrópole — como Vanessa —, Luiz Vilela cria um retrato de um Brasil muito condizente com a pluralidade dos movimentos políticos e sociais dos conturbados anos do governo militar. A função-autor sustentada pelo discurso do romance, somada a outras narrativas de Luiz Vilela aponta para a figura de um autor crítico, implacável consigo e com o seu tempo, que se vale da experiência pessoal para construir uma

⁷⁵ Essa definição, feita em contexto político, é atribuída a Tancredo Neves, quando eleito governador de Minas Gerais, em 1988.

⁷⁶ Ver Rauer, 2012.

narrativa que desmistifica um tempo marcado pela aura da esquerda festiva e pelo pensamento intelectual influenciado por ideais revolucionários, que comemoram seu fracasso no bar, remediando com álcool a impossibilidade de concretizar qualquer projeto que some desejos privados a ideais sócio-políticos.

Outro indício que remete ao *autor implícito* e a suas escolhas é a forma como o narrador protagonista de ***O inferno é aqui mesmo*** se posiciona na história, assim como a predileção por determinado ponto de vista ou personagem. As escolhas desse *autor implícito* se dão no campo discursivo (de ordem linguística, em contraponto ao discurso, de ordem ideológica), contemplado por Foucault na análise da posição do autor. As ideias desenvolvidas por Booth, assim como as de Wolfgang Kayser em ***Qui raconte le roman?*** (1970), dialogam com o conceito de *função-autor* ao problematizarem o desaparecimento do autor, assim definida, segundo Barthes:

[...] desde que um fato é *contado*, para fins intransitivos, e não para agir diretamente sobre o real, isto é, finalmente, fora de qualquer função que não seja o exercício do símbolo, produz-se esse desligamento, o autor entra em sua própria morte, a escritura começa. (BARTHES, 1998, p. 65).

Mais próxima das ideias de Foucault, as reflexões de Booth se opõem às de Barthes em dois aspectos: autor e leitor. Se para Barthes “a linguagem conhece um ‘sujeito’ e não uma ‘pessoa’, e esse sujeito, vazio fora da enunciação que o define, basta para ‘sustentar’ a linguagem, isto é, para exauri-la” (BARTHES, 1998, p. 67), e o leitor “[...] é um homem sem história, sem psicologia” (BARTHES, 1998, p. 70), para Booth “o autor cria uma imagem de si mesmo e uma outra imagem de seu leitor; ele faz seu leitor, como ele faz seu segundo *self*, e a leitura mais bem sucedida é aquela em que os *selves* criados, autor e leitor, podem entrar em pleno acordo” (BOOTH, 1983, p. 138). Assim, Booth refuta a ideia de que o autor “deve abster-se de qualquer comentário, ocultando sua onisciência e evitando suas intrusões, como se o romance fosse capaz de narrar-se a si mesmo [...]” (CINTRA, 1981, p. 7).

O que o pensamento de Booth mostra é que toda a literatura, em última instância, falará aos homens, aos leitores, e por isso sempre compreenderá dentro de sua estrutura textual algo que lhe é exterior. Afinal, se a literatura não tem a quem falar, perde seu sentido. A vida e seus mistérios impulsionam toda forma narrativa e, mesmo nas fábulas, os valores transmitidos são essencialmente humanos. No caso do *roman à clef* ***O inferno é aqui mesmo***, não conhecer as pessoas e fatos que inspiraram a narrativa não implica uma leitura equivocada, mas conhecer os aspectos extra-literários pode expandir o sentido da obra.

Quanto ao olhar do narrador em *O inferno é aqui mesmo*, sua natureza autodiegética faz com que as outras personagens sejam apresentadas ao leitor pelo ponto de vista de Edgar, que transfere, em sua descrição, seus juízos de valor. A focalização do cenário pelo narrador, por sua vez, condensa ainda mais a relação personagem-ambiente, operando contaminações mútuas, como na passagem em que o narrador torna a cidade de São Paulo em metáfora de inferno e de morte, assunto discutido no tópico “1.3 – Nuances do autobiográfico”.

Exposta em “1.2 – A possibilidade da forma irônica”, a passagem epifânica em que o narrador diz “o inferno é aqui mesmo” alude a uma materialização do inferno existencial da solidão vivida por Edgar na cidade de São Paulo. “Silêncio e imobilidade” são características do inferno descrito pelo narrador que se estendem a natureza humana. Graças a ambientações reflexivas como essa é que

[a] personagem-narrador, como escreve Tzvetan Todorov⁷⁷, pensando, naturalmente, no emprego tradicional do *eu*, “só existe em sua fala; se as outras personagens são, antes de tudo, imagens refletidas numa consciência; ele é essa mesma consciência”. (LINS, 1976, p. 74).

Como vimos no tópico “1.5 – A personagem”, ao abordar o “eu” como testemunha, Norman Friedman, aponta que ao optar pelo narrador-testemunha, o autor renuncia à sua onisciência em relação as outras personagens, limitando-se um acesso ordinário aos seus estados mentais, deixando a “testemunha contar ao leitor somente aquilo que ele, como observador, poderia descobrir de maneira legítima”. (FRIEDMAN, 2002, p. 175-176, grifos nossos).

Para compensar essa renúncia, o narrador-testemunha pode inferir sobre estados de consciência das outras personagens, assim como mescla esses estados à sua própria consciência. Ao passar pela consciência do narrador Edgar, as personagens de *O inferno é aqui mesmo* ganham traços distintivos, características selecionadas e realçadas que constroem a verossimilhança interna da narrativa. No *roman à clef* esse processo se estende à verossimilhança entre personagens e cenários com pessoas e eventos, dando a essas representações forma de caricatura.

O tempo narrativo também garante a fluência do texto e assegura mimeticamente a ilusão de uma narrativa que se revela aos olhos do leitor, no ato da leitura. A alternância temporal reforça a reflexão da personagem sobre o caráter transitório da sua existência, como na passagem em que o narrador, refletindo sobre seu ingresso no jornal, explora a relação do tempo passado e presente na aliteração marcada pela construção “Pois é”:

[...] Via na memória o jovem repórter meio assustado, mas também meio deslumbrado — mais talvez do que eu admitira na época; via principalmente aquele momento em que eu

⁷⁷ TODOROV, Tzvetan. *Estruturalismo e poética*. São Paulo: Cultrix, 1971.

entrara na redação e recebera o impacto daquela sala imensa e intensamente iluminada. *Pois é: agora, há poucos minutos, eu acabara de sair daquela mesma sala como se fosse de qualquer lugar banal; e nada vira de imenso nem intensamente iluminado. Esses pensamentos, mais o vinho, acabaram por me deixar vagamente melancólico — aquela melancolia que costuma vir em tais momentos, quando se acaba de conquistar algo por que se lutou muito; e então a gente vê que se ganhou alguma coisa, também perdeu alguma coisa.* (VILELA, 1983, p. 59-60, grifo nosso).

Comparando o trecho acima com a o trecho em que o narrador Isaias Caminha descreve a sua primeira impressão da redação do jornal o “*O Globo*”, em *Recordações do escrivão Isaias Caminha*, vemos como Lima Barreto constrói a representação de um espaço bem distinta da sala “imensa e intensamente iluminada” descrita por Edgar. Isaias descreve um espaço sufocante, apertado, mal ventilado:

Era uma sala pequena, mais comprida que larga, com duas filas paralelas de minúsculas mesas, em que se sentavam os redatores e os repórteres, escrevendo em mangas de camisa. Pairava no ar um forte cheiro de tabaco; os bicos de gás queimavam baixo e eram muitos.

O espaço era diminuto, acanhado, e bastava que um redator arrastasse um pouco a cadeira para esbarrar na mesa de trás, do vizinho. (BARRETO, 1995, p. 83-84).

Ao contrário de Edgar, em sua descrição do espaço da redação, Isaias aparenta não nutrir nenhuma ilusão sobre o pretense *glamour* do ofício jornalístico. Na passagem “[...] bastava que um redator arrastasse um pouco a cadeira para esbarrar na mesa de trás, do vizinho”, o narrador dá a esse espaço traços de comicidade em um contraste entre a pomposidade que os jornalistas carregavam fora da redação e a realidade insalubre do seu local de trabalho.

N a exploração do tempo em uma narrativa que explora o resgate da memória, como é o caso de *O inferno é aqui mesmo*, o narrador pode indicar eventos que ainda serão “vividos”, antecipando-os e criando um suspense, ligando elementos do tempo do narrador (que viveu toda a experiência narrada e a revive enquanto narra) ao tempo da personagem (que vive os eventos aos olhos do leitor). O tempo narrativo, para Leonor Arfuch, se constitui como uma “qualidade pragmática da escrita”, resultante da “[...] virada obrigatória que toda narrativa, enquanto processo temporal essencialmente transformador, impõe à sua matéria: contar a história de uma vida é *dar vida a essa história*”. (ARFUCH, 2010, p. 42, grifos da autora).

Podemos exemplificar esse mecanismo na passagem em que Edgar fala sobre a promessa da vinda de um jornalista de Botucatu, que nunca se concretizou. “O rapaz de Botucatu” era a promessa de alívio para a carga de trabalho dos jornalistas do caderno de Artes, composta por Edgar, Pitanga e Bosco.

O rapaz de Botucatu — o esperado, o amado e odiado rapaz de Botucatu — nunca apareceu, e nenhuma explicação final nos foi dada. Mas tarde eu ficava pensando não apenas se esse estivera mesmo pra ir, mas se de fato ele existia — não podia ter sido uma invenção? Carneiro [secretário de redação] chegou a dizer que um dia o rapaz estivera rapidamente na redação, mas nenhum de nós o viu, só Carneiro [secretário de redação], Nelinho [editor chefe] e Lara [chefe da produção] — uma trinca bastante suspeita... (VILELA, 1983, p. 62).

Quando o narrador antecipa a não concretização da vinda do “rapaz de Botucatu” informa ao leitor das artimanhas que os funcionários superiores usavam para conter o descontentamento dos subordinados, e transmite seu juízo sobre esses superiores: “uma trinca bastante suspeita”.

Consoante com as características críticas do “espaço do bar” e da “cultura da derrota”, na redação de “O Vespertino” vemos fundidas aspirações altruístas à pândega de personagens que, descrentes de mudanças efetivas (no jornal, na sociedade, etc.), optam pelo escracho. Se o pensamento de que “[...] grande parte da ficção moderna foi escrita partindo do princípio — que, em si, já é um compromisso básico para com um valor — de que compreender tudo é perdoar tudo” (BOOTH, 1980, p. 95), o *roman à clef* não perdoa, ao contrário, ironiza e transforma os erros em matéria de riso: *Ridendo castigat mores*, diz certa divisa da sátira⁷⁸.

Se a personagem de Lazão, um editor de esporte, “um gaúcho grandalhão, que já pertencera ao PC” (VILELA, 1983, p. 46), tenta manter sua postura séria em uma conversa com os colegas, personagens como Lara e Vinícius parecem se valer da homossexualidade para abusar do tom de deboche em seus diálogos:

— Lenin — disse Lazão, — tem um trecho muito interessante sobre o papel da insatisfação humana no progresso; não sei se vocês conhecem esse trecho. Ele diz que a insatisfação...

— Dizia mesmo — entrou Vinícius, lá de na sua mesa — o Lenin estava sempre dizendo isso: no café, no almoço, no jantar...

[...]

— Não posso com esses comunistas podres — disse Vinícius — Lenin dizia... — repetiu com uma voz espremida. — Quero ver o dia que ele descobrir que Lenin também era bicha.

— Era mesmo — Lara se espantou.

[...]

— Ouvi dizer que Marx também era bicha, será que é verdade? — disse Alegria, resolvendo entrar na conversa, mas ela já tinha morrido e não houve resposta. (VILELA, 1983, p. 46-47).

O deboche, a sátira, a ironia, que invadem até mesmo a “conversa séria” sobre política, marcam os diálogos entre os jornalistas de *O inferno é aqui mesmo*, retratando uma humanidade por vezes cruel. As piadas nesse *roman à clef*, analisadas mais de perto,

⁷⁸ “*Ridentem dicere verum quid vetat?*”, são “falas” de Horácio (*Sátiras*, Livro I, I, 24) em defesa da sátira. (RONAI, 1980, p. 158).

evidenciam um certo processo de mudanças no comportamento dos jovens brasileiros dos anos 60 e 70. Assuntos como a emancipação sexual da mulher e a homossexualidade assumida aparecem, sob a máscara do riso, ao longo da narrativa. Mesmo com a maioria de homens na redação do jornal, Dolores, uma das jornalistas, em suas sumárias falas, mostra humor e sagacidade em suas respostas:

[Marcelo] — [...] Dolores — e pegou no braço de Dolores, que ia passando: — tenho uma coisa para te perguntar: dizem que o órgão genital masculino tem uma inclinação para a esquerda, será verdade?

— Não sei, não entendo de política. (VILELA, 1983, p. 121).

Para Sírío Possenti, “as piadas fornecem [...] um dos melhores retratos de valores e problemas de uma sociedade”:

Se se quiser descobrir os problemas com os quais uma sociedade se debate, uma coleção de piadas fornecerá excelente pista: sexualidade, etnia/raça e outras diferenças, instituições (igreja, escola, casamento, política), morte, tudo isso está sempre presente nas piadas que circulam anonimamente e que são ouvidas por todo mundo em todo o mundo. (POSSENTI, 2001, p. 72)

A piada compõe a imagem do jornalista em *O inferno é aqui mesmo*, de modo diverso ao retrato de tons heróicos que o jornalista ganhou em outras obras publicadas na época⁷⁹. Essa representação desmistificada converte o jornalista em um simples empregado, preocupado em manter seu emprego, seja à custa do jogo de camaradagem com os chefes do jornal ou puxando o tapete dos colegas no jornal. Um dos raros episódios que ilustram um movimento contrário ao automatismo dos jornalistas de “O Vespertino” se dá quando Edgar comunica a Lara que não irá mais trabalhar além das oito horas previstas no contrato. O ato de rebeldia empolga os colegas que, no dia seguinte, externam suas insatisfações em uma reunião com o editor-chefe Nelinho. Resultado: nada muda. O exemplo máximo da servidão ou devoção cega ao jornal é dado pela personagem de Henrique, jornalista veterano na redação de “O Vespertino” que espera em vão ser promovido para uma vaga de subeditor, mas só consegue ser traído pela esposa descontente com o marido “casado com o jornal”.

Edgar, narrador e personagem, aponta uma série de elementos formadores da função-autor nesse *roman à clef*, como a figura do escritor, que precede a criação dessa personagem também contribui para o funcionamento de uma função-autor que surge da narrativa. Se “[...] o nome do autor funciona para caracterizar um certo modo de ser do discurso” (FOUCAULT, 2006, p. 273), nos perguntamos: qual discurso advém do nome de Luiz Vilela?

⁷⁹ A exemplo do jornalista Samuel de *A Festa*, de Ivan Angelo, e do próprio Fernando Gabeira no romance autobiográfico *O que é isso companheiro?*. Mesmo nos romances da cultura da derrota há uma idealização romântica do jornalista, pois ele quase sempre, senão sempre, se alia à esquerda e enfrenta o leviatã da ditadura militar.

Reconhecido pela crítica literária desde sua primeira obra — publicada em pequena tiragem custeada pelo próprio autor —, o nome do autor Luiz Vilela não pode ser dissociada de sua sólida formação intelectual e sua proximidade com o universo da classe média brasileira.

Uma vez reconhecido pela crítica literária, Vilela foi publicado, vendeu, e por isso não tem uma função-autor isenta de ligação com os modos de circulação hegemônicos do discurso. No caso da literatura feita a partir da segunda metade do século XX, na época de abertura política, iniciada por volta de 1975, essa base de poder está calcada principalmente na crítica dos jornais e da academia, assim como no papel desempenhado pelas editoras.

Há também o papel desempenhado pelos jornais e seus proprietários. “Polêmica vende”, a máxima extraída do depoimento de Rui Mesquita⁸⁰, um dos editores-chefes do extinto “Jornal da Tarde”, também se estende à literatura. A polêmica, fermento do *roman à clef*, gera a suspeita de uma crítica gratuita em *O inferno é aqui mesmo*, uma “vingança pessoal”⁸¹ que se traveste de denúncia social para vender e escandalizar, que tem como interesse verdadeiro desmoralizar as pessoas-personagens dessa história. Tal denúncia mostra-se facilmente infundada quando lermos esse *roman à clef* à luz dos livros predecessores e posteriores do autor, que estende sua crítica ácida às mais diversas esferas sociais, como revela o próprio escritor, ao comentar a denúncia presente em sua obra: “[...] Sem esta denúncia, o autor corre o risco de fazer beletrismo, e beletrismo é uma coisa abominável.” (STEEN, 2008, p. 127). Como leitores, só podemos aceitar que, imprimindo sua marca, Luiz Vilela se apropria de suas experiência de vida, imbuindo-a de imaginação e sentido crítico, para criar uma literatura ímpar, que fala do homem e ao homem, construindo sua função-autor.

3.7 – Criando um ponto de vista

A consciência e domínio de Luiz Vilela sobre a escrita inferem sobre sua predileção pela literatura de essência autobiográfica. Sobre esse aspecto é interessante recorreremos à experiência de outro escritor contemporâneo brasileiro, que começou a publicar seus livros

⁸⁰ Ver “2.2 – O escritor como jornalista”.

⁸¹ “No próprio ‘Jornal da Tarde’, Leo Gilson Ribeiro disse que o livro não era um romance e sim ‘uma vingança pessoal, cheia de chavões’” (VILELA, 2013, s.p.). Ver também: entrevista concedida ao jornal “Folha de São Paulo” na sessão *Folhetim*, em 20 de março de 1986, conforme indicado em Zamboni [n. p.].

alguns anos depois de Vilela, e que está tornando cada dia mais nebuloso os limites entre vida e ficção na literatura brasileira: o escritor e estudioso Cristovão Tezza. Em ***O espírito da prosa: uma autobiografia literária*** (2012), Tezza revê sua formação como escritor na intenção de localizar o que há de remanescente do espírito da prosa, que teoricamente teria nascido com *Dom Quixote* e ido aos seus limites com *Ulysses*, de James Joyce, “com uma pá de cal de *Finnegans Wake*” (TEZZA, 2012, p. 11).

Exemplo recente da literatura autobiográfica contemporânea, ***O filho eterno*** (2007), livro louvado pela crítica e bem aceito pelo público, retrata o cotidiano de um escritor com o filho portador da Síndrome de Down, história semelhante à vivida por Tezza. No livro, como atesta o autor, todos os fatos, nomes, datas correspondem ao que o escritor viveu até o início da adolescência do filho. Todos esses elementos são resgatados na narrativa do romance por um narrador onisciente em terceira pessoa. Lejeune, na primeira versão do “pacto autobiográfico”, refutou a hipótese de haver autobiografia na terceira pessoa, enquadrando o texto com essas características nos romances autobiográficos.

No entanto, se lemos ***O filho eterno*** como um romance autobiográfico, e não como uma autobiografia, não é pela falta de correspondência entre nome de autor, personagem e narrador ou por ser escrito na voz “impessoal” da terceira pessoa, mas pelo “pacto ficcional”, porque a palavra “romance” está impressa abaixo do título do livro. Assim, mesmo com a “correspondência completa” com os dados biográficos do autor, a narrativa é defendida por Tezza como um romance, uma criação ficcional.

Em ***O espírito da prosa***, Tezza toma a voz da primeira pessoa para construir um ensaio que remete ao percurso de um romance de formação. A chave para o desenvolvimento da ideia central do livro está em sua própria definição, pelo autor, como ensaio. “Em que ele difere de ***O filho eterno***, se afinal a matéria-prima factual é a mesma — a vida de Cristovão Tezza?”, pergunta Jerônimo Teixeira em sua crítica sobre o livro publicada na revista *Veja*. O próprio Teixeira responde: “Eis aí o corolário da reflexão do autor sobre literatura: um escritor cria um romance não quando narra uma história ou retrata um personagem, *mas quando cria um ponto de vista*” (TEIXEIRA, 2012, s.p., grifo nosso).

Essa perspectiva crítica, assentada na criação de um ponto de vista, dialoga com a bula de leitura de ***O filho eterno*** proposta por Karl Erik Schollhammer em ***Ficção contemporânea brasileira*** (2009):

No caso do livro de Tezza, o convite é aceitar os acontecimentos como verdadeiros e apenas sua organização e elaboração como ficcional. O livro não chega a questionar a confiabilidade do “eu” narrador, e talvez seu aspecto mais tradicional seja precisamente o de acreditar ou

apostar nos processos de formação subjetiva, quase terapêutica, pela escrita. (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 109).

O processo literário singular que envolve a narrativa de Tezza, associado ao uso da linguagem, é o que Rodrigo Petronio (2013) identifica como heterografia: a escrita do outro. Semelhante, mas não idêntica à autoficção, a heterografia surge do desejo de “encontrar uma saída entre a liberdade e a submissão” proporcionada pela linguagem:

Escapamos das determinações da linguagem quando apagamos nosso eu, transferindo nossa esfera subjetiva para um registro impessoal. Não se trata mais de falar genericamente em primeira pessoa, como propôs Foucault⁸². A heterografia tampouco é a repetição de um texto existente. A heterografia consiste em criar uma ficção de si. Falar de si em terceira pessoa. Ficcionalizar-se. (PETRONIO, 2013, s.p.).

Em *O espírito da prosa*, uma das primeiras observações sobre a natureza da prosa surge em uma comparação de prosa e poesia. Para o escritor,

[...] o romance é obrigado a conter partes de não romance; e se alimenta delas. O horror do bom poeta aos lugares-comuns da linguagem nunca é totalmente partilhado pelo bom prosador, cujo ponto de partida de sua experiência romanesca é exatamente o lugar-comum. (TEZZA, 2012, p. 16).

Adiante, Tezza endossará essa afirmativa e irá um passo além, dizendo que

[...] o objeto da prosa romanesca é a investigação moral da condição humana (talvez, melhor ainda, não a investigação — porque se trata de algo ainda não formado —, a *criação* moral), submetida ao estresse das circunstâncias, também elas criadas por pelo menos duas linguagens (ou mais concretamente: dois seres) que se enfrentam na mesma narrativa. (TEZZA, 2012, p. 176, grifo do autor).

Tezza apresenta os principais elementos da prosa romanesca: o objeto — a investigação moral da condição humana, ou a tentativa de estabelecer raízes ontológicas e lógicas na relação do homem com o seu tempo, meio e conseqüentemente consigo mesmo; a tradição crítico literária — da qual todo escritor é, em alguma instância, devedor e sobre a qual deve se posicionar; e a linguagem como meio de manifestação do fazer literário — que atinge as relações entre personagens, sujeito, autor, narrativa e leitor.

Para Schollhammer, a escrita de Tezza engloba elementos da escrita contemporânea ligadas ao movimento de “retorno do autor”, marcado pela “[...] acentuada tendência em revalorizar a experiência pessoal e sensível como filtro de compreensão do real” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 106-107). O teórico explica que

[n]esse movimento, são revalorizadas as estratégias autobiográficas, talvez como recursos de acesso mais autêntico ao real em meio a uma realidade em que as explicações e representações estão sob forte suspeita. (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 107).

⁸² A alusão é ao artigo “A escrita de si” (1983), em que Foucault trata da função ascética das *escritas de si* na antiguidade clássica.

Nesse movimento de retomada autobiográfica na literatura contemporânea está a proposta cada vez mais consciente e profunda de embaraçamento das fronteiras entre ficção e não ficção, desencadeando novas possibilidades de escrita autobiográfica:

[...] no momento em que se aceita e se assume a ficcionalização da experiência autobiográfica, abre-se mão de um compromisso implícito do gênero, a sinceridade confessional, e logo a autobiografia se converte em autobiografia crítica, em romance autobiográfico, ou simplesmente em autoficção. (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 107).

A verdade é que esse movimento de retomada do autor pela autobiografia e suas variantes, anunciado por Schollhammer como característica da novíssima ficção contemporânea, nunca se apagou por completo, mesmo nos tempos áureos do estruturalismo, sempre figurando, em variada intensidade, na literatura ocidental. Luiz Vilela, por exemplo, desde os anos 60, trabalha conscientemente o material autobiográfico sem se ater às amarras da sinceridade confessional. A retomada do *eu* na literatura contemporânea parece atender também a uma demanda de criação de novas relações identitárias, como observa Leonor Arfuch:

[...] a pluralidade das narrativas, na medida em que amplia o conhecimento dos outros — e, consequentemente, do *si mesmo* —, tem um papel preponderante na afirmação de novos parâmetros articuladores do laço social e de um ideal de comunidade, diante do debilitamento dos valores do universalismo e da fragmentação política, cultural e identitária na cena contemporânea. (ARFUCH, 2010, p. 107).

Estudioso de Bakhtin, Tezza traz a visão do teórico russo para a sua discussão sobre a natureza da prosa. Como Leonor Arfuch destaca, o pensamento de Bakhtin é importante ao propor uma “virada radical de argumentação: não há identidade possível entre autor e personagem, nem mesmo na autobiografia, porque não existe coincidência entre a experiência vivencial e a ‘totalidade artística’” (ARFUCH, 2010, p. 55). Bakhtin, assim como Hayden White, reflete sobre a narrativa como mecanismo de atribuir sentido à experiência.

Entre os conceitos bakhtinianos (re)apresentados por Tezza, o de dialogismo é fundamental, pois transcende os limites entre vida e literatura ao expandir a compreensão de linguagem:

[...] dialogismo é uma característica inerente a toda produção de linguagem, da frase que pensamos sem enunciar, ao café da manhã, passando manteiga no pão, aos volumes completos de *Em busca do tempo perdido*. Isto é, a enunciação da linguagem é dialógica *sempre*. Segundo Bakhtin, essa é uma categoria *linguística* universal de todo enunciado. (TEZZA, 2012, p. 21, grifos do autor).

Essa categoria linguística universal de todo enunciado, que Tezza aborda através do dialogismo bakhtiniano, será desenvolvida por Lejeune apenas em “O pacto autobiográfico,

25 anos depois” (2005), quando retifica a associação feita anteriormente entre narrativa e ficção: “[h]oje, sei que transformar a vida em narrativa é simplesmente viver. Somos homens-narrativas⁸³” (LEJEUNE, 2008, p. 74). Pierre Bourdieu, por sua vez, indica a tentativa de construção de uma “ilusão retórica” na tradição literária que encara a vida como narrativa linear:

Produzir uma história de vida, tratar a vida como história, isto é, como relato coerente de uma sequência de acontecimentos com significado e direção talvez seja conformar-se com uma ilusão retórica, uma representação comum da existência que toda uma tradição literária não deixou e não deixa de reforçar. (BOURDIEU, 1998, p. 185).

Essa ilusão retórica, que nunca se concretiza por completo, com o tempo dá espaço a uma revolução teórica, ao proporcionar o questionamento “[...] da representação tradicional do discurso romanesco como história coerente e totalizante, e também da filosofia da existência que essa convenção teórica implica” (BOURDIEU, 1998, p. 185). Essa progressão teórica, literária e filosófica ligada às mudanças nos *modos operandi* da sociedade é o cerne do que Foucault chama de “modos de circulação de um discurso” na função-autor. Dialogando com a proposta foucaultiana, Tezza também associa esses modos de circulação e constituição da literatura e, por extensão, do autor, às relações de poder: “[...] a ideia de literatura foi se moldando retrospectivamente em função da história, das condições sociais, da figura do escritor e do leitor, do papel da palavra escrita, das relações de poder e assim por diante” (TEZZA, 2012, p. 43).

A declarada atração de Tezza pelas “[...] formas da realidade e os modos de percebê-la pelos caminhos exigentes da prosa” (TEZZA, 2012, p. 36), está na gênese autobiográfica de sua prosa. Mas sua atração pela autobiografia também está localizada na ideia de que “[...] a prosa como constituição de um ponto de vista único sobre o mundo, destinado a compreendê-lo” (TEZZA, 2012, p. 36) é um equívoco, pois o prosador sabe “de antemão seu fracasso [...] [e] quer, de fato, é partilhar uma experiência, refratada em palavras, que diga aos outros onde estou” (TEZZA, 2012, p. 36).

O funcionamento da prosa também depende da consciência do escritor sobre a consequência de sua escrita para o outro. “O escritor tem que saber que a voz que ele escreve em cada instante do texto *não pode ser completamente a dele*” (TEZZA, 2012, p. 36-37 grifos do autor). Ao tomar consciência disso o escritor verá que “[h]á sempre em cada frase que se escreve, um leitor atento no momento mesmo em que se escreve; este leitor não é

⁸³ Lejeune parece retomar a expressão forjada por Tzvetan Todorov no artigo “Os Homens-Narrativa”. TODOROV, Tzvetan. Os homens-narrativas. In: As estruturas narrativas. Tradução Moysés Baumstein. São Paulo: Perspectiva, 1969, p. 119-133.

exatamente o escritor, embora os olhos sejam da mesma pessoa” (TEZZA, 2012, p. 58-59). Sendo o seu próprio leitor, o escritor se pergunta “o que vão dizer ao lerem essas palavras” (TEZZA, 2012, p. 59), ao passo em que o escritor, como criador, se pergunta “o que eu quero que eles digam ao lerem essas palavras[?]” (TEZZA, 2012, p. 59).

A não linearidade da narrativa de uma vida, somada à tentativa de reproduzi-la pela escrita está no âmago de toda teoria literária. Para Tezza, a experiência pode ser evocada, mas “todo desejo infantil de reprodução, esse impulso infantil, está condenado ao fracasso” (TEZZA, 2012, p. 40), pois a escrita de um acontecimento é um novo acontecimento (criação, e não reprodução). Assim, se o trabalho da narração é “a recuperação de algo impossível sob uma *forma* que lhe dá sentido e permanência, forma de estruturação da vida e, conseqüentemente, da identidade” (ARFUCH, 2010, p. 181), a sua identidade é, cada vez mais, assumidamente fragmentada, semelhante a imagem do homem contemporâneo.

Refazendo seu percurso como prosador, Tezza passa inevitavelmente pela influência das concepções estruturalistas do desaparecimento do autor, pregada por Barthes no celebre texto sobre a morte do autor, em que o teórico anuncia a supremacia da linguagem sobre essa instância literária.

Hoje não é preciso matar mais ninguém para se compreender a importância da linguagem, assim como é indispensável pensar a linguagem via sujeito, autor e leitor, a exemplo do dialogismo bakhtiniano. Nesse ponto, localizamos em Foucault um dos primeiros passos rumo ao “retorno do autor”, quando enfatiza o autor como projeção do seu texto, não ignorando sua origem no indivíduo:

[...] *o que no indivíduo é designado como autor* (ou o que faz de um indivíduo um autor) é apenas *projeção*, em termos mais ou menos psicologizantes, *do tratamento que se dá aos textos*, das aproximações que se operam, dos traços que se estabelecem como pertinentes, das contribuições que se admitem ou das exclusões que se praticam. (FOUCAULT, 2006, p. 276-277, grifos nossos).

A teoria sobre o autor agora dá um passo além pensamento arqueohistórico de Foucault, localizando no círculo indivíduo-texto-autor (no qual ainda podemos incluir o leitor, a sociedade e a crítica) uma dependência retroalimentativa que não deixa espaço para desconsiderar nenhuma dessas categorias ao pensar a literatura.

Tezza exemplifica com sua própria experiência a paradoxal convivência entre a ideia de que “tudo é objeto” do estruturalismo e a criação de narrativas performáticas, ligadas a uma responsabilidade social do sujeito em “contar a verdade”:

[o] *hippie* performático, detonador das convenções sociais que fazia de si mesmo a sua obra, queria ser também o engravatado técnico de laboratório, reduzindo o texto a assépticas e inquestionáveis operações de linguagens. (TEZZA, 2012, p. 76).

Hoje, gêneros que exploram o hibridismo literatura-vida, como a autoficção, tentam dar conta de englobar as duas propostas: de linguagem e de *verdade* ontológica e social. Tezza, assim como Luiz Vilela, sofreu as pressões da sociedade brasileira da década de 70, quando os intelectuais brasileiros sofriam pressões para desenvolver um discurso pró-engajamento sócio-político (ressalvada a devida distância entre um escritor em formação e um escritor já consagrado na época):

Não ser um “alienado” — pecado mortal da época — significava engajar-se de corpo e alma nos projetos de vida, fossem literários, musicais, teatrais ou políticos. Tudo parecia dizer: seja você mesmo sua obra. Na área política, esse ideário criou uma geração inteira especialista em mecanismos de tomada do poder, sempre sob o manto utópico de radicalmente *virar uma página* da História. (É interessante a recorrência desta metáfora: virar a página. Há um quê assustador nessa ideia de limpeza e apagamento do passado). (TEZZA, 2012, p. 87-88).

Em sua retrospectiva, Tezza evidencia como a pauta ideológica imposta pela sociedade gera no escritor (mais do que no cidadão comum) a necessidade de escolhas que darão o tom a cada projeto literário. Vilela aliou o ceticismo crítico à poética do cotidiano e à exploração autobiográfica, criando uma função-autor perpassada por essas características.

Tezza, por sua vez, ao identificar a “[...] empatia como elemento central da literatura” (TEZZA, 2012, p. 100), indicia as origens de sua preferência pelo material autobiográfico. Se considerarmos a empatia sob o ponto de vista da identificação, podemos pensar no apelo que contém uma narrativa de vida. Tezza explica o funcionamento dessa empatia ao analisar a personagem narradora de *O terrorista lírico* (TEZZA, 1981), o funcionário público/terrorista/revolucionário Raúl Vasquez, dependente dos andaimes de sua criação, que não o deixavam ficar de pé sozinho e “[...] estabelecer a ponte, por mais frágil que seja, com o mundo real, o princípio universal da empatia literária” (TEZZA, 2012, p. 193).

A trajetória literária de Tezza diferencia-se da de Vilela, essencialmente, na ruptura que o primeiro fez em prol de um realismo autobiográfico. Vilela, já em *Tremor de terra* se valeu da epifania, coloquialismo e outras características que marcam sua obra. Para Tezza, o caminho para o realismo, no seu caso, cruza o caminho da escrita autobiográfica (o escritor emprega o termo realismo). O escritor conta que encontrou o realismo quando começou “[...] a achar que era um outro que escrevia aqueles romances: eu não me via mais neles” (TEZZA, 2012, p. 110). Tezza também associa as mudanças em sua prosa a um movimento maior, teórico:

[a] obsessão antirealista, uma espécie de fantasma incapaz de definir seus termos, foi um mantra dominante a partir dos estudos pós-modernos que nasceram no grande movimento

contracultural dos anos 60. Só agora, *é uma esperança*, começa a se esgotar. (TEZZA, 2012, p. 111-112, grifo nosso).

Para Tezza, grande parte do espírito da literatura brasileira feita na década de 70 tinha relações estreitas com as frentes teóricas em voga na academia que, por sua vez, importava acriticamente modelos de pensamento europeus e começava também a importar norte-americanos. “[A] literatura naquela época esperava avidamente que algum professor apontasse caminhos; ela sempre chegava depois, aluna aplicada em sala de aula” (TEZZA, 2012, p. 161). Podemos dizer que Tezza e Vilela criam uma literatura questionadora a partir de observações da realidade.

Discorrendo sobre a dependência de modelos importados dentro do pensamento teórico brasileiro, Tezza vê sua sobrevivência até hoje, agora sob a égide do psicologismo freudiano:

Às vezes me ocorre que parte do pensamento filosófico contemporâneo, particularmente em sua linhagem francesa, que continua dominando a academia brasileira, os divulgadores de Sartre e Lacan, e eles próprios, representa uma imensa e irritadiça catilinária girando em torno de uma culpa essencial, imemorial, irracional de tudo que agirá em nós à nossa revelia; o clássico conceito marxista de ideologia, em sua linha mais esquemática — o pensamento entendido como expressão inescapável e determinada da consciência de classe, que somos moralmente obrigados a exorcizar em sessões de cabala teórica (quando não em tribunais de fuzilamento) — encontrou o seu equivalente psicológico a partir da teoria freudiana, agora de substância biológica: você não tem por onde escapar, porque não depende de você. (TEZZA, 2012, p. 198).

Tezza fala sobre o peso dessa obsessão nos primeiros contos escritos por ele, e identifica o principal problema dos seus primeiros textos: “[...] relendo trechos dos contos, percebo o óbvio: eu não estava ali. *Um escritor ausente de sua frase é a derrota do texto*” (TEZZA, 2012, p. 154, grifo nosso). Uma exceção, entre seus primeiros textos, é o conto “A primeira noite de liberdade”, narrativa que conta, sob o ponto de vista de um menino, o dia da morte de seu pai, e que foi construída, segundo Tezza, “a partir de um fato biográfico básico” (TEZZA, 2012, p. 154).

Outra influência decisiva na virada autobiográfica da escrita de Tezza foi a correspondência por cartas que manteve enquanto viveu um período na Europa. Esse gênero, tão livre e tão rico, abriu ao escritor diversas possibilidades. “[...] como nos romances, a prosa da carta é sempre brutalmente contemporânea, não teme os fatos e não há registro de linguagem que lhe seja alheio ou impossível; tudo cabe nela, até um poema” (TEZZA, 2012, p. 166). A carta também abriga o outro de forma singular, já que conta com um leitor ideal bem demarcado, que contemplará criticamente o narrador.

Além do realismo, para Tezza é determinante a questão da empatia na criação literária. Ao defender a ideia de que nenhuma literatura nasceu de “lugar nenhum ou de segunda mão” (TEZZA, 2012, 158), Tezza enumera diversos exemplos de artistas que encontraram sua verdade literária no surrealismo e em gêneros similares, aparentemente tão afastados do realismo:

[T]odas [as literaturas] emergem de um quadro mental enraizado numa cultura presente, no ar que se respira; as cidades invisíveis de Ítalo Calvino não são imaginação de um turista que visitou Veneza; os pesadelos de Kafka não são apenas frutos de noites maldormidas, assim como o processo burocrático-mental de Joseph K. não era apenas burocrático-mental na Europa em que ele viveu; a tradição livresca de Borges sempre foi de artifício, falsa como uma rosa de plástico ou um tigre na Europa, mas um artifício que encontrava na Argentina a sua verdade insegura, equilibrando-se em nada e fazendo desse nada sua essência; o *cul-de-sac* beckettiano pós-Segunda Guerra não era exatamente o relato de um cidadão avulso sofrendo de tédio e depressão. (TEZZA, 2012, p. 158).

Como só poderia ser em um livro cujo tema é desvendar os caminhos da prosa, o escritor não poderia ignorar a questão do ponto de vista na ficção, questão colocado pelo escritor no cerne da criação literária, especialmente na criação do tipo realista, ou seja, do seu próprio lugar no discurso:

[a]ntes mesmo de escrever a primeira página, o bom narrador de herança realista sabe onde “colocar a câmera”, por assim dizer; sabe *estabelecer o olhar que redesenha o mundo para partilhar uma experiência necessariamente ambígua no quadro de uma hipótese literária*. (TEZZA, 2012, p.118, grifos nossos).

Tezza fala sobre o “espírito do realismo” que, no seu caso, também é o espírito de sua prosa:

O espírito do realismo [...] é uma visão de mundo, um pacote inteiro de representação da realidade que pressupõe o poder máximo da prosa, um homem incompleto e desenraizado, e, enfim, uma viva cultura urbana (e todo o sistema de valor que lhe é correlato). (TEZZA, 2012, p. 120).

É sintomático que o espírito do realismo de Tezza esteja estreitamente ligado à crítica da narrativa biográfica e literária baseada em uma “[...] sucessão longitudinal dos acontecimentos constitutivos da vida” (BOURDIEU, 1998, p. 189):

Tentar compreender a vida como uma série única por si suficiente de acontecimentos sucessivos, sem outro vínculo de associação a um “sujeito” cuja constância certamente não é senão aquela de um nome próprio, é quase tão absurdo quanto tentar explicar a razão de um trajeto de metrô sem levar em conta a estrutura da rede [...]. (BOURDIEU, 1998, p. 189).

O escritor só pode almejar transportar para narrativa o sujeito e sua natureza inconstante baseado em um sistema linear. As escritas de si, ao longo do tempo, demonstram como o conhecimento do homem pelo homem sempre esteve presente na pauta na vida das sociedades ocidentais, desde a antiguidade clássica, como demonstrou Michel Foucault ao

procurar os primórdios dessa escrita via *hypomnemata* e correspondências. As cartas de um lado, e o romance epistolar de outro, fortaleceram o movimento rumo à individualidade:

[...] confissões, autobiografias, memórias, diários íntimos, correspondências traçariam, para além de seu valor literário intrínseco, um espaço de autorreflexão decisivo para a consolidação do individualismo como um dos traços típicos do ocidente. (ARFUCH, 2010, p. 36)

Analogamente, para Tezza, essas formas de narrativas estão relacionadas ao

[...] modelo composicional que se desenvolveu com o crescimento irresistível da noção contemporânea de individualidade do indivíduo, a privacidade como valor positivo, e mais que isso, como um *direito*, uma ideia alheia ao homem antigo (e que de novo começa a ser estranha para o habitante da Internet, para quem a solidão é um crime e fonte de vergonha). (TEZZA, 2012, p. 166-167, grifo do autor).

Aqui, mais uma vez, vemos a relação entre os modos de circulação, leitura, e outros aspectos contemplados pela função-autor de Foucault influírem na definição não só do que é um autor, mas também do que é a literatura. A internet, indissociável do pensamento contemporâneo sobre o ato de escrever, começar a dar origem a uma literatura autobiográfica marcada pela *performance*, pela autoencenação do sujeito, agora representado não só pelas palavras, mas pelas imagens, pelo vídeo, utilizado de forma exaustiva pela mídia. Os neos e pós juntam-se aos metas (metalinguagem, metaficção, metanarrativa...), dando o tom de uma literatura que ora aposta na fabulação, ora no “[...] exibicionismo performático que apela para o lado mais espetacularizado da cultura midiática” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 110) , às vezes, fundindo essas e outras tendências.

O perigo desse tipo de escrita performática é torna-se mais um exemplo daquilo que deveria ser seu objeto de crítica: a superficialidade da experiência midiática. Concedendo entrevistas, participando em programas de TV, recebendo belos cachês para proferir palestras, o autor agora figura como personagem que tende ou a uma relação de dependência com a mídia, ou a fuga dos apelos publicitários, formando uma imagem intocável.

Para Arfuch, a renúncia à representação que culminou na transformação radical da escrita autobiográfica na contemporaneidade se assenta no exercício proposto em ***Roland Barthes por Roland Barthes*** (1975), que expôs a

[...] desarticulação das cronologias, a mistura das vozes narrativas, o deslocamento do eu para a terceira pessoa, a desconstrução do “efeito de realidade”, [que] deixa um precedente quanto à exposição da ficcionalidade, da duplicidade enunciativa, da impossibilidade da narração de si mesmo [...] [e assim] [...] coloca em cena mais do que uma lembrança do tempo vivido, o mecanismo fascinante da escrita, a produção incansável da intertextualidade. (ARFUCH, 2010, p. 136).

O que essa mutação das formas literárias autobiográficas parece nos mostrar é que há, de um lado, um movimento no sentido de expansão da busca de ideal de realismo (autoficção, metaficção, autobiografia literária), perseguido por escritores e teóricos desde o fim do século XIX — marcado pela explosão do romance realista impulsionado por Flaubert —, passando pelos romances existencialistas de Sartre, e, de outro lado, a procura pela subversão de qualquer rastro de realismo (fábula, fantástico, alegoria, hiperealismo e outros gêneros vizinhos).

Tezza, optando pelo caminho autobiográfico, encontra uma “essência romanesca na estrutura epistolar”, como

[...] a duplicidade de vozes, a tensão do momento presente, a determinação concreta de tempo e espaço, a urgência narrativa que exige que eu escreva uma carta, *a criação de personagens pintados sobre modelos reais, o mundo da opinião direta sobre os fatos do instante*, a sempre presente ambiguidade por omissão, esquecimento ou duplo sentido, a sombra da intriga, o peso da família, e, afinal, o inevitável acabamento estetizante de seu começo e de seu fim, recortados na forma de um objeto composicional escrito —, há uma espinha modelar que, a essa altura, já é quase independente da própria existência física das cartas. (TEZZA, 2012, p. 170, grifos nossos).

Ao encontrar o percurso de sua escrita em cartas e contos autobiográficos, Tezza mostra como esses elementos, mesmo sem serem percebidos, sempre foram presentes na sua vida, tornando-se um caminho inevitável para sua literatura. Quando fala sobre o romance **O trapo** (1988), texto que já pertence ao que Tezza entende como sua literatura madura, o escritor aponta para a sua primeira incursão no “mundo da opinião direta sobre os fatos do instante”:

[...] pela primeira vez na vida de escritor enfrentei o tempo presente, o mundo concreto contemporâneo; e a geografia também imediata entrou simples e bruta no texto, com Curitiba, suas ruas, praças e botecos; perdi o medo do meu próprio chão; *amigos próximos viraram personagens autônomos*. (TEZZA, 2012, p. 207, grifos nossos).

Ao longo de **O espírito da prosa**, Tezza mostra que o *insight* rumo a escrita autobiográfica foi gradual, construído sobre um fundo terapêutico, como já indicava em **O filho eterno**, quando referia-se a si próprio na terceira pessoa e primeira pessoa:

Escrevendo, pode descobrir alguma coisa, mas sem confundir — e isso o escritor percebeu logo — a vida e a escrita, entidades diferentes que devem manter uma relação respeitosa e não muito íntima. Só *sou* interessante se me transformo em escrita, o que me destrói se deixar rastro, ele imagina, sorrindo, antevendo algum crime perfeito. Ninguém descobrirá nada, *ele enfim sonha*, oculto em algum sonho da infância. (TEZZA, 2007, p. 194, grifos nossos).

O sonho do crime perfeito — transformar a pessoa em personagem — não pode ser realizado pela literatura, e nem mesmo pela autobiografia. Tezza conta que os primeiros passos para essa virada autobiográfica foram dados em **Gran Circo das Américas** (1980), que

conta a história do menino Juliano, “órfão criado por um tio, [que] foge de casa para se juntar a um circo mambembe” (TEZZA, 2012, p. 179). Nessa incursão tímida na escrita realista de gênese autobiográfica feita em **Gran Circo**, o autor aponta como sintomático o “domínio dos diálogos”, que quase não apareciam em sua fase anterior, e a supressão dos verbos *dicendi*. Luiz Vilela leva esse “projeto realista” ao extremo, quando cria, em alguns contos, o que Rodrigues (2006) chama de “narrador-ausente”, em que “[n]ão há um sumário inicial; não surge nenhuma informação que não seja a das falas das personagens. O narrador, se há, foi subsumido pelo diálogo” (RODRIGUES, 2006, p. 219).

Rodrigues trabalha sobre a perspectiva de que essa opção estética constrói a “[...] literariedade e o sentido ideológico da ficção de Luiz Vilela” (RODRIGUES, 2006, p. 221) ao criar, através do narrador-ausente, uma “[...] fratura que presentifica, no discurso, o que parece ser uma voz extradiegética, [que] emula a voz do autor real da narrativa” (RODRIGUES, 2006, p. 221).

Em **Gran circo**, Tezza diz que começou a “‘dar um sentido’ à sua experiência pessoal, de um modo não consciente”:

[...] a ficção, por si só, apara as arestas do caos, põe nele uma moldura e desenha os limites do mundo. De qualquer forma, minha ideia central de literatura romanesca estava ali: eu partilhava ficcionalmente uma experiência (ainda imaginando que a experiência estava ali, e eu aqui). Sei que é uma crueldade reduzir a representação ficcional a um quadro esquemático de ideias (ela nunca será um quadro fechado, porque a fruição narrativa cria uma rede impalpável de estímulos e referências únicas para o leitor), mas o que aquele escritor iniciante tinha a dizer era de fato isso, agora com mais competência técnica. (TEZZA, 2012, p. 187).

Antes de qualquer escolha intelectual e ideológica do autor, Tezza lembra que toda literatura deve se reportar primeiramente à linguagem, à palavra. A partir dessa tomada de consciência toda criação literária “não é uma atividade ingênua, espontânea, pura fruição e resposta ao real, mas um empreendimento mediado pela palavra” (TEZZA, 2012, p. 215). Portanto, ao estabelecer as regras do jogo, o escritor cria não um “retrato da realidade, mas um narrador autônomo”:

O que a literatura faz é, antes de tudo, formalizar um ponto de vista original sobre o mundo que não pode jamais se confundir, como numa colagem exata, com aquele que escreve, o autor em carne e osso. O nascimento da literatura é o nascimento de um narrador. (TEZZA, 2012, p. 215).

Por ser palavra, narrador não é autor e nunca poderá sê-lo por completo, por mais que haja correspondência entre nomes. Somada a isso, a figura do autor sempre será envolvida por uma realidade exterior e anterior ao texto, sobre o qual deliberará seu veredicto, se unindo ou lutando contra essa força histórica. O autor só será pleno de função se se desenvolver dentro desse último movimento, essencialmente crítico, contestador. Força

criativa que se nutre do embate entre o real e o ideal, o autor sustenta a “utopia de um mundo possível” (TEZZA, 2012, p. 220) que nunca será concretizado, mas que sobrevive nas palavras.

Mostramos que o mundo possível construído por Luiz Vilela em *O inferno é aqui mesmo* é repleto de pessoas e episódios retirados da biografia do escritor, que, observador atento do mundo a sua volta, transforma a complexidade latente do cotidiano no espírito da sua prosa. Nesse ato de transformação, o leitor torna-se cúmplice de um autor implícito marcado pelo olhar cético sobre os outros, sobre si mesmo e, principalmente, sobre o mundo que o cerca.

Longe de ser consenso, a distinção entre escrita historiográfica, biografia, autobiografia e romance autobiográfico ainda suscita calorosa discussão. Lejeune, que se esforçou na criação de uma taxonomia para as três últimas categorias (ou gêneros), teve que voltar atrás várias vezes e discutir pontos que antes pareciam resolvidos ou os novos que surgiram ao longo do percurso, como a autobiografia em forma de poema. Nessa relação, aparentemente quem sai ganhando é sempre a literatura, que se apropria das formas desses gêneros vizinho, criando novos pactos. O único consenso poderia ser visto no conceito de “pacto ficcional”, mas até aqui, se tomarmos o sujeito foucaultiano e seus desdobramentos rumo ao distanciamento de qualquer pensamento de ordem fenomenológica ou hermenêutica, não há como assegurar que o conceito de autor repousa em alguma conceituação teórica, mas que ele é fruto de uma formação discursiva, que ressurge em cada desconstrução do conceito predecessor, assim como fez Foucault com o autor morto de Barthes. Lejeune, ao rever seus textos, toma a liberdade de tentar modificar a ordem do seu discurso, acompanhando as mudanças ao longo do tempo — o tempo de sua biografia, de sua vida de estudioso da literatura.

O modo como a sociedade pós-golpe militar é representada no texto de *O inferno é aqui mesmo*, que corresponde à visão de mundo criada ao longo da obra do autor, constrói uma dupla função-autor, em que as escolhas do autor-implícito, surgido da narrativa, dialogam com escolhas estéticas e filosóficas que se agrupam em volta do nome do autor-escritor Luiz Vilela, sintetizado em declaração ao jornal “Sol”: “Escrever é um modo de participar na formação da consciência e da história de um povo” (VILELA, 1967, s.p.).

As narrativas de gênese literárias se contrapõem às narrativas históricas, institucionalizadas, que tentam dar linearidade ao homem e nesse ponto reside sua liberdade e grandeza. A literatura consegue romper com esse processo, agregando a ideia de que somos homens-narrativas não homens lineares, e cria formas que tentam dar conta dessa

discrepância. Uma dessas formas é a autobiografia, que insere a marca íntima do homem no discurso histórico, criando uma alternativa para os dispositivos das práticas de si, que por sua vez também admitem desvios do discurso em ordem.

Quando autores como João Antônio e Lima Barreto escrevem narrativas protagonizadas por personagens à margem do discurso hegemônico, eles não rompem com a ordem, mas a ultrapassam, em uma genuína transgressão, que se vale da mesma ferramenta utilizada pelo do poder hegemônico — nesse caso, a palavra escrita — para denunciá-lo. Ou quando Roberto Drummond, Cristovão Tezza e Miguel Sanches tomam a experiência e a observação da realidade como ponto de partida, problematizam não só as formas de representação, mas a linguagem como meio de expressar o mundo a partir da criação de um novo mundo.

Luiz Vilela, um escritor consciente de seu ofício, também busca na experiência cotidiana matéria para sua prosa autobiográfica e constrói, pelo olhar do narrador e das personagens, um olhar possível sobre a vida que, em ***O inferno é aqui mesmo***, ganha tons de sátira e ironia, marcas que caracterizam o *roman à clef*. Vimos que esse olhar irônico não só marca a visão do narrador Edgar, mas se estende à de outras personagens criadas por Luiz Vilela, principalmente pelos *alter egos* Nei, Roberto, Epifânio e Ramon, homens à procura ou saturados de conhecimento, que lançam sobre o mundo um olhar cético e implacável. Esses *alter egos*, ao lado de outros elementos linguísticos e ideológicos, compõem o discurso construído em torno do nome de autor Luiz Vilela, que só pode funcionar à medida que o leitor aceita o seu “pacto ficcional”, que entende que o autor, cujo nome está estampado na capa do livro, detém em si todo o universo narrativo, vivendo dentro desse universo de imagens, papel e palavras.

REDEFININDO O PROBLEMA

Ao longo deste trabalho mostramos que a impossibilidade de haver uma linguagem própria para a ficção precede e se estende às teorias que tratam da escrita autobiográfica. Essa impossibilidade foi destacada quando expomos a presença de subjetividade tanto na história como na literatura, mostrando que a ironia presente no texto do historiador Buckhardt e desenvolvida na ficção de Luiz Vilela aproximam-se ao expor a mediocridade humana e as falhas morais da classe média a partir da forma irônica, mas divergem quando notamos que a visão unilateral do historiador que não agrega, como a ficção de Luiz Vilela, vários pontos de vista em uma mesma narrativa.

Ainda dentro da aproximação da ironia de Buckhardt e Luiz Vilela, vimos, a partir do exemplo de *O inferno é aqui mesmo* — uma narrativa autobiográfica em que a vida reconstruída pelo olhar do narrador autodiegético Edgar se mostra, ao mesmo tempo, crítica e compassiva — que, tanto na história quanto na ficção, a escolha estética passa por uma escolha ética.

Ao privilegiarmos o conceito de função-autor na orientação teórica de nossa pesquisa nos deparamos com a dificuldade em abordá-lo na análise de um *roman à clef*, contemplando as características singulares de cada conceito e, ao mesmo tempo, mantendo um diálogo entre eles. Superamos esse desafio ao demonstrar que a principal característica do *roman à clef* está localizada no discurso crítico gerado pela narrativa, que aponta não só para escolhas do autor, mas para os mecanismos de poder evocados em cada grupo social que satiriza. Graças a essa característica, pudemos afirmar que o *roman à clef*, independente das metáforas da procura das chaves, apresenta e subverte a moral corrente quando a transforma em tema literário.

Atentos as exigências da função-autor no que diz respeito ao modo de funcionamento do discurso, evidenciamos que a ironia, como escolha ética, tem estreita

relação com o *roman à clef*, e que a desilusão crítica que marca ambiente e personagens de ***O inferno é aqui mesmo*** permite tomarmos a narrativa como um “romance da cultura da derrota”, conforme o conceito foi proposto por Renato Franco.

Ao criar um diálogo com o seu tempo e com a tradição literária, Luiz Vilela define o modo de circulação do seu discurso, marcado pela eleição do jornalismo como tema privilegiado em ***O inferno é aqui mesmo***. Vimos também que o jornalismo, além de tema, mantém estreita ligação com a biografia do escritor e fortalece, ainda mais, nossa proposição de que a poética de Luiz Vilela é de gênese autobiográfica.

Remetendo à experiência pessoal de Luiz Vilela dentro da redação do “Jornal da Tarde”, a narrativa de ***O inferno é aqui mesmo*** dialoga com outros livros feitos por escritores que emprestaram sua pena ao jornalismo, da qual, vimos, mantém relação mais próxima com outro *roman à clef*: ***Recordações do Escrivão Isaías Caminha***, de Lima Barreto. A relação entre esses dois romances ilustrou como a aproximação entre jornalismo, biografia e *roman à clef* gera uma crítica sociocultural em que o jornal toma forma de microcosmo crítico, espelhando as mazelas da metrópole e do país.

Reafirmando a força da retomada biográfica na obra de Luiz Vilela, desenvolvida em diversos exemplos ao longo deste trabalho, colocamos agora lado a lado a descrição feita por Vilela de seu pai, publicada em crônica, e a descrição do pai de Epifânio — narrador autodiegético do romance ***Graça***. Na crônica, escrita em 1985, logo após a morte do pai, Vilela ressalta a intimidade que seu pai tinha com a gramática e a irritação que o cometia quando presenciava algum desvio da língua portuguesa, principalmente o emprego do “pra mim”:

Não é de admirar que uma pessoa tão cuidadosa no uso da linguagem se irritasse ou mesmo se tornasse quase ferina quando lia ou escutava alguma agressão à última flor do Lácio. Especialmente quando a agressão era essa conhecida, conhecidíssima besta-fera do português coloquial, o “pra mim”. Ah, ele não perdoava; captava-o de imediato e então ou dava um risinho, ou, se eu estava perto, trocava comigo um olhar cúmplice. Isto, quando, dependendo da pessoa, não interrompia a conversa para interrogar, num tom sardônico: “Pra mim?...” Ainda nos últimos dias, já com seus 86 anos, quase sem enxergar, quase sem andar, e a cabeça às vezes vacilando com a arteriosclerose, um dia em que a enfermeira lhe pediu: “Agora o senhor levanta pra mim vestir o pijama” — a resposta veio instantânea: “Pra eu vestir”. (VILELA, 2006, s.p.)⁸⁴.

Não é gratuito constatarmos que o mesmo tema se repete na passagem em que Epifânio, no romance publicado quatro anos após a escrita da crônica, descreve o pai — um professor de português com aversão ao mau uso da língua portuguesa, que teria sido “assassinado pelo Mim”:

⁸⁴ Crônica apresentada em versão integral em anexo neste trabalho.

“Esse Mim me mata!”, dizia meu pai. E matou mesmo. Foi um cara — eu não gosto nem de lembrar o nome — que, conversando com meu pai soltou um caminhão de batatas, destacando-se o ‘mim’, repetido várias vezes. Então, uma hora espumando de raiva, meu pai se ergueu, deu um murro na mesa e berrou: “Não é mim, meu senhor! É eu! eu!”, Aí levou a mão no peito e caiu morto: um enfarte fulminante. Eu não estava perto na hora; fiquei sabendo depois como foi. Foi assim. Meu pai foi assassinado pelo Mim — assassinado pela ignorância... (VILELA, 1989, p. 164).

Agregando riso ao trágico tema da morte, a passagem ilustra a composição ficcional e expõe os mecanismos criativos encontrados ao longo da obra de Luiz Vilela. A descrição do pai de Epifânio pode se aproximar da descrição do pai de Luiz Vilela, mas a sua representação em ***Graça***, ao dessacralizar a morte, serve ao intuito de gerar um efeito cômico na narrativa.

A análise de ***O inferno é aqui mesmo*** também ilustrou o problema a ser encarado por qualquer nova tentativa de desenvolver uma teoria que almeje dar conta das especificidades das narrativas autobiográficas: a presença intangível do imaginário e das formas discursivas do poder vigente, a que toda literatura deve se posicionar. Para nós, esse é um dos pontos a serem contemplados pelas próximas teorias que se voltem para o estudo das narrativas autobiográficas.

Contemplamos esse aspecto em nosso trabalho ao adotarmos a função-autor, visto que o conceito compreende que as relações de poder instauradas no interior de determinada sociedade se estenda não só ao nome próprio, mas ao nome de autor e ao discurso reunido em torno desse nome. Quando vimos, na segunda parte deste trabalho, as possibilidades interdiscursivas de ***O inferno é aqui mesmo***, exploramos uma série de características que envolvem o nome de autor Luiz Vilela em função de sua obra, do seu tempo sócio-histórico e da tradição que o precede.

Especificamente na obra de Luiz Vilela, vimos que a biografia é a matriz temática de sua ficção e que, ao recriar a experiência biográfica na literatura, Luiz Vilela dá ao cotidiano uma universalidade construída sob um ponto de vista crítico. Visualizar essa relação entre vida e literatura em Luiz Vilela só foi possível graças ao caminho teórico percorrido, em que as conclusões parciais apontaram para especificidades de ***O inferno é aqui mesmo***, contemplando também aspectos gerais da obra do autor.

Uma dessas conclusões parciais envolve uma reflexão sobre o conceito de “pacto autobiográfico”, de Philippe Lejeune, que parte da aproximação entre autor, narrador e personagem na autobiografia para esboçar um sistema contratual que assegure a distinção entre biografia, autobiografia e romance autobiográfico. Vimos que a taxonomia proposta por Lejeune, em vez de encerrar a discussão sobre os limites entre ficção e história nas narrativas

que se apropriam de forma explícita ou não da experiência de vida — a que nos referimos neste trabalho como “narrativas autobiográficas” —, acabam ilustrando a impossibilidade de elaborar qualquer conceito definitivo e universal.

Também vimos que a impossibilidade de localizar o nome de autor no estado civil dos homens (Foucault) — que se estende mesmo a biografia (Bourdieu) —, associa-se a observação de que nenhuma narrativa consegue dar conta de representar uma pessoa em sua totalidade nem suprir toda a contingência de uma vida. Paul de Man, discutindo as restrições representativas da linguagem que habitam o seio da escrita, afirma que a possibilidade de qualquer representação confiável é frustrada pela ação do imaginário, força motriz de toda criação artística. A reflexão de Man complementa e dá outra profundidade a conclusão apresentada ainda no início do trabalho de que não só a literatura, mas também a história é permeada pela imaginação de quem a escreve.

No intuito de estender o alcance da proposta desse trabalho, observamos a função-autor em outras narrativas autobiográficas — os romances *Hilda Furacão*, de Roberto Drummond e *Chá das cinco com o vampiro*, de Miguel Sanches Neto —, desenvolvendo uma breve exposição dos preceitos de Foucault e Lejeune nesses livros. Assim, constatamos que enquanto Luiz Vilela constrói uma ficção autobiográfica, Roberto Drummond insere o autor na ficção, dando o mesmo nome de autor impresso da capa do livro ao narrador-personagem; Miguel Sanches Neto, por sua vez, une o *roman à clef* ao romance de formação, explorando as possibilidades desses dois gêneros em uma mesma narrativa. Já Cristovão Tezza, ficcionalizando-se, assegura a ficção de seu texto na criação de um ponto de vista, ou melhor, na criação de um narrador.

Ao afirmar que “o que a literatura faz é, antes de tudo, formalizar um ponto de vista original sobre o mundo” e que “o nascimento da literatura é o nascimento de um narrador”, falta a Tezza demarcar com clareza a diferença entre o narrador de um romance e o narrador de uma carta, tomado em *O espírito da prosa* de forma quase indistinta⁸⁵, assim como a representação que esse narrador epistolar faz dos eventos da vida, muito semelhante a da narrativa ficcional. Tais questionamentos trazem a tona outra pergunta elementar: como somos nós e somos diferentes a cada interlocutor novo? Eis aqui alguns problemas que deverão ser respondidas em outro momento.

Assim, concluímos que a narrativa de ficção, além de toda referência extra-literária que possa ter, só pode funcionar a partir da aceitação de um “pacto ficcional”. O que tal pacto

⁸⁵ Ver TEZZA, 2012, p. 165-171.

estabelece é que na literatura, acima de qualquer nuance autobiográfica que pode variar conforme a matiz (vide a aproximação entre autoficção e *performance* e entre *roman à clef* e sátira), existe uma cor pré-determinada que todo texto adota ao eleger a “escrita de si” como forma e meio de tentar chegar a uma verdade ontológica do homem.

A literatura, autobiográfica ou não, funciona a partir da aceitação da ficção como forma de conhecimento, quando o leitor suspende voluntariamente sua descrença no texto, e a aceita a singular realidade da literatura. É o “pacto ficcional” que assegura a possibilidade de que uma narrativa autobiográfica possa utilizar a voz “impessoal” da terceira pessoa, a exemplo da estrutura narrativa de *O filho eterno*, de Cristovão Tezza, que, ao ficcionalizar-se, criou nesse livro uma heterografia, ou seja, uma escrita do outro.

Vimos que essa experiência foi um dos assuntos tratados em *O espírito da prosa*, livro-ensaio em que Tezza se dedicou a desvendar os meandros da narrativa ficcional. Através das observações feitas nesse livro pudemos ilustrar como toda prosa traz algo da vida e nesse ponto reside sua relação com a realidade, com o extra-literário, pois seja na fábula ou no romance autobiográfico, o objeto é o mesmo: a investigação da condição humana. Semelhante também é o horizonte crítico-literário e a linguagem como forma de expressão.

Se a imaginação é o pégasus, a linguagem é o cavalo selado que mantém o escritor correndo nos limites da língua. Assim, por mais próxima que seja da representação realista, toda tentativa de reproduzir a verdade da vida pela prosa romanesca não implica em representar algo já existente, mas em criar uma nova vida através da linguagem escrita. O percurso percorrido à procura da função-autor no *roman à clef* nos leva a redefinição do problema central de nossa pesquisa: cada romance pede uma solução, pois cada função-autor não é nem universal nem atemporal, e sua verificação em outros romances e em outras épocas solicita estudos específicos e abrangentes.

Figurando entre os escritores contemporâneos que tomam a experiência pessoal como ponto de partida para investigar a condição humana, Tezza reafirma a tendência de colocar em xeque as formas de representação, explorando os limites da linguagem e expondo a fragilidade da existência de qualquer pacto além do ficcional. O que a heterografia de Tezza atesta é que, além de qualquer questionamento estético, a literatura autobiográfica que nasce do questionamento da vida e sua razão de ser, ainda carrega a missão de tornar a experiência pessoal suscetível de ser compartilhada.

Esse é o ponto de convergência dos romances de Cristovão Tezza, Roberto Drummond, Miguel Sanches Neto e Luiz Vilela. Com essa lição em mente podemos afirmar que ultrapassando o retrato de uma época, só sobrevivem os *romans à clef* que respondem a

um questionamento maior, ou seja, a própria contingência da prosa romanesca e o seu eterno esforço em conter a vida em uma narrativa.

Por fim, podemos dizer que na literatura brasileira contemporânea a função-autor em um *roman à clef* ainda responde a emergência do questionamento e da construção de uma visão crítica sobre os modelos de poder vigentes, a partir do retrato irônico de um grupo que represente os opressores e os oprimidos dessa sociedade. Em tempos em que a crise de representação perdura como tema central na literatura, a literatura autobiográfica ganha força e a experiência sensível do cotidiano funciona como farol que aponta para o tema central de toda literatura: a expressão da alma humana em todas suas latitudes e longitudes. Pois, como diz Luiz Vilela (1967, s.p.), “escrever, para mim, é uma consequência do que eu vivo: do que eu penso, sinto, vejo, faço”.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Pauliane; RODRIGUES, Rauer Ribeiro. Ponto de vista e focalização em “O monstro”, de Luiz Vilela. 2012. Disponível em:
<<http://www.gelco.org.br/downloads/finish/3-anais/546-anais-do-encontro-regional-do-gelco-2011/0>>, acesso em 04 dez. 2012.

AMORIM, Orlando Nunes de. “O desvio autobiográfico em *Sinais de fogo*, de Jorge de Sena”. In: AMORIM, Orlando Nunes de; BUSATO, Susana; NIGRO, Cláudia Maria Ceneviva (orgs.). ***Literatura e representações do eu: impressões autobiográficas***. São Paulo: Unesp, 2010.

ANTONIO, João. João Antônio. In: NOVAES, Adauto (org.). ***Anos 70: ainda sob a tempestade***. Rio de Janeiro: Aeroplano: Senac Rio, 2005.p. 146-150.

ARFUCH, Leonor. ***O espaço biográfico. Dilemas da subjetividade contemporânea***. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

AVELAR, Idelber. ***Alegorias da derrota. A ficção pós-ditatorial e o trabalho de luto na América Latina***. Belo Horizonte: editora UFMG, 2003.

BAPTISTA NETTO, Irineu. Romance sobre vida literária não tem unidade. ***Gazeta do Povo***. Opinião. Curitiba. 18/03/2010. [s.p.] Disponível em:
<<http://www.gazetadopovo.com.br/cadernog/conteudo.phtml?tl=1&id=983805&tit=Romance-sobre-vida-literaria-nao-tem-unidade>>, acesso em 18 dez. 2012.

BAPTISTA NETTO, Irineu. Vingança poética. ***Gazeta do povo***. Curitiba. 18/03/2010 [1]. Disponível em:
<<http://www.gazetadopovo.com.br/cadernog/conteudo.phtml?tl=1&id=983799&tit=Vinganca-poetica>>, acesso em 18 dez. 2012.

BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: ***A modernidade e os modernos***. Trad. Heidrun K. Mendes da Silva e Tânia Jatobá. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

BARBOSA, Francisco de Assis. ***A vida de Lima Barreto: 1881 – 1922***. 7. ed. Belo Horizonte; Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1988.

BARBOSA, Francisco de Assis. Prefácio. In: BARRETO, Lima. ***Recordações do escrivo Isaias Caminha***. Rio de Janeiro: Ediouro, 1995. Coleção Prestígio.

BARRETO, Lima. ***Bagatelas***. São Paulo: Brasiliense, 1956.

BARRETO, Lima. ***Recordações do escrivo Isaias Caminha***. Rio de Janeiro: Ediouro, 1995. Coleção Prestígio.

BARRETO, Lima. ***Recordações do escrivo Isaias Caminha***. São Paulo: Ática, 1995.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1998.

BELÉM, Uler de França. Chá das Cinco Com o Vampiro. *Revista Bula*. 28 mar. 2010. Disponível em <<http://www.revistabula.com/posts/livros/cha-das-cinco-com-o-vampiro>>, acesso em 18 jan. 2013.

BOOTH, WAYNE C. *A retórica da ficção*. Trad. Maria Tereza H. Guerreiro. Lisboa-Portugal: Arcádia, 1980.

BORGES, Joaquim. *Gabrielão Solé e outras histórias*. Belo Horizonte: Inéditos, 1979.

BORGES, Joaquim. *Operação Anti-guerrilha*. Curitiba: Juruna, 1979.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (org.). *Usos e abusos da história oral*. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006. p. 183-191.

BRAGA, Aílson. Senhor das palavras puras. *O Liberal*, Belém, 7 out. 1991.

BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1985.

CALADO, Fabrício. “Jornal da Tarde” deixará de circular após 46 anos: Grupo Estado fala em reduzir custos. *Uol notícias*. Cotidiano. 29 out. 2012. Disponível em: <<http://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2012/10/29/morte-do-jornal-da-tarde-me-entristece-em-dobro-diz-mino-carta-idealizador-do-jornal.htm>>, acesso em 21 jan. 2013.

CAMARGO, Áureo Joaquim. Luiz Vilela: simplicidade aparente, complexidade latente. *Revista Litteris*. Maio, 2009. Disponível em: <http://revistaliter.dominiotemporario.com/doc/Microsoft_Word_-_LUIVILELA.pdf>, acesso em 14 nov. 2012.

CAMILO, Vagner. *Drummond, da rosa do povo à rosa as trevas*. São Paulo: Ateliê, 2001.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio *et al.* *A personagem de ficção*. 10 ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CARTA, Mino. Jornal da Tarde: Mino Carta comenta fim da publicação. *Uol*. 29 out. 2012. Disponível em: <<http://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2012/10/29/morte-do-jornal-da-tarde-me-entristece-em-dobro-diz-mino-carta-idealizador-do-jornal.htm>>, acesso em 21 jan. 2013.

CEIA, Carlos. Grau zero [verbetes]. *Dicionário online de termos literários Carlos Ceia*. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=128&Itemid=2>, acesso em 21 jan. 2013.

CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XVI e XVIII*. Trad. Mary del Priore Brasília: UnB, 1999.

CINTRA, Ismael Ângelo. Dois aspectos do foco narrativo (Retórica e ideologia). *Revista*

Literatura, São Paulo v. 21, p. 5-12, 1981.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria; literatura e senso comum**. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

COSTA, Cristiane. **Pena de Aluguel**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

COUTINHO, Afrânio. **Carlos Drummond de Andrade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. Coleção Fortuna Crítica I.

DALCASTAGNÉ, Regina. **O espaço da dor**. Brasília: UnB, 1996.

DRUMMOND, Roberto. **Hilda furacão**. São Paulo: Geração, 2008.

FERREIRA, Yvonélio Nery. **A trama existencial ou “infernal” dos contos de Luiz Vilela**. Uberlândia, 2008. 124 fls. Dissertação. Universidade Federal de Uberlândia - Letras. Orientadora: Maria Ivonete Santos Silva. Disponível em: <<http://gpluizvilela.blogspot.com.br/p/fortuna-critica.html>>, acesso em 21 jan. 2013.

FREIRE, Zélia Nolasco. **Lima Barreto: imagem e linguagem**. São Paulo: Annablume, 2005.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: _____. **O que é um autor?** Lisboa: Passagens. 1992. p. 129-160.

FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. Capítulo disponível em <http://www.4shared.com/office/q9XwwAwG/Foucault_Michel_A_vida_dos_hom.html>, acesso em 01 jan. 2012. Reproduzido de: FOUCAULT, Michel. **Estratégia, poder-saber: Ditos e escritos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003. p. 203-222. (Apostila com páginas numeradas de 1 a 15).

FOUCAULT, Michel. O que é um autor?. In: _____. **Ditos e escritos III - Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 264-298.

FRANCIS, Paulo. **Cabeça de papel**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

FRANCO, Renato. **Itinerário político do romance pós-64: A festa**. São Paulo: Unesp, 1998.

FRANJOTTI, Ronaldo Vinagre. **O mundo como GRAÇA e representação – epifania, polifonia e niilismo em Luiz Vilela**. Campo Grande, 2011, 123 fls. Dissertação (Mestrado, Estudos de Linguagens) – PPMEL, UFMS. Orientador: Rauer Ribeiro Rodrigues. Disponível em: <<http://gpluizvilela.blogspot.com.br/p/fortuna-critica.html>>, acesso em 21 jan. 2013.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção – desenvolvimento de um conceito crítico. **Revista USP**, São Paulo, n. 53, p. 166-182, mar.-maio 2002.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica. Quatro ensaios**. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

GOLDMANN, Lucien. **Sociologia do romance**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1967. 223p.

GOMES, Carlos Magno. A identidade cultural enganjada de Lima Barreto. **Revista Fórum Identidades**. Ano 2, Vol. 3, p. 47-55, Jan/Jun de 2008. Disponível em: <

http://200.17.141.110/periodicos/revista_forum_identicidades/revistas/ARQ_FORUM_IND_3/DOSSIE_FORUM_Pg_47_55.pdf>, acesso em 21 jun.2012.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa**; v. 1.0. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. 1 cd-rom.

IANNI, Octávio. **A ideia de Brasil moderno**. São Paulo: Brasiliense, 1992.

KLINGER, Diane I. **Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea**. Rio de Janeiro, 2006, 204 fls. Tese (Doutorado em literatura e antropologia) Instituto de letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro — UERJ. Orientador: Ítalo Moriconi. Disponível em:

<http://www.bdttd.uerj.br/tde_arquivos/2/TDE-2007-03-02T122436Z-84/Publico/DIANA%20KLINGER.pdf >, acesso em 12 fev. 2013.

KOTHE, Flávio K. **O cânone republicano II**. Brasília: UnB, 2004.

LEE, Henrique de Oliveira. **O espaço autobiográfico em Yukio Mishima**. Belo Horizonte, 2007, 124 fls. Dissertação (Mestrado, Estudos Literários) Programa de Pós-Graduação em Letras — UFMG. Orientador: Reinaldo Martiniano Marques. Disponível em: <

http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-8MXQHU/tese_henrique_revisada__2_.pdf?sequence=1>, acesso em 21 jan.2013.

LEITE, Alcione Ribeiro. **Drácula Tupiniquim**. Belo Horizonte: RHJ, 1989. 32 p.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo (ou A polêmica em torno da ilusão)**. São Paulo: Ática, 1985. 96 p. Série Princípios.

LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico. In: _____. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. Org. Jovita Maria G. Noronha; Trad. Jovita Maria G. Noronha, Maira Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008. p. 13-47

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. Org. Jovita Maria G. Noronha; Trad. Jovita Maria G. Noronha et al. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

LEMOS, Maria Tereza Carneiro. Leituras da cidade: em busca da solidariedade perdida. **Soletras**. Rio de Janeiro, n. 23, 2012, p. 93-105.

LIDMILOVÁ, Pavla. **Alguns temas da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Nórdica, 1984.

LIMA, André Luiz Dias. **Lima Barreto e Dostoiévski: vozes dissonantes**. 226 f. Tese (Doutorado em Estudos de Literatura) — Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2009. Disponível em:

<http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=186299>, acesso em 15 nov. 2012.

LIMA, Carmem Medeiros. Miguilim: personagem-texto. **Kalíope**, São Paulo, ano 4, n. 7, p. 91-100. jan./jun., 2008.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

LUCAS, Fábio. Aspectos da ficção mineira pós-45. In: _____. **Mineiranças**. Belo Horizonte: Oficina de livros, 1991.

LUPPI, Carlos Alberto. **Dinastia das sombras. O homem que matou Jesus Cristo**. Rio de Janeiro: Record, 2006. 359 p.

MACIEL, Sheila Dias; WIDER, Maria Rita de Oliveira. A questão autobiográfica em sala de aula: investigação em torno da obra de Luiz Vilela. In: GRÁCIA-RODRIGUES, Kelcilene; BELON, Antonio Rodrigues; RAUER [Rauer Ribeiro Rodrigues] (Orgs.). **O universal & o regional**. Campo Grande: UFMS, 2009. p. 163-176.

MAJADAS, Wania de Sousa. **O Diálogo da Compaixão na obra de Luiz Vilela**. 2. edição. Goiânia: PUC-GO / Kelps, 2011.

MAN, Paul de. “Autobiografia como Des-figuração”. Trad. Joca Wolff. Revisão de Idelber Avelar. **Sopro**. 71, maio, 2012. Disponível em: <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/autobiografia.html#.UNMZnW_Lf8p>, acesso em 12 dez. 2012.

MAN, Paul de. **Alegorias da leitura: linguagem figurativa em Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust**. Trad. Lenita R. Esteves. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

MARTINS, Sérgio. O fantasma da ópera. **Folha de São Paulo**. n. 1817. 27 ago. 2003. [s.p.]. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/270803/p_130.html>, acesso em 12 dez. 2012.

MENDES, Maria Lúcia Dias. “No limiar da História de da Memória. Um estudo de *Mês mémoires*, de Alexandre Dumas”. São Paulo, USP, 2007. (Dissertação).

MIRANDA, Wander. **Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago**. Belo Horizonte, São Paulo: UFMG/Edusp, 1992.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de Termos Literários**. São Paulo: Cultrix, 2004. 526 p.

MORAES E BARROS, Geraldo. Auto-análise de Luiz Vilela. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 29 jun. 1967. [cf. Zamboni, [n.p.]].

MORAIS. Regis de. **Lima Barreto. O Elogio da subversão**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

MOURIER, Ana Sofía Pérez Bustamente. “Darío Villanueva: Teorías del realismo literário”. **Draco**. n. 05/06. Cádiz: Universidad de Cádiz, 1993-94. p.417-424. Disponível em: <<http://rodin.uca.es:8081/xmlui/bitstream/handle/10498/10164/31840267.pdf?sequence=1>>, acesso em 23 jan. 2013.

MURILO, Jonathan. O livro da discórdia. **Tribuna do Planalto**. Goiânia, s.d. Disponível em: <http://tribunadoplanalto.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=9596:olivro-da-discordia&catid=63:cultura&Itemid=9>, acesso em 12 jan. 2012.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim. Apresentação. Juiz de Fora, Agosto, 2007, p. 7-10. In: LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. Org. Jovita Maria G. Noronha. Trad. Jovita Maria G. Noronha, Maira Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

OLIVEIRA, Priscila Natividade Dias Santos. Radicalmente Chique: os procedimentos de extensão no New Journalism de Tom Wolfe, em Radical Chique. **Anais Intercom**, Santos, 29 ago. - 2 set. 2007. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R1218-1.pdf>>, acesso em 23 jun. 2012.

PAULO, João. Rigor e obstinação. **O Estado de Minas**. Belo Horizonte, 01 jul. 2002.

- PAZ, Octavio. Signos em rotação. In: _____. **Signos em rotação**. 2. Ed. São Paulo: Perspectiva, 1990. Coleção debates.
- PETRONIO, Rodrigo. Escrita de si e autoficção. **Valor Econômico**. São Paulo, 25 jan. 2013. Disponível em: <<http://www.valor.com.br/cultura/2983238/escrita-de-si-e-autoficcao#ixzz2JeoNNeAZ>>, acesso em: 30 jan. 2013.
- PILAGALLO, Oscar. **História da imprensa paulista: jornalismo e poder de d. Pedro I a Dilma**. São Paulo: Três Estrelas, 2012.
- PIMENTA, Edward. Baile de máscaras. **Bravo!**, São Paulo: Abril, n. 145, set. 2009, p. 44.
- POMPEU, Renato. Além da fofoca. **Veja**, 30 mai. 1979, p. 66-67.
- POPÓ, Pedro. **O monstro de Capinópolis**. Uberlândia: Edição do autor, 2011. 100 p.
- POSSENTI, Sírio. O humor e a língua. **Ciência hoje**. Vol. 30, n. 176. Outubro, 2001. p. 72-74.
- RANGEL, Paschoal. Lima Barreto: um senhor escritor faz cem anos. **Ensaio de Literatura: uma introdução à leitura de 16 autores brasileiros**. Belo Horizonte: O Lutador, 1984.
- REIS, Carlos ; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988. 327 p.
- REIS, Carlos. “A narrativa literária”. **O conhecimento da literatura. Introdução aos estudos literários**. Coimbra: Almedina, 1999.
- RODRIGUES, Rauer Ribeiro. **Faces do conto de Luiz Vilela**. 2006, 547 fls. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara, 2006. Orientador: Luiz Gonzaga Marchezan.
- RODRIGUES, Rauer Ribeiro. *O gênio e o urubu; comentários à recepção jornalística do romance Entre amigos, de Luiz Vilela*. Uberlândia, MG, 2001. 90 f. Monografia (Especialização em Literatura Comparada) – Instituto de Letras e Linguística - ILEEL, Universidade Federal de Uberlândia. Orientadora: Joana Luiza Muylaert de Araújo. In: _____. **Faces do conto de Luiz Vilela**. 2006, 547 fls. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara, 2006. Orientador: Luiz Gonzaga Marchezan.
- RODRIGUES, Rauer Ribeiro. Luiz Vilela aos 70 anos. 31 dez. 2012. Disponível em: <http://gpluizvilela.blogspot.com.br/2012/12/luiz-vilela-aos-70-anos.html>, acesso em 27 jan. 2013.
- RÓNAI, Paulo. **Não perca o seu latim**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio *et al.* **A personagem de ficção**. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- SANCHES NETO, Miguel. **Chove sobre minha infância**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2012.
- SANCHES NETO, Miguel. “O romancista Luiz Vilela”. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, Vol. 0, N. 31, jan. 2008. Disponível em: <<http://seer.bce.unb.br/index.php/estudos/article/view/2028/1600>>, acesso em 23 jan. 2013.

SANCHES NETO, Miguel. *Chá das cinco com o vampiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

SANCHES NETO, Miguel. In: BAPTISTA NETTO, Irineo. “‘Não premeditei essa polêmica’, diz Sanches Neto”. *Gazeta do povo*. Curitiba. Livros. 18 mar.2010. Disponível em: <<http://www.gazetadopovo.com.br/blog/livros/?id=984030>>, acesso em 23 jan. 2013.

SANCHES NETO, Miguel. Matéria de ficção. 14 mar. 2010. Disponível em: <<http://chadascincocomovampiro.blogspot.com.br/2010/03/materia-de-ficcao.html>>, acesso em 12 dez. 2012.

SANTIAGO, Silviano. Repressão e censura no campo das artes na década de 70. *Vale o quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1982.

SANTOS, Juciane dos. A concepção de autor em Bakhtin, Barthes e Foucault. *Signum*, n. 11, Londrina (PR), 2008. Disponível em <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/signum/article/view/3042/2585>>, acesso em 23 jan. 2012.

SANTOS, Pedro Brum. *Teorias do romance: relações entre ficção e história*. Santa Maria: UFSM, 1996.

SARAIVA, F. R. dos Santos. *Novíssimo dicionário latino-português*. Garnier: Rio de Janeiro, 2000.

SARTRE, Jean-Paul. *Entre quatro paredes*. Trad. Alcione Araújo e Pedro Hussak. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SCHLAFMAN, Léo. *A verdade e a mentira: novos caminhos para a literatura*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SCHWARTZ, Christian. Gênese autobiográfica da ficção. *Cândido* [Jornal da biblioteca pública do Paraná] 2012, n. 9, abril, 2012. Disponível em: <<http://www.candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=9>>, acesso em 10 out. 2012.

SILVERMAN, Malcolm. *The autobiographical fiction of Luiz Vilela*. [n. p.]. In: VILELA, Luiz. *O Inferno é Aqui Mesmo*. São Paulo: Círculo do Livro, 1988. Romance.

SOUZA, Fabrina Martinez de; RODRIGUES, Rauer Ribeiro. Amor e mônada nos contos “No Bar” e “Tremor de Terra” de Luiz Vilela, 2012. *Anais Gelco 2011* Disponível em: <<http://www.gelco.org.br/downloads/finish/3-anais/546-anais-do-encontro-regional-do-gelco-2011/0>>, acesso em 04 dez. 2012.

STEEN, Edla van. *Viver & escrever*; v. 2. 2. ed. Porto Alegre: L&PM Editores, 2008.

SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

TELLES, Lygia Fagundes. *As meninas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

- TEZZA, Cristovão. **O terrorista lírico**. Curitiba: Criar, 1981.
- TEZZA, Cristovão. **O filho eterno**. 7. ed. Rio de Janeiro: Record, 2009
- TEZZA, Cristovão. **O espírito da prosa**. Rio de Janeiro: Record, 2012.
- TOSI, Renzo. [Verbetes] alter ego. **Dicionário de sentenças latinas e gregas**. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- TREVISAN, Dalton. Hiena papuda. **Revista Ideias**. 07 out. 2010. Disponível em: <<http://revistaideias.com.br/ideias/content/hiena-papuda>>, acesso em 18 out. 2012.
- VILELA, Luiz. Auto-análise de Luiz Vilela. **Estado de Minas**. 29 jun. 1967.
- VILELA, Luiz. **Entre amigos**. São Paulo: Ática, 1983. 111 p. Romance.
- VILELA, Luiz. **Graça**. São Paulo: Estação Liberdade, 1989. 226 p. Romance.
- VILELA, Luiz. **No bar**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1984. 157 p. Contos.
- VILELA, Luiz. **O fim de tudo**. Belo Horizonte: Liberdade, 1973. 289 p. Contos.
- VILELA, Luiz. **Tarde da noite**. São Paulo: Vertente, 1970. 197 p. Contos.
- VILELA, Luiz. [Conferência realizada durante o II Seminário de Estudos da Linguagem], 20 jun. 2003. In: WIDER, Maria Rita de Oliveira. **O Eu e a Máscara em "O choro no travesseiro", de Luiz Vilela**. 118 fls. Dissertação (Mestrado, Letras / Estudos Literários) - CPTL, UFMS, Três Lagoas, MS, 2007. p.87-118. Disponível em: <<http://gpluizvilela.blogspot.com.br/p/fortuna-critica.html>>, acesso em 11 dez. 2012.
- VILELA, Luiz. [Entrevista feita pela editora Nova Fronteira para a 2ª ed. do romance *Os novos*], 1984, s.p. Cf. ZAMBONI, José Carlos (Org.). **Da arte de esconder a arte – Entrevistas com Luiz Vilela**. Assis, SP: [inédito]. Livro em preparo com entrevistas e depoimentos de Luiz Vilela, incluindo textos inéditos do ficcionista sobre o seu pensamento estético. Fornecido pelo organizador, arquivo .doc.
- VILELA, Luiz. “No Bar” está chegando. **Sol**, 09 nov. 1967.
- VILELA, Luiz. In: GPLV - GRUPO DE PESQUISA LUIZ VILELA. **Biografia de Luiz Vilela**. Disponível em: <<http://gpluizvilela.blogspot.com.br/p/noticias.html>>, acesso em 23 jan. 2013. (Verbetes biográfico).
- VILELA, Luiz. **Lindas pernas**. São Paulo: Cultura, 1979. Contos.
- VILELA, Luiz. **O choro no travesseiro**. São Paulo: Atual, 2000. Novela.
- VILELA, Luiz. **O Inferno é Aqui Mesmo**. São Paulo: Ática, 1983. Romance.
- VILELA, Luiz. **O Inferno é Aqui Mesmo**. São Paulo: Círculo do Livro, 1988. Romance.
- VILELA, Luiz. O monstro. In: _____. **O Fim de Tudo**. Belo Horizonte: Liberdade, 1973. p. 91-101. Conto.
- VILELA, Luiz. **Os novos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. Romance.

VILELA, Luiz. **Perdição**. São Paulo: Record, 2012. Romance.

VILELA, Luiz. **Tremor de terra**. São Paulo: Publifolha, 2003.

VILLANUEVA, Darío. **Teorías del realismo literario**. 1. ed.. Madri: Instituto de España, 1992.

WHITE, Hayden. **Meta-História: A imaginação histórica no século XIX**. Trad. José Laurênio de Melo. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2008.

WIDER, Maria Rita de Oliveira. **O Eu e a Máscara em "O choro no travesseiro", de Luiz Vilela**. 118 fls. Dissertação (Mestrado, Letras / Estudos Literários) - CPTL, UFMS, Três Lagoas, MS, 2007. p.87-118. Disponível em: <<http://gpluizvilela.blogspot.com.br/p/fortuna-critica.html>>, acesso em 11 dez. 2012.

WOLF, Tom. **Radical chique e o Novo Jornalismo**. São Paulo: Cia. das Letras. 2004.

ZAMBONI, José Carlos (Org.). **Da arte de esconder a arte – Entrevistas com Luiz Vilela**. Assis, SP: [inédito]. Livro em preparo com entrevistas e depoimentos de Luiz Vilela, incluindo textos inéditos do ficcionista sobre o seu pensamento estético. Fornecido pelo organizador, arquivo .doc.

ANEXO

PALAVRAS

Luiz Vilela

Meu pai, José de Moraes Garcia Vilela — o Doutor Juquinha, como era conhecido — morreu no dia 25 de março de 1985, aos 86 anos. Morreu em casa, na sua cama, tendo ao lado minha mãe e eu. Treze dias depois escrevi o texto que se segue. Escrevi-o a mão, com uma caneta esferográfica, em duas folhas de papel branco das que comumente usava, e continuo usando, para escrever. Reli, fiz umas poucas alterações e guardei o texto num envelope. Ao escrevê-lo, nenhum outro propósito eu tinha que o de simplesmente evocar meu pai: evocá-lo para mim mesmo, evocá-lo em silêncio.

Os dias se passaram, os meses, os anos. Às vezes lembrava-me do texto, ou, ao mexer nos meus papéis, dava com ele, e, já quase não me recordando mais do que escrevera, tinha vontade de lê-lo. Mas, então, um obscuro temor — por certo o de reviver as circunstâncias em que ele havia sido escrito — me detinha, fazendo-me conter minha vontade: e eu não chegava sequer a abrir o envelope. E mais dias se passavam, e meses, e anos...

Até que, no ano passado, quando vinte anos se completaram da morte de meu pai, decidi que era a hora de novamente, e finalmente, ler o texto. Na tarde do dia 25 de março, Sexta-feira da Paixão, eu o fiz. Sozinho em meu quarto, peguei o envelope, abri, tirei o texto e o pus sobre a minha mesa — a mesma onde, duas décadas atrás, eu o escrevera. As folhas haviam se amarelado, mas a tinta, azul, mantinha-se em perfeito estado. Sob forte emoção, eu o li, de uma vez, do título, “Palavras”, até a minha assinatura no fim, e a data, “Ituiutaba, 7-4-85.” Quando terminei, ainda emocionado, pensei: “Vou publicar isso como uma homenagem a Papai.”

Agora, quando mais um aniversário de sua morte se aproxima, achei que seria o momento apropriado. Passei então o texto a limpo, fazendo algumas pequenas correções, e escolhi a foto para sair junto. A foto foi batida por mim quando Papai tinha 72 anos. Jamais pensei que um dia a publicaria, e que o faria em tal circunstância. Mas acho que Papai, se pudesse ver o jornal, gostaria — não tanto por causa dele mesmo, já que era avesso a fotos, mas por causa de nosso cachorrinho, o Tostão. Afinal, cães e gatos sempre foram uma das grandes alegrias de sua vida.

Para mim, que aprendi, e continuo até hoje aprendendo, a manejar as palavras sobretudo lendo os grandes autores da língua portuguesa, é meio misterioso como um homem que praticamente nada lia de literatura tivesse tal domínio da língua. Meio misterioso, e, eu acrescentaria, até meio humilhante. É verdade que ele lia outros livros, sobre assuntos diversos (embora raramente chegando ao final de algum), e livros técnicos ligados, de uma forma ou outra, à sua profissão, a de engenheiro-agrônomo. E é verdade também que várias obras de sua estante eram sobre português: lá estavam, por exemplo, *Em Busca do Termo Próprio*, *Dicionário de Dificuldades da Língua Portuguesa*, *Regras Práticas para Bem Escrever* — obras de famosos gramáticos brasileiros. Ainda assim...

Particularmente impressionado fiquei com um manuscrito seu que encontrei um dia, ao fuçar numa de suas gavetas. Era um manuscrito — que certamente se destinava a ser publicado e que ignoro se de fato o foi — anunciando os serviços do jovem engenheiro recém-formado, então com 25 anos. A clareza de exposição, a exatidão das palavras, o equilíbrio das frases, a naturalidade e a fluência do texto eram tão extraordinários, que me levaram a relê-lo de imediato — o que, desde então, de tempos em tempos, torno a fazer. Para o escritor, esse manuscrito virou uma espécie de *ars scribendi*. Para o homem, um tesouro afetivo, que ele guarda com a devoção e o zelo com que uma criança guarda o seu brinquedo mais amado.

Numa ocasião anterior, vivendo eu nos Estados Unidos, escrevi uma carta à minha mãe, na qual pedia que transmitisse a ele uma série de recomendações e questões, explicadas por mim com detalhes. Dias depois, para surpresa minha, eu recebia uma carta dele, de próprio punho — ele que raramente as escrevia e confessava abertamente que tinha preguiça de escrevê-las. Mas o mais surpreendente foi a própria carta: numas cinco linhas apenas, ele me deu conta de tudo o que eu perguntara. Fiquei boquiaberto e lembro-me ainda de que, estando aqueles dias a ler a poesia de Ezra Pound e a prosa de Ernest Hemingway, pensei que, se eles tinham muito a me ensinar quanto à concentração da linguagem, meu pai tinha mais ainda, deixando mesmo para trás, neste aspecto, os dois grandes escritores.

No cotidiano, essa concentração chegava às vezes quase ao mutismo, que, junto com a sua timidez inata, fazia com que até o seu riso fosse silencioso. Na verdade, não me lembro de nem uma vez ouvi-lo dar uma gargalhada. Gargalhada não fazia parte dele. Seu riso, mesmo quando ria com vontade, era todo para dentro. Às vezes minha mãe o repreendia: “A gente não peca só por falar, a gente peca também por omissão.” Sua resposta vinha logo: “Quem fala muito dá bom-dia a cavalo.”

Não é de admirar que uma pessoa tão cuidadosa no uso da linguagem se irritasse ou mesmo se tornasse quase ferina quando lia ou escutava alguma agressão à última flor do Lácio. Especialmente quando a agressão era essa conhecida, conhecidíssima besta-fera do português coloquial, o “pra mim”. Ah, ele não perdoava; captava-o de imediato e então ou dava um risinho,

ou, se eu estava perto, trocava comigo um olhar cúmplice. Isto, quando, dependendo da pessoa, não interrompia a conversa para interrogar, num tom sardônico: “Pra mim?...” Ainda nos últimos dias, já com seus 86 anos, quase sem enxergar, quase sem andar, e a cabeça às vezes vacilando com a arteriosclerose, um dia em que a enfermeira lhe pediu: “Agora o senhor levanta pra mim vestir o pijama” — a resposta veio instantânea: “Pra eu vestir.”

Quem tinha tanto respeito pela língua pátria tinha também todo o direito de brincar com ela, e isto ele fazia sob várias formas. Às vezes usando propositalmente, e com um ar de brincadeira, termos pedantes. Se estava para ir ao médico: “Não está na hora de ir ao esculápio?” Se voltava do barbeiro: “Fiz as pazes com o fígaro.” Mamãe ia comprar verduras: “E maduras, você não vai comprar?” E tinha a “alcustosa”, os “merrédios”, e por aí ia. Sem falar no “diz paca, tatu, cotia não”, que esquentava a minha cuca de menino.

O menino cresceu e veio a entender a brincadeira. Os anos se passaram, o pai envelheceu, as brincadeiras diminuíram. Veio a perda progressiva da vista — o jornal, há anos lido diariamente, agora difícil de ler, e por fim impossível. E um dia a confissão lancinante: “Não posso mais ler nem escrever: voltei à condição de analfabeto.” Mas ainda havia os ouvidos, perfeitos até o fim, e a voz que, mesmo quando falava de irrealidades de sua mente danificada, falava com a antiga e impecável correção.

E veio a hora em que falar talvez já não fosse mais necessário: e ele, sem uma palavra, sem um ruído, sem mesmo um gesto, passou ao silêncio absoluto. Desde então o sol brilhou várias vezes sobre a sua sepultura e algumas vezes a chuva caiu — como agora caem, sobre esta folha branca, estas palavras, que são lembranças e que são lágrimas.

Reproduzido do caderno *Pensar*, do jornal *Estado de Minas*, de 25 de março de 2006.