

Gabriel Borowski

Universidade Jaguelônica de Cracóvia

## MAPEANDO AS VEREDAS DA MEMÓRIA: FICÇÃO AUTONARRATIVA E AUTOFICÇÃO NA LITERATURA BRASILEIRA<sup>1</sup>

### Mapping the paths of memory: autonarrative fiction and autofiction in Brazilian literature

#### ABSTRACT

The aim of this paper is to discuss two generic concepts based on the dialectics of approximation and distancing between the narrative subject and the empirical author. The first, autofiction, is a category already strongly present when it comes to theoretical reflection on the means of literary representation of the past, whereas the second, autonarrative fiction, is presented as a “project-term” which allows to acknowledge structural similarities between works written before the emergence of the autofictional paradigm. The point of arrival of this classificatory route is the novel *Grande sertão: veredas* by João Guimarães Rosa, which presents an implosive convergence of the two models.

KEY WORDS: autonarrative fiction, autofiction, Brazilian literature, Joaquim Maria Machado de Assis, Afonso Henriques de Lima Barreto, João Guimarães Rosa

[...] às vezes quase acredito que eu mesmo, João, sou um conto contado por mim mesmo.

João Guimarães Rosa (in Lorenz 1973)

Analisada diacronicamente, a literatura brasileira revela-se um espaço de entrecruzamento de dois padrões narrativos que, embora semelhantes e por vezes confundidos, não coincidem, apresentando uma divergência fundamental no que diz respeito a uma dialética de aproximação e distanciamento entre a instância narrativa e o autor empírico. As autonarrativas ficcionais – ou seja, relatos em prosa em que o narrador, cujas carac-

---

<sup>1</sup> Trabalho realizado com apoio financeiro do Ministério da Ciência e do Ensino Superior da República da Polónia como parte do projeto “A autonarrativa ficcional no Brasil e a (sua) identidade” no âmbito do programa “Bolsa Diamantina” (2012–2016). O presente artigo resulta de uma comunicação apresentada no âmbito do Colóquio Internacional “Tempo, espaço e identidade na cultura portuguesa. 40 anos de Estudos Lusófonos na Romênia: desafios e perspectivas”, realizado na Universidade de Bucareste nos dias 11 e 12 de abril de 2013. Uma versão ligeiramente alterada deste texto integrou o primeiro capítulo de minha tese de doutorado intitulada *A autonarrativa ficcional no Brasil: identidade moderna e cultura auditiva (o caso Machado de Assis)*, apresentada na Faculdade de Filologia da Universidade Jaguelônica em outubro de 2015.

terísticas não permitem uma identificação puramente referencial com o autor empírico, faz uma retrospectiva do processo de formação de sua própria identidade – podem assumir pelo menos duas formas diversas, dependendo do grau de coincidência entre as duas instâncias: enquanto na primeira modalidade, designada como ficção autonarrativa, o narrador se distingue explicitamente da entidade extratextual que assina o romance, na segunda, qualificada como autoficção, as duas figuras se assemelham e (con)fundem. O objetivo do presente trabalho é de propor um mapeamento do intrincado universo autonarrativo, indicando os centros das categorias genéricas em questão por meio de uma análise de exemplos ilustrativos. O ponto de chegada desse percurso classificatório é o romance *Grande sertão: veredas* (1956), de João Guimarães Rosa, em que as duas tendências discutidas parecem convergir de uma forma inusitada.

### AUTOR =? NARRADOR. AUTOFIÇÃO

O conceito de autoficção irrompe no coração das discussões a respeito da definição genérica e ontológica da autobiografia. Importa lembrar, como já propus em outra ocasião (Borowski 2012: 31–32), que as múltiplas tentativas de definição dessa categoria de escrita se deslocam sobre um eixo marcado por dois polos antagônicos: por um lado, certas posturas críticas evidenciam um relativismo de larga abrangência; pelo viés oposto, certas leituras adotam critérios bastante restritivos. Há investigadores, como Paul de Man (1979), que atribuem graus diversos de autobiograficidade a toda produção literária (afirmando, porém, que ao mesmo tempo nenhum texto pode ser considerado plenamente autobiográfico). Enquanto, para de Man, a autobiografia se oferece como um modo de leitura e compreensão aplicável a qualquer texto, para Louis A. Renza (1977), por exemplo, a autobiografia é sobretudo um modo de expressão, singular e referencial, que alternadamente permite e impede o projeto de “tornar-se presente a si mesmo, isto é, converter-se para o presente prometido pela linguagem” (Renza 1977: 22)<sup>2</sup>. A autobiografia fugiria, assim, de uma estreita categorização: não seria ficção e tampouco não-ficção; e ainda menos uma pura mistura das duas. Entretanto, há estudiosos que defendem um conceito ideal de “pureza autobiográfica”, sublinhando até mesmo o “risco de cair na ficção”, como Jean Starobinski (1970: 86).

Nesse feixe de ideias, a autoficção surge como uma reação teórico-prática do escritor e crítico literário Serge Doubrovsky a um desafio analítico lançado por Philippe Lejeune no seu famoso ensaio sobre o “pacto autobiográfico” (1975). O romance *Fils*, de Doubrovsky, publicado em 1977, visa a questionar uma das oposições estanques que fundamentam o projeto classificatório lejeuniano, procurando conjugar o pacto referencial com uma experimentação formal, “uma aventura da linguagem”, como diz o próprio autor (in Gasparini 2009). A ideia lançada por Doubrovsky vem sendo desenvolvida sob o signo de uma dúvida sistemática que se traduz por uma confusão da cronologia, um abandono da causalidade explicativa e uma presença do metadiscurso autocrítico. Quando, como diz Philippe Gasparini (2009), “o conceito de autoficção escapou ao seu

---

<sup>2</sup> A tradução das citações das línguas estrangeiras para o português são da responsabilidade do autor do artigo.

criador”, tem início uma gradativa lexicalização do termo (utilizado até então quase exclusivamente para designar o romance paradigmático de Doubrovsky).

Desse modo, cristalizaram-se pelo menos três tipos de ficcionalização da experiência passada: (1) a ficcionalização inconsciente, que faz parte de toda reconstrução literária; (2) a autoficção enquanto um gênero, que, conforme Gasparini (2009), “desliza conscientemente da autobiografia à ficção, sem derogar à verossimilhança”, sobretudo através de experimentações formais; e (3) a autofabulação, que consiste na “projeção do autor em situações imaginárias” (Gasparini 2009) por meio de uma transfiguração da identidade do autor dentro de uma narrativa que não obedece às leis de verossimilhança ou que coloca a figura do autor em situações plausíveis, mas nunca vividas empiricamente. Deixando de lado a ficcionalização inconsciente, que, em razão de sua ampla abrangência, parece não permitir desdobramentos teóricos proveitosos para esta análise, nos dois últimos casos – isto é, na autoficção e na autofabulação<sup>3</sup> – a pedra angular da narrativa é uma coincidência, às vezes apenas implícita, mas perceptível, entre as três instâncias configuradoras do discurso autobiográfico: o autor, o narrador e o protagonista.

A importância da autoficção na literatura brasileira é sublinhada por Luciana Hidalgo (2008a; 2013a; 2013b), colaboradora do grupo de pesquisa “Autofiction.org”. No Brasil, diz a pesquisadora, “uma linhagem de autores [...] às voltas com mitologias íntimas se estabelece, com um *eu* real-fictício cada vez mais impositivo” (Hidalgo 2013b: 12; grifo no original). Hidalgo reconhece a importância da escrita autoficcional na literatura brasileira contemporânea, apontando para a influência que a discussão teórica em torno do próprio termo exerce sobre a produção e a recepção dos textos (Hidalgo 2013a: 220 e *passim*).

O início da tendência autoficcional – ou “um pioneirismo autoficcional” (Hidalgo 2013a: 228) – na literatura brasileira situa-se, conforme Hidalgo, já nos primeiros decênios do século XX – período da atividade literária de Lima Barreto (Hidalgo 2013a: 228–229; 2013b: 12). Hidalgo chama atenção para o fato de que o nome do protagonista do romance *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*, de 1919, alterado apenas no final do processo da redação do texto, coincidia com o nome próprio de Lima Barreto durante a etapa da criação, de modo que o autor “quase inscreveu a identidade onomástica na literatura brasileira” (Hidalgo 2013a: 229; grifo meu). Tendo em vista que a versão final do romance não permite a verificação explícita da relação de homonímia entre o autor e o narrador, o emprego do advérbio “quase” parece plenamente justificado, já que a obra deveria ser antes abordada enquanto uma autoficção em potência, ou seja, um texto cuja dimensão autoficcional é implícita ou apócrifa.

De forma semelhante, conforme a pesquisadora, o caráter autoficcional da obra barretiana se cristaliza numa leitura conjunta de quatro romances: *Recordação do escritor*

---

<sup>3</sup> Ainda que a autofabulação não se situe no foco deste estudo, vale a pena ilustrá-lo com o que se propõe como um interessante exemplo no domínio da literatura brasileira: a rapsódia *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, em que a figura do autor textual se revela no final do texto, em uma situação inverossímil: “Só o papagaio conservava no silêncio as frases e feitos do herói. Tudo ele contou pro homem e depois abriu asa rumo de Lisboa. E o homem sou eu, minha gente, e eu fiquei pra vos contar a história. Por isso que vim aqui. Me acocorei em rida destas folhas, catei meus carrapatos, ponteei na violinha e em toque rasgado botei a boca no mundo cantando na fala impura as frases e os casos de Macunaíma, herói de nossa gente” (Andrade 1998: 212). A convergência de identificação entre o autor textual e o autor empírico, neste caso, é ainda reforçada pela circulação da famosa gravura *Mário na rede*, de 1930, da autoria de Lasar Segall.

*Isaías Caminha, Triste fim de Policarpo Quaresma, Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá e Cemitério dos vivos*, uma vez que, como afirma, essas obras apresentam várias encarnações de múltiplos eus do autor (Hidalgo 2008b). Importa notar, porém, que nesses romances não se verifica a coincidência entre o nome próprio do autor e do narrador. Trata-se, portanto, não apenas de uma autoficção anôminal, mas também dispersa, rizomática, capaz de apresentar, de cada vez, apenas uma das facetas do mesmo sujeito.

Uma das obras de Lima Barreto – para o qual, segundo Beatriz Jaguaribe (1995: 192), “ficcionalização da subjetividade [era] uma salvação” – é nesse contexto merecedora de uma atenção especial. *O cemitério dos vivos*, um romance inacabado, é estruturado com base nas anotações que compõem *Diário do hospício*, um registro do período em que o autor, devido a problemas com álcool, passou internado no manicômio. A interligação desses dois textos permite evidenciar uma constante recriação do autobiográfico sob modo ficcional, como bem notou Antonio Candido (2000: 49):

Diríamos, então, que se *O cemitério dos vivos* pode ser considerado um esboço de romance, o *Diário do hospício* não pode ser considerado documento pessoal puro, porque a cada momento parece que o escritor está ficcionalizando a si mesmo e ao ambiente onde se encontra [...]. Aqui, portanto, estamos ante um exemplo característico da maneira pela qual o nosso autor manifesta o seu movimento constante entre a pureza documentária e a elaboração fictícia, assim como o desejo de integrá-las.

As observações de Candido<sup>4</sup> realçam uma pertinente questão literária: a dimensão ficcionalizante, integradora, que faz com que a obra não possa ser apreendida apenas como uma expressão da experiência do autor (uma vez que toda obra, de uma forma ou de outra, pela afirmação ou negação, o é), mas, sim, como uma forma de escrita que funda imaginação e existência empírica, a ponto de as fronteiras entre os dois planos se dissolverem.

Conforme Silviano Santiago (2008: 174) – ele mesmo autor da primeira obra brasileira denominada autoficcional, isto é, *Histórias mal contadas*, de 2005 – “[n]ão contam mais as respectivas purezas centralizadoras da autobiografia e da ficção; são os processos de hibridização do autobiográfico pelo ficcional, e vice-versa, que contam.” Esta ressalva teórica permite que a classificação genérica em questão não corra o risco de perder sua operacionalidade, abrigando obras em que a dimensão autobiográfica se evidencie apenas em nível do substrato de experiências explorado pelo autor no processo de figuração ficcional, mas não se impõe como elemento estruturador do significado. No domínio dos Estudos Literários, é necessário evitar (ou pelo menos relativizar) leituras que atribuam a categoria de autoficção a obras cujo estatuto ontológico seja evidentemente diverso do autoficcional. Por exemplo, quando Eugênio Gomes identifica em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, elementos biográficos criptografados – reconhecendo, inclusive, uma “semelhança consoante e gráfica do nome de Carolina [esposa

---

<sup>4</sup> É interessante observar que a palestra “Os olhos, a barca e o espelho”, da qual foi extraído o trecho supracitado, foi proferida no Instituto Brasileiro de Estudos Africanistas em São Paulo em maio de 1976 (e publicada no mesmo ano, em outubro, no suplemento cultural d’*O estado de São Paulo*), em um momento que fica exatamente entre a publicação de *O pacto autobiográfico* de Lejeune (1975) e do romance *Fils*, de Doubrovsky (1977), ou seja, concomitantemente à emergência da categoria de autoficção na França. Candido parece, portanto, acompanhar as discussões mais recentes a respeito da relação entre a autobiografia e ficção, fundamentando sua pesquisa no material peculiar ao domínio da literatura brasileira.

do autor] e de Capitulina [*sic*] [esposa do narrador]” (Gomes 1967: 181) – as suas observações parecem indicar a existência da dimensão autobiográfica ou (embora o termo seja obviamente anacrônico) autoficcional em *Dom Casmurro*.<sup>5</sup> Gomes, que procurou antes semelhanças na ficção do que divergências na autobiografia (*cf.* Lejeune 1975: 26), deixou de lado uma série de aspectos discordantes que inviabilizam uma identificação entre autor e narrador-protagonista, situando a obra do lado da ficção autonarrativa.

Portanto, sem perder da vista o que se disse sobre a obra de Lima Barreto, é justificável concordar com Diana Klinger (2008: 18) que sublinha a importância de “especificar a noção de autoficção como uma característica própria da narrativa contemporânea, que pode ter pontos de contatos [*sic*], mas se diferencia de outras narrativas anteriores.” A pesquisadora diverge visivelmente da opinião de Leyla Perrone-Moisés (2016: 206, 209) que afirma que “a autoficção não é um gênero novo, apenas a variante moderna de um gênero antigo” e que “pode ser aplicado tanto a textos contemporâneos como a textos de épocas passadas”. Na presente leitura adota-se a posição de Klinger: mesmo que seja possível identificar exemplos que podem ser denominados, retrospectivamente, autoficções *avant la lettre* (como o faz Luciana Hidalgo em relação à obra de Lima Barreto), a fim de manter a operacionalidade da categoria e a percepção da sua particularidade, o conceito deveria ser abordado enquanto uma das manifestações dos problemas teórico-práticos vigentes na segunda metade do século passado, concernentes à tensão “entre um desejo narcisista de falar de si e o reconhecimento da impossibilidade de exprimir uma «verdade» na escrita” (Klinger 2008: 18–19).

Nesse contexto, observa-se uma emergência do sujeito autoficcional na literatura brasileira no final dos anos 70 (sendo um marco importante o livro *O que isso, companheiro?*, de Fernando Gabeira, publicado em 1979), tornando-se, já na virada do século, um sucesso de crítica (*cf.* Hidalgo 2013b: 13). No panorama da literatura brasileira recente a autoficção ocupa um lugar de destaque, como revelam obras como *Chove sobre minha infância*, de Miguel Sanches Neto (2000), as já mencionadas *Histórias mal contadas*, de Silviano Santiago (2005), *A chave de casa*, de Tatiana Salem Levy (2007), *O filho eterno*, de Cristovão Tezza (2008) – vencedor de quase todos os prêmios literários no país naquele ano –, ou *Diário da queda*, de Michel Laub (2011).

Encerrando esta etapa da análise, vale a pena citar um breve comentário de Sanches Neto (2012), que constitui um bom resumo da particularidade da escrita autoficcional propriamente dita:

Não contei tudo o que se passou em minha formação, mas apenas as situações-chave. Eu exerci sobre minha história uma força de linguagem e de estrutura, é por isso que ela pertence ao mundo da ficção e não ao da realidade lembrada.

Desse modo, o seu romance, sendo “uma construção semântica sobre fatos vividos por [ele]” (Sanches Neto 2012), ilustra muito bem a transfiguração que opera no exercício da autoficção.

---

<sup>5</sup> Para uma discussão mais extensa sobre algumas das leituras biográficas da obra machadiana, veja Piza (2009).

## AUTOR ≠ NARRADOR. FICÇÃO AUTONARRATIVA

Como se pretendeu mostrar, a categoria de autoficção, mesmo que possa ser de extrema utilidade no contexto dos estudos sobre a literatura contemporânea, em cujo âmbito, como afirma Gasparini (2009), “a escrita de si é [...] não apenas tolerada, mas, em numerosos domínios, incentivada, valorizada, recompensada”, revela-se por vezes anacrônica e insuficiente quando aplicada à análise das obras mais antigas. Caberia, portanto, levantar a seguinte questão: como abordar as autonarrativas que constituem um marco inofismável no processo da evolução da literatura brasileira, tais como *Dom Casmurro* ou *Grande sertão: veredas* – textos em que a identificação entre o narrador-protagonista e o autor empírico configura-se pouco plausível? Esses dois textos fundadores apresentam estruturas discursivas similares e, por tal razão, solicitam uma designação que comunique essa convergência, que lhes permita escaparem da condição de serem apreendidos como obras isoladas e inclassificáveis. Para tanto, o “termo-projeto” aqui sugerido – embora seja sempre provisório – é “ficção autonarrativa”, caracterizada sobretudo pela impossibilidade de identificação entre as figuras do autor e a do narrador, as quais se impõem como entidades distintas já no próprio processo de leitura.

A introdução da nova categoria permitiria não apenas delimitar um campo de estudo comparativo que se distingue por meio da indicação de um *tertium comparationis* essencialmente formal, mas também reconhecer a importância dessa modalidade do relato ficcional no processo da evolução da literatura brasileira. Uma análise diacrônica, portanto, pode indicar a existência de exemplos “fracos”, formalmente miméticos, como *Lucíola* (1862), de José de Alencar, cuja forma, sinalizada apenas no início do relato (um conjunto de cartas enviadas por um jovem pernambucano e reunidas por sua destinatária), abre espaço para uma autonarrativa da qual emerge a figura de Lúcia, uma cortesã de luxo. O mesmo se pode dizer da anterior *A carteira de meu tio* (1855), sátira de Joaquim Manuel de Macedo, em que se observa uma clara separação entre o narrador anônimo (o sobrinho-do-tio), que faz uma crítica mordaz da vida política, e o autor, que, não querendo ser responsabilizado diretamente pelos comentários do protagonista, assina até uma nota de rodapé em que se distingue do “seu herói”: “[...] e pois que está no pensamento do autor atacar os abusos e a desmoralização, acredita ele que pode bem supor praticados nesta ou naquela província, onde fizer viajar o seu herói, as ilegalidades e os crimes que em qualquer outra parte do Império se tem observado” (Macedo 2010: 68, nota 106).

Os exemplos paradigmáticos da autonarrativa ficcional emergem no final do século XIX, quando a literatura brasileira alcança a massa crítica necessária para a sua consolidação. As divergências entre “Machado de Assis autor” e os seus narradores nos romances da segunda fase (Brás Cubas, o velho cônego em *Casa velha*, Bento Santiago, Conselheiro Aires), verificáveis já no que diz respeito à sua proveniência social, bem diferente da biografia de Machado, inviabilizam uma identificação entre o autor empírico e os narradores dos seus romances. O mesmo se pode dizer sobre as diferenças entre Paulo Honório, narrador de *São Bernardo* (1934), e o próprio Graciliano Ramos. (Aliás, o exemplo de Ramos enquanto autor de *Memórias do cárcere* e *Vidas secas*, entre outros, deixa patente como um autor pode revelar sua maestria em vários campos: de ficção autonarrativa e não autonarrativa, bem como de autobiografia.)

Esboçam-se, nesse contexto, dois campos distintos, representados, de um lado, por Lima Barreto, e, do outro, por Machado de Assis. Uma escrita de índole autoficcional (ainda que a denominação, como se disse, seja anacrônica) de um autor revoltado, que por meio da ficcionalização do vivido procura alcançar o grau máximo de sinceridade para apontar os defeitos da sua sociedade, contrapõe-se à ficção autonarrativa, que por intermédio de um complexo trabalho de configuração do foco – narrativo, social e ideológico – logra inventar uma outra dimensão denunciadora, talvez mais sutil e eficaz.

#### AUTOR ≠ NARRADOR & AUTOR =? NARRATÁRIO. MAPEANDO AS VEREDAS

Um interessantíssimo exemplo de ficção autonarrativa é *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa – uma obra que apresenta uma convergência implosiva das duas tendências discutidas.<sup>6</sup>

O narrador-protagonista em *Grande sertão: veredas* é o ex-jagunço Riobaldo – um personagem não identificável com o autor empírico, apesar das leituras, embora coerentes e convencedoras, que poderíamos qualificar de criptográficas ou figurativas.<sup>7</sup> Lembremos que Rosa, na famosa entrevista com Günter Lorenz (1973), criticou quaisquer expressões do intimismo na obra literária, acrescentando que “a personalidade do escritor, ao escrever, é sempre seu maior obstáculo”, opondo-se, por esse viés, à dimensão narcisista que fundamenta o conceito da escrita de si. Percebe-se, portanto, que ao considerar *Grande sertão: veredas* sua “«autobiografia irracional», ou melhor, [sua] auto-reflexão irracional” (Lorenz 1973), o autor atribui ao conceito da autobiografia um sentido muito diverso da categoria genérica utilizada pela crítica. *Grande sertão: veredas* é uma autobiografia “desde que você não considere uma autobiografia como algo excessivamente lógico” (Lorenz 1973) – inscreve-se, por consequente, em uma visão metafísica, ou seja, a-lógica, representada pelo autor. Aliás, durante a mesma entrevista Rosa admite que o livro que “às vezes fará de [sua] autobiografia” seria um dicionário, que publicaria no dia do seu centésimo aniversário, o que nos pode assegurar da acepção particular, autoral, do vocábulo “autobiografia” nos metacommentários rosianos. Lembrando que, se o método criativo de Rosa, segundo o próprio autor, “implica na utilização de cada palavra como se ela tivesse acabado de nascer, para limpá-la das impurezas da linguagem cotidiana e reduzi-la a seu sentido original” (Lorenz 1973), o vocábulo “autobiografia”, para Rosa, exprimiria provavelmente uma relação mais direta com a ideia de uma expressão da vida através da linguagem.

Se concordarmos, portanto, que *Grande sertão: veredas* não deveria ser considerado, pelo menos no sentido genérico utilizado pela crítica, uma autobiografia, o romance não

<sup>6</sup> Curiosamente, o romance é lançado em 1956, isto é, no ano da publicação póstuma da alegada obra modelar da autoficção brasileira *avant la lettre*, isto é, *O cemitério dos vivos*, de Lima Barreto.

<sup>7</sup> Um exemplo da leitura criptográfica seria a proposta de Marcelo Marinho (2012), segundo a qual o nome Riobaldo seria, na pronúncia caipira – isto é: “Riobardo” – uma representação metapoética do autor: “R-io-bardo” = Rosa-cu-poeta. Ao segundo tipo, figurativo, pertencem algumas interpretações de Willi Bolle (2004: 175–176), por exemplo a identificação de Riobaldo enquanto amanuense de Zé Bebelo com Guimarães Rosa, secretário do ministério.

deve ser classificado também como autoficção, uma vez que, devido à falta de identificação explícita entre a biografia do narrador ficcional e do autor empírico, a obra não manifesta a dimensão fundamental da escrita autoficcional, isto é, uma evidente preocupação com a remodelação ficcional capaz de transfigurar o substrato autobiográfico. Nesse contexto, no entanto, é interessante observar o papel que em *Grande sertão: veredas* – uma alegada ficção autonarrativa – é desempenhado pelo interlocutor.

A presença do narratário se realça constantemente no exercício de narração, manifestando-se sobretudo com uma iteração fática da expressão “mire e veja”, repetida mais de uma dezena de vezes ao longo da narrativa. Importa notar, porém, que o interlocutor não coincide com o leitor do romance. Tal identificação revela-se inviável devido às referências às circunstâncias em que se concretiza o exercício da autonarrativa. O hóspede de Riobaldo configura-se como um forasteiro (“O senhor é de fora, meu amigo mas meu estranho”; GSV, 590<sup>8</sup>), mas que viajou pelo sertão o bastante para conhecer personagens referidas pelo narrador, como a alemão Wusp (“Ah, o senhor conheceu ele? Ô titiquinha de mundo”; GSV, 1016). Riobaldo conta com a sua familiaridade com o cenário dos acontecimentos: “Do sol e tudo, o senhor pode completar, imaginado; o que não pode, para o senhor, é ter sido, vivido” (GSV, 743–744). O narratário veio de jipe (“Ao que, mais, no carro-de-bois, levam muitos dias, para vencer o que em horas o senhor em seu jipe resolve”; GSV, 1432) e passa três dias ouvindo o relato (“Eh, que se vai? Jajá? É que não. Hoje, não. Amanhã, não. Não consinto”; GSV, 408); há indícios de que é representante da cultura erudita (“Inveja minha pura é de uns conforme o senhor, com toda leitura e suma doutoração”; GSV, 262–263) e até sabe falar alemão (“E como é mesmo que o enhor frasêia? Wusp? É”; GSV, 1016). Repare-se também que não é um ouvinte absolutamente passivo, mas intervém na narrativa (“Me declare, franco, peço. Ah, lhe agradeço”; GSV, 405; “O senhor mais queria saber? Não. Eu sabia que não”; GSV, 3130).

Em vista desses aspectos, o destinatário imediato configura-se de forma demasiadamente específica, marcada, sem poder se conceber como uma moldura vazia, na qual o leitor possa tentar se encaixar. Porém, reconheça-se a possibilidade de uma identificação mais genérica do leitor do romance, enquanto representante da cultura erudita (visto que a leitura da narrativa apresenta uma série de exigências linguísticas e interpretativas) em contato com a cultura popular (ainda que Riobaldo, como se sabe desde o trabalho de Walnice Nogueira Galvão [1972], seja um “jagunço letrado”; veja Bolle 2004: 39, 385).

Dentro do foco específico deste estudo, porém, importa reparar em coincidências entre a figura do interlocutor intratextual e do autor empírico que afirma que “[a] única diferença [entre ele e outros sertanejos que são “fabulistas por natureza”] é simplesmente que [ele], em vez de cont[ar as histórias], escrevia”, e acrescenta: “Já naquela época, eu queria ser diferente dos demais, e eles não souberam deixar escritas suas histórias” (Lorenz 1973). Rosa conheceu o sertão já no período em que exercia a profissão de médico, percorrendo lugares mais ermos (Perez 1981: xxii). Como também se sabe, o autor tinha fama de conhecer pelo menos seis línguas enquanto falante ativo e ler em mais uma dezena, revelando um gosto especial pela língua alemã (Lorenz 1973).

<sup>8</sup> A fim de facilitar a consulta da obra rosiana, que circula em inúmeras edições e não apresenta divisão em capítulos, nas citações de *Grande sertão: veredas* indica-se a posição do trecho na edição digital consultada (Rosa 2001), precedida por sigla GSV.



É possível, portanto, que o interlocutor no romance rosiano possa ser considerado uma figuração do autor dentro do espaço ficcional, no qual ele se inscreve, anônimo mas reconhecível, enquanto destinatário imediato do relato. Tendo em vista esse artifício, o silêncio representado na narrativa pelo interlocutor pertence, de uma certa forma, ao domínio da autoficção ou autofabulação, enquanto a fala, em que se cristaliza a presença de Riobaldo, situa-se no universo de ficção autonarrativa. Desse modo, Rosa consegue conjugar as duas modalidades que pareciam incompatíveis: criando uma ficção autonarrativa que consiste num discurso contínuo de um narrador-protagonista ficcional, o autor, por meio da ficcionalização da sua própria identidade (e, no sentido mais abrangente, da classe que representa), questiona – autoficcionalmente – as fronteiras entre o universo do real e do imaginário.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Antonio Candido encerra seu ensaio *Literatura de dois gumes*, de 1966, com estas palavras: “Como sempre acontece nas sínteses ambiciosas e rápidas, termino com um sentimento de insatisfação” (Candido 2000: 179). Citando-as no final deste pequeno ensaio aponta-se para o caráter evolutivo deste projeto de pesquisa que não procura afirmações contundentes, mas antes, entregando-se a uma constante falta de satisfação, busca correlacionar obras que costumavam ser analisadas isoladamente. Através de uma tentativa de delimitação de campos diversos – sobretudo a autoficção e a ficção autonarrativa – procurou-se realizar um mapeamento das formas memorialísticas na literatura brasileira, indicando os centros dos respectivos campos e, por vezes, traçar suas fronteiras, mesmo que elas sejam inconstantes e permeáveis, como no grande sertão – tanto o geográfico, quanto o literário.

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE Mário de, 1998, *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*, Lisboa: Antígona.
- BOLLE Willi, 2004, *grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*, São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34.
- BOROWSKI Gabriel, 2012, *Os pandemônios da memória: Leite derramado de Chico Buarque*, dissertação de Mestrado.
- CANDIDO Antonio, 2000, *A educação pela noite e outros ensaios*, São Paulo: Ática.
- DE MAN Paul, 1979, *Autobiography as de-facement*, *MLN* 94 (5): 919–930.
- GALVÃO Walnice Nogueira, 1972, *As formas do falso: um estudo sobre a ambiguidade em Grande sertão: veredas*, São Paulo: Perspectiva.
- GASPARINI Philippe, 2009, *De quoi l'autofiction est-elle le nom? Conférence prononcée à l'Université de Lausanne, le 9 octobre 2009*, disponível em: <http://www.autofiction.org/index.php?post/2010/01/02/De-quoi-l-autofiction-est-elle-le-nom-Par-Philippe-Gasparini> (consultado em 14.09.2014).
- GOMES Eugênio, 1967, *O enigma de Capitu: ensaio de interpretação*, Rio de Janeiro: José Olympio.
- HIDALGO Luciana, 2008a, *Autofictions dans la littérature brésilienne*, disponível em: <http://www.autofiction.org/index.php?post/2008/11/19/Lautofiction-dans-la-litterature-bresilienne> (consultado em 14.09.2014).

- HIDALGO Luciana, 2008b, *Une autofiction avant la lettre*, disponível em: <http://www.autofiction.org/index.php?post/2008/12/18/Une-autofiction-avant-la-lettre> (consultado em 14.09.2014).
- HIDALGO Luciana, 2013a, Autoficção brasileira: influências francesas, indefinições teóricas, *Alea* 15 (1): 218–231.
- HIDALGO Luciana, 2013b, A imposição do eu, *Rascunho* 162: 12–13.
- JAGUARIBE Beatriz, 1995, Memórias da anticidade: ciência, ficção e subjetividade em *Diário do Hospício e Cemitério dos vivos* de Lima Barreto, (in:) *Limites: anais*, São Paulo/Niterói: Editora da USP/ABRALIC, 191–199.
- KLINGER Diana, 2008, Escrita de si como performance, *Revista Brasileira de Literatura Comparada* 12: 11–30.
- LAUB Michel, 2011, *Diário da queda*, São Paulo: Companhia das Letras.
- LEJEUNE Philippe, 1975, Le pacte autobiographique, (in:) *Le pacte autobiographique*, Paris: Seuil, 13–46.
- LEVY Tatiana Salem, 2007, *A chave de casa*, Rio de Janeiro: Record.
- LORENZ Günter, 1973, João Guimarães Rosa, (in:) *Diálogo com a América Latina: panorama de uma literatura no futuro*, São Paulo: EPU, 315–356, disponível em: <http://www.tirodeletra.com.br/entrevistas/GuimaraesRosa-1965.htm> (consultado em 14.09.2014).
- MACEDO Joaquim Manuel de, 2010, *A carteira de meu tio*, Porto Alegre: L&PM.
- MARINHO Marcelo, 2012, João Guimarães Rosa, “autobiografia irracional” e crítica literária: veredas da oratura, *Letras de Hoje* 47 (2): 186–193.
- PEREZ Renard, 1981, Perfil de Guimarães Rosa, (in:) João Guimarães Rosa, *Sagarana*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- PERRONE-MOISÉS Leyla, 2016, A autoficção e os limites do eu, (in:) *Mutações da literatura no século XXI*, São Paulo: Companhia das Letras, 204–219.
- PIZA Daniel, 2009, Machado, não Casmurro, (in:) *Lembrar Machado de Assis: 1908–2008*, Vania Pinheiro Chaves, Lauro Moreira, Solange Aparecida Cardoso (red.), Lisboa: CLEPUL/Missão do Brasil junto à CPLP, 80–90.
- RENZA Louis, 1977, The veto of the Imagination: A Theory of Autobiography, *New Literary History* 9 (1): 1–26.
- ROSA João Guimarães, 2001, *Grande sertão: veredas*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, edição Kindle.
- SANCHES NETO Miguel, 2000, *Chove sobre minha infância*, Rio de Janeiro: Record.
- SANCHES NETO Miguel, 2012, *Solidão que anseia ser linguagem*, disponível em: [http://miguelsanches.com.br/autor/entrevistas\\_detalhes/12/solidao\\_que\\_anseia\\_ser\\_linguagem](http://miguelsanches.com.br/autor/entrevistas_detalhes/12/solidao_que_anseia_ser_linguagem) (consultado em 14.09.2014).
- SANTIAGO Silvano, 2005, *Histórias mal contadas*, Rio de Janeiro: Rocco.
- SANTIAGO Silvano, 2008, Meditação sobre o ofício de criar, *Aletria* 18: 173–179.
- STAROBINSKI Jean, 1970, Le style de l’autobiographie, (in:) *La relation critique*, Paris: Gallimard, 83–98.
- TEZZA Cristovão, 2008, *O filho eterno*, Rio de Janeiro: Record.