LITERATURA E AUTOBIOGRAFIA: a questão do sujeito na narrativa*

Verena Alberti

O objetivo deste artigo é levantar algumas questões sobre a posição do sujeito na produção de *narrativas autobiográficas*. A relação do escritor com aquilo que foi no passado, a reconstituição da experiência vivida numa construção "para a leitura" e as diferentes posições atualizadas pelo sujeito no ato de escrever são algumas das preocupações deste trabalho.

Como pano de fundo para o desenvolvimento da questão, definimos, de início, o espaço do "literário" em nossa cultura, investigando de que forma se relaciona com a questão do "sujeito moderno". Isto porque, se não se pode dizer que autobiografia, literatura e mesmo os relatos de viagem constituem "novidade" na cena "moderna" – uma vez que se tem notícia de produções análogas desde a Antiguidade –, de outro lado, a possibilidade mesma de constituição de tais narrativas está fortemente vinculada à existência de um "indivíduo" sujeito da criação, origem legítima da produção do discurso.

O que pretendemos ressaltar desde já, entretanto, é que tal ancoramento ao "indivíduo" – que em princípio se destaca ainda mais no caso da autobiografia – não implica uma posição "monolítica" e "linear" do sujeito da criação, uma vez que o escritor, no processo de produção da narrativa, se move continuamente entre o que "é" e o que "poderia ser". E essa ambigüidade chega a ser tão profunda a ponto da "alteridade" criada ganhar estatuto de "realidade", tornando possível, por exemplo, chorar e tremer pela morte de alguém que não existe:

> "Sim, eu sabia que, num dado momento, tinha que matá-lo e não ousava. O

* Este artigo retoma algumas questões de nossa dissertação de mestrado, *A identidade no processo de criação literária: autobiografia e ficção em dois casos da literatura brasileira contemporânea*, defendida no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional em abril de 1988, na qual estudamos as experiências de Marcelo Paiva e Eliane Maciel na produção de suas autobiografias e seus romances de ficção. Agradecemos o incentivo e o acompanhamento de Ângela de Castro Gomes durante a elaboração do trabalho, Luiz Fernando Duarte, nosso orientador, Gil Castro, membros da banca, também colaboraram através das observações importantes que fizeram ao trabalho original.

coronel já estava velho, fazendo os seus peixinhos de ouro. E uma tarde pensei: 'Agora sim que não tem mais jeito!' Tinha que matá-lo. Quando terminei o capítulo, subi tremendo para o segundo andar da casa, onde estava a Mercedes. Soube o que havia ocorrido quando viu a minha cara. 'O coronel já morreu', disse. Deitei-me na cama e fiquei chorando duas horas" (García Márquez, 1982:37).

O trecho anterior, apesar de deslocado no que diz respeito à autobiografia – onde o "personagem" que morre efetivamente existiu –, ilustra, no universo amplo da criação literária (e, seria possível dizer, da criação artística em geral), a dimensão da relação de contigüidade entre "criador" e "criatura", como se esta última fosse tão real quanto o primeiro. São esses "deslizamentos" entre a "identidade" do autor e sua criação que aqui nos interessam e que iremos discutir no caso específico da autobiografia. Antes, porém, gostaríamos de levantar algumas questões sobre o lugar da literatura na modernidade.

I. LITERATURA NA MODERNIDADE

> "Que é, pois, tal linguagem, que nada diz, jamais se cala e a que se chama 'literatura'?"
>
> (Foucault, 1966:399).

A pergunta feita por Foucault parece condensar aquilo que, aos olhos dos pensadores contemporâneos, diz respeito à literatura: algo difícil – ou impossível – de definir e que, ao mesmo tempo, diz e não diz. Uma linguagem específica, a que se voltam escritores e leitores, que precisa do "livro", atravessa a editora, as livrarias, é objeto de circulação, levanta questões, ou passa ao largo delas, e é parte constituinte da cultura acumulada pelos homens.

Comecemos a investigar a questão a partir de um texto de Walter Benjamin, sobre a "narração" e o "romance" (1969). De acordo com Benjamin, o surgimento do romance está estreitamente vinculado ao contexto de consolidação da burguesia, momento em que a narração teria começado "a retroceder bem devagar para o arcaico" (Benjamin, 1969:60), sendo uma das razões dessa transformação a instauração do domínio da imprensa, que retira da narração a função de informar e explicar acontecimentos de forma plausível, e do narrador, a atribuição de difundir (e ensinar) experiências para serem apropriadas pelos ouvintes (como na tradição oral, no conto-de-fadas, na saga e em outras formas de "gênero" épico). Essa lenta transformação "cria", segundo Benjamin, uma nova situação, reservada ao romancista, que "segregou-se. O local de nascimento do romance é o indivíduo na sua solidão, que já não consegue exprimir-se exemplarmente", como exemplo de ensinamento "sobre seus interesses fundamentais, pois ele mesmo está desorientado e não sabe mais aconselhar. Escrever um romance significa levar o incomensurável ao auge na representação da vida humana. Em meio à plenitude da vida e através da representação dessa plenitude, o romance dá notícia da profunda desorientação de quem vive" (Benjamin, 1969:60).

O que esta caracterização do romance e do romancista tem de comum com a idéia que fazemos de literatura e "escritor"? São aquela linguagem de que fala Foucault e o sujeito que a cria construções específicas da "modernidade", produzidas e consumidas pelo "indivíduo" em sua solidão?

É claro que a designação "literatura" não se aplica apenas a "romance", e mesmo o aparecimento deste último não significou um corte irreversível que inviabilizasse o desenvolvimento de outro tipo de "gênero"

literário, ou de "gêneros anteriores" àquele que então se instituía.[1] Mas o simples aparecimento da idéia do indivíduo-sujeito criador já nos convida a estabelecer um paralelo com a possibilidade de emergência desse indivíduo solitário em sua criação (e na leitura).

Pode-se falar de "literatura" fora da tão controvertida "modernidade"? Ou será que em relação a culturas não marcadas pelo "individualismo" seria mais apropriado falar de "narração": a (in)formação dos ouvintes através de relatos que dão conta de experiências, acontecimentos, explicações?

Historicamente, segundo Alain Viala (1985), a "literatura" teria surgido apenas em meados do século XVII, com a criação das principais academias, o surgimento dos direitos autorais e o crescimento do comércio de obras, quando então a arte de escrever começou a separar-se do saber erudito e as expressões *gens de Lettres* ou *homme de Lettres* já não eram suficientes para expressar a diferença então esboçada. A distinção lexical mais imediata foi dada então pelo termo "poeta", que se diferenciava do letrado ou especialista do saber, mas se aplicava a todos os "mestres da forma", fossem eles autores de obras em verso ou em prosa, de literatura de arte ou de entretenimento. A substituição dessa designação abrangente pelo termo "escritor" parece localizar-se ainda no século XVII, quando "escritor" começa a ganhar o sentido de criador de obras com objetivo estético, o qual passou a se impor sobre a aplicação em vigor até então, de "escriba", "copista".

É interessante observar a sobreposição do termo "escritor" ao de "autor". Viala chama atenção para a etimologia do segundo termo, que reúne as acepções grega e latina de "criador", "autoridade" e "aumentar" (aquele que traz alguma coisa a mais), formando um sistema semântico onde a autoridade do autor se apóia sobre sua qualidade de originalidade, concluindo-se, então, que aquele que copia não é autor. Por outro lado, se o "escritor" era até esse momento o "copista", com a nova acepção se tornará termo laudatório para designar os criadores de literatura de arte, ultrapassando ou mesmo suplantando o "autor" como termo referente a um prestígio. Assim, se "autor" mantém-se como autoridade, originalidade e autoria, "escritor" passa a ser reservado apenas aos "autores" que têm um valor a mais, àqueles que juntam à criação a arte da forma.

Além disso, para o escritor mais do que para o autor, torna-se necessário *publicar* a obra, porque ser escritor não terá valor sem o ato que instaura a relação com o leitor:

> *"L'écrit accède em ce temps au rang de valeur culturelle majeure en même temps que la qualité d'écrivain accède au rang de titre de dignité. Ne pourra être distingué comme tel que celui qui aura pris le risque de s'exposer au jugement public, de mettre son nom en jeu sur le marché littéraire"* (Viala, 1985:278).

Daí portanto, a forte seleção daqueles que têm acesso a essa condição.

É nessa época também que Viala localiza o início da emancipação da "literatura", que, apesar de constar nos dicionários como sinônimo de "doutrina" e "erudição" – isto é, saber daqueles que leram muito e muito retiveram das leituras; saber dos "letrados", enfim –, começa a aproximar-se das *belles Lettres*, em oposição às *Lettres savantes*.

Entretanto, essa mutação iniciada em meados do século XVII não deve levar-nos a inferir a existência do "literário" na sociedade clássica: o autor sublinha que sua autonomia estava apenas se esboçando, no conjunto de conflitos e efeitos de um movimento que só seria consumado no século seguinte. A produção "literária" do século XVII ainda seria marcada pela ambigüidade de duplicidade e da "consagração con-

fiscada", ou seja, a consagração do escritor confiscada pelo Estado, a censura e cooptações diversas.

Uma segunda interpretação do nascimento da literatura – a de Foucault – situa esse momento ainda mais próximo de nós, especificamente no século XIX, coincidente com o que, para este autor, foi o surgimento do "homem" (Foucault, 1966):

> "(...) desde Dante, desde Homero, existiu, realmente, no mundo ocidental uma forma de linguagem que nós outros, agora, denominamos 'literatura'. Mas a palavra é de fresca data, como é recente também na nossa cultura o isolamento de uma linguagem particular cuja modalidade própria é ser 'literária'. É que, no início do século XIX, na época em que a linguagem se entranhava na sua espessura de objeto e se deixava, de parte a parte, atravessar por um saber, reconstituía-se ela alhures, sob uma forma independente (...) inteiramente referida ao ato puro de escrever" (Foucault, 1966:393).

A literatura, assim, teria surgido como a principal compensação ao nivelamento da linguagem – e aqui o nivelamento corresponde à sua fragmentação em domínios como filologia, formalismo, exegese e a própria literatura –, o qual, apesar de semelhante ao esfacelamento ocorrido com a história natural e a análise das riquezas, diferencia-se destes últimos por impedir alguma forma de reagrupamento: para Foucault, a unidade da linguagem foi impossível de ser restaurada. E sua fragmentação em domínios múltiplos, tornando-se objeto de conhecimento, é, para o autor aquilo que permitiu o aparecimento do "homem" como objeto difícil e sujeito soberano de todo conhecimento. Sendo assim, para Foucault, a literatura e o homem são coetâneos, o último tendo surgido do nivelamento da linguagem, e a primeira como compensação desse nivelamento.

Com efeito, a opinião de Foucault, apesar de percorrer um caminho diverso do de Viala e de sugerir um marco mais recente para a constituição do "literário", reforça a idéia de que, se a "modernidade" pode não deter exclusivamente a "paternidade" da literatura, ao menos é nela que nossa representação do "literário" se consubstancia, coincidindo com aquilo que, segundo Benjamin, caracterizaria o romance: o indivíduo-sujeito da criação, o livro e o leitor em sua solidão (em oposição à narração, que se atualiza no "ouvinte", prescindindo do livro e da solidão da leitura), e, além disso e particularmente, uma "nova" modalidade de criação, cuja especificidade é dada pela atualização de uma *linguagem* singular, a "literária", fazendo de seu autor um "escritor".

1. Literatura e "Indivíduo"

A oposição entre "narração" e "romance" desenvolvida por Benjamin sugere uma correlação do tipo narração : sociedade :: romance : indivíduo, na medida em que o romance, ao contrário da narração, seria o lugar do indivíduo revelar-se independente de uma sociedade que (in)forma, aconselha, difunde e resguarda a tradição. O romancista, condicionado pelo contexto histórico em que surgiu, não poderia falar de outra coisa a não ser de sua desorientação, tendo a sociedade, os acontecimentos épicos, e os conselhos passado para a esfera pública da imprensa. Sabe-se, contudo, que a "sociedade" é também uma das "criações" da modernidade, constituída a partir da idéia de um "contrato social" entre indivíduos iguais e autônomos, diferenciando-se, assim, como *societas*, da *universitas*, modelo de sociedade derivado do princípio

de hierarquia (Viveiros de Castro & Araújo, 1977:139). Sendo assim, num primeiro nível, não é possível pensar o indivíduo como oposto à sociedade, uma vez que tal "contrato" pressupõe sua existência e autonomia anteriores, sendo firmado com base nos direitos e deveres dos indivíduos como sujeitos morais e políticos. Entretanto, como bem mostram Viveiros de Castro e Araújo, ao lado do ser moral autônomo, signatário do contrato social, a modernidade também cria o indivíduo único e singular, o ser psicológico, que "aparece quando o social passa a ser visto como estatal, o oficial, o central, aquilo que é essencialmente exterior à dimensão interna dos indivíduos, onde o que reinaria é o amor e sentimentos semelhantes" (op. cit.:161), permitindo-nos, então, num segundo nível, falar de oposição entre indivíduo e sociedade.

É em grande parte a este "indivíduo" que se pode relacionar o espaço da literatura na modernidade; e não só o dela, como também o da arte como um todo, da genialidade e da loucura. O gênio, o louco, o artista e o escritor destacam-se, por assim dizer, do "todo" social e podem falar além dele, fora dele, sobre ele e, principalmente, com mais "sabedoria", "razão" e "originalidade", do que os indivíduos comuns. Se, num primeiro movimento, constituem expressões de um "desvio" à norma, não se pode esquecer que esse mesmo "desvio" vem acompanhado de elevada valorização em nossa cultura, que, ao mesmo tempo em que privilegia a segmentação/individualização, paradoxalmente promove o "pluralismo" – a "alternativa", a "mudança cultural", a "diferença" –, para preservar o valor encompassador do individualismo (Duarte, 1980:8 e 12).

O espaço da literatura, da criação literária, em nossa cultura, então, encontraria paralelo com aquilo que confere ao indivíduo, como ser único e singular, lugar especial e privilegiado, destacado da sociedade. E não é em outra direção que caminham algumas das idéias sobre a arte de escrever da modernidade: criação solitária, envolvendo uma "psicologia" dos personagens e uma "psicologia" do autor, axiada sobre o tema da "inspiração íntima", devendo brotar das profundezas do indivíduo-autor (Duarte, 1981:43); além disso e especificamente, uma *linguagem* própria ao indivíduo criador (e, portanto, contrária à norma), de função expressiva (e não estritamente comunicativa), onde se privilegia a polissemia (em detrimento da clareza) e efeitos de deslocamento; linguagem esta que por muito tempo foi associada à "conotação", em oposição à "denotação", utilizada na comunicação cotidiana, não "poética", da sociedade (Costa Lima, 1973:3-6). Assim, além de solitária e íntima, é também na sua especificidade – o domínio da linguagem – que a arte de escrever, tal qual concebida em nossa cultura, revela seu ancoramento ao primeiro termo da dicotomia indivíduo x sociedade.

E, se formos um pouco adiante, veremos que, se é no "indivíduo" (sujeito criador ou sujeito leitor) que a literatura se consubstancia, é nele também que ela pára, ou seja: se o desvio é valorizado como manifestação da individualidade única em sua plenitude, só o é enquanto limitado à dimensão individual; enquanto escritor e sociedade partilharem "da mesma convicção quanto à 'normalidade' do não-poético, isto é, da sociedade" (Costa Lima, 1973:7) e a criação literária não incidir sobre objetos "dotados de potência modificadora" (id., ibid.). Assim, uma vez valorizada e enquadrada como desvio, a literatura adquire legitimidade própria, que lhe confere plena liberdade de criação, onde tudo se torna possível – já que não tem "responsabilidade social" e pode, por isso mesmo e nestes limites, revelar à sociedade sua loucura, propor questões, permitindo o prazer na dúvida (Costa Lima, 1972:65; 1984:71): "Discurso do desvio, por excelência (...), a literatura pode sê-lo sob o preço de nunca se tornar o

discurso da sociedade" (Costa Lima, 1972:65). E, mais uma vez, verifica-se como o espaço da literatura na modernidade faz pesar o primeiro termo da dicotomia indivíduo x sociedade, a ele se alinhando.

2. A literatura como "valor"

A reflexão empreendida até aqui sobre o espaço da literatura na modernidade permitiu identificar esse espaço com aquele conferido ao indivíduo único e singular, o sujeito psicológico, que se configurou juntamente com os sujeitos político e moral no contexto específico à nossa cultura. Assim, é ao indivíduo único, solitário, exterior e ao mesmo tempo acima da sociedade, que se pode relacionar a literatura – o escritor, o leitor e a própria criação – como expressão desviante e livre, não mais "narração" de informações e da tradição, mas criação íntima de possibilidades incomensuráveis; não mais "responsabilidade social", e sim lugar da questão e da dúvida.

Já terá sido possível verificar que este "indivíduo" em questão é aquele que divide, com seu "homônimo-quantitativo", os bastidores dos "paradoxos" da modernidade. Ou seja, estamos nos reportando não ao indivíduo "igual perante todos", signatário do "pacto social", e sim àquele que é particular em sua diferença (cf. Simmel, 1902). É claro que ambos são coetâneos – e daí a "graça" e a justificativa do paradoxo –, e não podemos nos referir a um sem mencionar seu complemento (de que inclusive nos servimos para definir o primeiro). O que importa registrar aqui é que tal "indivíduo" – e talvez, como tencionamos, a própria literatura – constitui o espaço da "totalidade" em nossa cultura.

Foi principalmente a partir da obra de Louis Dumont, fortemente inspirada no trabalho pioneiro de Marcel Mauss, que a antropologia social e outras disciplinas das ciências humanas atentaram para a especificidade da identidade da pessoa na cultura ocidental moderna, marcada pela idéia de um indivíduo independente e autônomo. Surgia então a necessidade de distinguir entre duas noções de indivíduo: o ser empírico, membro da espécie humana, encontrado em todas as sociedades, e o indivíduo como "valor", sustentado pelos ideais de liberdade e igualdade próprios à modernidade. Este último distinguia-se, então, da "pessoa" como categoria de identidade própria a culturas holistas, nas quais predominavam a hierarquia e a diferença.

No pensamento dumontiano, a categoria "valor" vincula-se estreitamente à hierarquia, na medida em que é o valor que faz a diferença entre dois ou mais termos numa relação hierárquica (cf. Duarte, 1986:40-52). O exemplo mais conhecido dessa relação seria o da hierarquia entre a mão direita e a esquerda (estudado por Hertz, 1960, e Dumont, 1983): a relação entre ambas não é uma relação de igualdade à que depois seria acrescido um valor, tornando-a hierárquica; ao contrário, o valor já nasce junto com as mãos e a relação entre as duas é de *antemão* marcada pelo encompassamento da esquerda pela direita. Assim, o valor, em Dumont, é o que funda a relação hierárquica, a qual, no entanto, tendemos a desconsiderar em virtude da racionalidade formal própria à modernidade: ao invés de hierarquia, pressupomos a igualdade; ao invés de valor, pressupomos a existência do fato, da "natureza", que garante a igualdade primeira entre mão direita e mão esquerda.

Entretanto, apesar de nossa racionalidade excluir hierarquia e valor, paradoxalmente é possível referir-se a um *valor* indivíduo em uma cultura onde o que se pressupõe é ele ser um *fato* que mantém uma relação de igualdade com outros fatos iguais a ele. É provavelmente em virtude dessa racionalidade formal, que nos condiciona a separar fato de valor, que se torna

difícil considerar que com o nascimento do "indivíduo" ocidental moderno deu-se a mesma coisa que com as mãos direita e esquerda: ele já nasceu como valor encompassador, apesar de firmado na igualdade; como totalizador, apesar de nivelado e fragmentado. Assim, temos, em nossa cultura, "como 'totalidade' justamente um princípio que a nega; como valor encompassador justamente o que segmenta, privatiza, individualiza, e como religião justamente o que secullariza, des-magiciza, racionaliza" (Duarte, 1980:6).

Em seu estudo sobre o "amor" e o "poder" na cultura ocidental moderna, Viveiros de Castro e Araújo (1977) sublinham o caráter totalizador do primeiro, no que diz respeito ao indivíduo, já que, se, por um lado, exprime a liberdade individual frente à lógica social, de outro é carregado de atributos totalizadores como o destino ou leis psicológicas, que sugerem uma lógica *cósmica* a que estaria submetido. Os estudos de Duarte (1980, 1981 e 1982) nos levam na mesma direção, apontando para a totalização do indivíduo moderno, operada pela psicanálise, o marxismo e a ressacralização da memória, num movimento que tende a retotalizar o fragmentado e o nivelado. Assim, por exemplo, se a linearização do tempo (e, portanto, seu nivelamento) remete à sua infinitude, num movimento inverso "a vida de cada sujeito passa a ser medida na linha da flecha e passa a constituir um microtempo fundamental, espelho e demonstração de sua realidade cósmica. O que só se compreende totalmente na medida em que o próprio indivíduo passou a ser um micro-universo, sujeito absoluto e autônomo, em torno de cujos atributos se passa a ver, por exemplo, movida a História" (Duarte, 1981:37).

O indivíduo moderno constituiria então uma compensação totalizadora à fragmentação e ao nivelamento de todos os domínios, o lugar da unidade, do todo e do valor, em oposição à segmentação, à igualdade e ao fato, com que aprendemos a conceber o mundo.

E, se é possível reconhecer neste "indivíduo" o espaço da totalidade em nossa cultura, acreditamos poder avançar um pouco e supor que tal espaço seja também ocupado pela literatura.

Em primeiro lugar, isso ocorre porque a literatura constitui uma das modalidades de expressão e operação daquela totalidade: seja porque, no processo de criação, o escritor procure, em seu "foro íntimo", na completude da solidão, uma *lógica cósmica* que reúna ao mesmo tempo sua experiência de vida, a experiência do mundo e o incomensurável, dando-lhe sentido e conferindo uma totalidade própria àquilo que antes parecia fragmentado; seja porque uma totalização semelhante é operada pelo leitor, na solidão da leitura, e a partir de uma experiência de vida distinta; seja ainda, porque a própria obra impressa, independente e solitária, guarda em si uma totalidade secreta, é possível identificar na literatura uma vontade de totalização, articulada e análoga àquela que se deposita no indivíduo como valor.

Em segundo lugar, porque não deve ser por acaso que conferimos à literatura atributos "sagrados", emprestados, portanto, ao domínio da religião, "categoria de nossa cultura segmentada com que procur[amos] entender o espaço da totalidade" (Duarte, 1980:5). O escritor tocado pela inspiração atinge um estado sublime, pura levitação de espírito, a que o leitor é também levado, numa espécie de sagração purificadora do que nele há de mais íntimo. Nesse "culto" a que chamamos literatura, a obra literária, se consagrada, transforma-se em uma espécie de "escritura", e o escritor, assim como os deuses, torna-se um *imortal*, porque detém, indecifrável, um dom especial: "Ela [a criação artística] não se reduz (...) a uma transcrição dos aspectos formais ou formalizados da experiência de vida do artista, ela se enriquece da expressão de alguma quali-

dade impalpável, sobre cujas características tantos se deterão, ansiosos da dissecação desse resíduo *sagrado* da inspiração (...)" (Duarte, 1981:43; grifo nosso).

Se, num olhar inicial para a "modernidade", o que vemos é a marca do "individualismo" (em oposição ao "holismo"), o mundo *fragmentado* em diversos domínios, a ciência dividida em "disciplinas", a racionalidade caracterizada por Descartes, a "sociedade complexa", enfim, um segundo olhar, mais aprofundado e algo "esquizofrênico", nos leva necessariamente para o reino da ambigüidade. E é neste terreno, em que "indivíduo", "literatura" e a própria "modernidade" adquirem configurações mais complexas, que tencionamos investigar a questão do sujeito na narrativa autobiográfica.

II. O SUJEITO NA NARRATIVA AUTOBIOGRÁFICA

> "Existe um elemento muito difícil de ser captado por um leitor médio: o narrador de uma história não é nunca o autor. É sempre uma invenção".
>
> Vargas Llosa (apud Paiva, 1986:5).

Narrativa centrada no sujeito que a cria, simultaneamente ponto de partida e objeto do texto, a autobiografia parece ser a atualização do "indivíduo moderno" no espaço da literatura. É como se, ao lado da poesia, do romance, da peça teatral, da crônica, enfim, se reservasse àquele indivíduo, a suas reflexões e experiências particulares, um "gênero" literário específico, que permitisse a expressão de sua unidade e autonomia.

Historicamente, inclusive, a sintonia entre autobiografia e "sujeito moderno" é confirmada pelo marco inicial a que se costuma atribuir o "nascimento" da autobiografia: as *Confissões* de Rousseau, texto no qual, pela primeira vez, o eu se fala na intimidade e se põe a nu, à disposição do julgamento dos leitores.[2]

Se retomarmos, entretanto, a oposição de Benjamin entre "romance" e "narração", lembrando que o "romance" também "nasceu" no contexto de separação do "indivíduo" da "sociedade", sendo, portanto, coetâneo à autobiografia, teremos uma primeira relativização do lugar desta última na modernidade. É certo que a autobiografia, ao falar do sujeito em sua dimensão íntima, também "dá notícia", como o "romance" "da profunda desorientação de quem vive" (Benjamin, 1969:60). De outro lado, contudo, ela também difunde e exemplifica a experiência do autor, a partir de seu ponto de vista singular, e, nesse sentido, tal qual a "narração", (in)forma, aconselha e ensina o "ouvinte". Paradoxalmente, portanto, a autobiografia, "nascida" e legitimada no contexto da modernidade, atualiza uma modalidade discursiva, que, segundo Benjamin, estaria retrocedendo para o "arcaico". E se, antes, a "narração" explicava a "tradição" e os acontecimentos do ponto de vista da comunidade (função que lhe foi tomada pela "imprensa"), agora cabe-lhe difundir o novo "valor" paulatinamente construído na modernidade: não mais a *universitas* e sim o "indivíduo" em sua dimensão única e autônoma.

Esse quadro paradoxal, em que convivem uma manifestação discursiva "típica" da modernidade – a autobiografia – e outra identificada com o "arcaico" – a "narração" –, pode ser explicado através do que se convencionou chamar de "paradoxo da modernidade": se a autobiografia é o espaço, por excelência, de expressão do "indivíduo", não se deve esquecer que esse mesmo "indivíduo", antes de ser um "fato", é um "valor", aproximando a modernidade, marcada pelo "individualismo", do "arcaico", marcado pela "hierarquia".

1. O sujeito na ficção

Para chegarmos mais perto da questão do sujeito na narrativa autobiográfica, é necessário estabelecer uma comparação com a narrativa ficcional. Lembremo-nos do relato de García Márquez sobre a morte do coronel Aureliano Buendía: no início deste artigo ressaltamos o fato de que, na autobiografia, o "personagem" que morre efetivamente existiu, ao contrário do que ocorre na ficção, que não fala daquilo que, para escritor e leitor, pertence à esfera do "real". Nesse sentido, a narrativa ficcional se distingue da autobiográfica por não se referenciar a uma "realidade" anterior e exterior ao texto (a vida do autor), e sim produzir um "outro mundo", imaginário, onde se movimenta, atua e morre Aureliano Buendía.

Vejamos agora como a produção desse "outro mundo" incide sobre a posição do sujeito na narrativa ficcional. Tendo como energia constitutiva justamente o imaginário, a criação de ficção se caracteriza, segundo Iser (1979), por transformar, através dos "atos de fmgir", esse mesmo imaginário, de inicialmente difuso na "imaginação" do escritor, em *determinado* (em algo que, pelo processo mesmo da criação, passa a ser tão real quanto o "real", diríamos), "irrealizando-o".

Tal imaginário, contudo, de acordo com Costa Lima, não deve ser tomado por "fantasia", porquanto esta última é "fundamentalmente uma atividade compensatória" (se sinto sede, fantasio um copo d'água), "pertencente à mesma ordem da realidade vivida", satisfazendo expectativas sem oferecer "lugar para o questionamento e a criticidade" (Costa Lima, 1984a:223 e 224). O imaginário, ao contrário, "supõe a *irrealização* do que toca; a aniquilação das expectativas habituais" (p. 224-5; grifo do autor) e não corresponde a uma submissão aos parâmetros da "realidade", mas, antes, à sua *transgressão* (p. 226)

Além disso, enquanto a fantasia, como atividade compensatória, se configura em uma vontade de "esquecer a realidade" (p. 195), o imaginário elabora sem *são*, uma vez que a "irrealização" de "outra coisa" *não anula o plano da realidade* (p. 194-5). Nesse sentido, o "outro mundo" produzido na ficção não se opõe à "realidade"; "ficção", segundo Costa Lima, não é – como se costuma definir – simplesmente o "avesso" da realidade, não é "mentira", ao contrário: "o plano da realidade penetra no jogo ficcional (...), porquanto o que nele está se mescla com o que poderia ter havido; o que nele há se combina com o desejo do que estivesse; e que *por isso passa a haver e a estar*" (p. 195; grifo nosso).

No que diz respeito ao escritor, tal tensão entre o imaginário e o real sofre um rebatimento para o plano do "eu". Ainda segundo Costa Lima, o imaginário tem relação direta com a possibilidade de ampliar o que chama de "ângulo de *refração*" das experiências pessoais do escritor (1984a:228), expressão usada para contestar a noção de reduplicação especular, segundo a qual as figuras compostas pelo escritor seriam meros *reflexos* ou projeções de seu eu (p. 232). Assim, ao mesmo tempo em que o imaginário permite a "transformação" do escritor em personagens que nada têm a ver com ele, tal transformação é alimentada pela *refração* de sua experiência pessoal (esta, vivida no plano da "realidade"), o ângulo de refração sendo o espaço no interior do qual se estabelece a *tensão* entre o eu imaginário e o eu "real":

> "O ficcional, portanto, implica uma dissipação tanto de uma legislação generalizada," (ele não reflete uma verdade de ordem geral) "quanto da expressão do eu" (não reflete tampouco os valores do escritor). "Nele, *o eu se torna móvel*, ou seja, sem se fixar em um ponto, assume

diversas nucleações, sem dúvida, contudo, possibilitadas pelo ponto que o autor empírico ocupa. É aessa movência do ficcional – que, simultaneamente, implica *a dissipação do eu e afirma os limites da refração* de seus próprios valores – que temos chamado de *ângulo de refração*. Assim, *tal dissipação do eu não o torna inexistente*, como se escrever ficção fosse anular seus próprios valores, normas de conduta e sentimentos. *A imaginação permite ao eu irrealizar-se enquanto sujeito*, para que se realize em uma proposta de sentido (...) Pela ficção, o poeta *se inventa possibilidades, sabendo-se não confundido com nenhuma delas*; possibilidades contudo que não inventariam sem uma motivação biográfica" (Costa Lima, 1984a: grifos nossos).

Desse modo, o "eu" do escritor na narrativa ficcional se *dissipa* no espaço aberto pelo ângulo de refração, permitindo ao escritor "irrealizar-se enquanto sujeito", "inventar-*se* múltiplas possibilidades", *imaginar-se*, enfim, "outro de si mesmo". E, no extremo dessa "movência" do eu, é dada ao escritor (e ao leitor, que também se transporta para o imaginário) a possibilidade de chorar pela morte de um personagem, como se estivesse sendo "possuído" por, ou se "metamorfoseando" em sua criação.[3]

2. A construção autobiográfica

Investiguemos agora, como contraponto a essa modalidade de "possessão" do sujeito moderno, o que ocorre com o "eu" do escritor na criação autobiográfica. Em princípio, poder-se-ia dizer que, na reconstituição de sua experiência de vida, não cabe ao autor imaginar-se "outro" e "irrealizar" um personagem. Nesse sentido, a autobiografia, ao invés de suscitar a dissipação do eu em múltiplos "outros", parece, ao contrário, *reafirmar* sua unidade.

Para Philippe Lejeune (1975), o que caracteriza a autobiografia é a identidade entre narrador e autor, expressada através do *pacto autobiográfico* estabelecido com o leitor, espécie de declaração do tipo "isto é autobiografia".

A partir de uma definição inicial de autobiografia – *"Récit retrospectif en prose qu'une personne réellle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personalité"* (1975:14) –, procura inferir o que, nesta definição, permanece restrito à autobiografia, se a compararmos com outras modalidades de discurso que guardam, com ela, alguma semelhança: com as memórias, a biografia, o romance pessoal, o poema autobiográfico, o diário íntimo e o auto-retrato ou ensaio. Desta comparação resulta que a autobiografia é *principalmente* uma narrativa (*récit*), com perspectiva retrospectiva e cujo assunto tratado é a vida individual; e implica *necessariamente* a identidade entre autor, narrador e personagem (p. 14-5).

A gradação sugerida pelos advérbios grifados significa dizer que os três elementos podem não constar em todas as páginas de uma autobiografia, sendo apenas predominantes, mas que a identidade entre autor, narrador e personagem é condição *sine qua non* de uma autobiografia, consubstanciada no *pacto autobiográfico*: a identidade entre o nome exposto na capa e na folha de rosto (um nome que equivale a uma assinatura) e o nome que o narrador se dá como personagem principal, acrescida na maioria das vezes da indicação, na capa, na folha de rosto, nas orelhas e na contracapa, de que se trata de uma autobiografia. O pacto autobiográfico se dá, então, quando a identidade entre autor, narrador e personagem é assumida e tornada explícita pelo autor, ao contrário do "pacto romanesco", declara-

ção de negação daquela identidade e atestado do caráter de ficção.

É por isso também que uma autobiografia nunca pode ser anônima, porquanto lhe faltaria assim o nome do autor, daquele que atualiza o pacto.

E, como contraprova dessas afirmações, Lejeune aponta o fato do leitor muitas vezes procurar a *ruptura* de tais contratos: por um lado, julga encontrar, na ficção, semelhanças entre o texto (os persongens, as situações) e a vida do autor e, por outro, na autobiografia, busca deformações e "furos" que atestem a não correspondência entre autor, narrador e personagem (p. 25-7).[4]

Entretanto, se o pacto autobiográfico confere à identidade entre autor, narrador e personagem um caráter manifesto, isso não significa, ainda segundo Lejeune, que, no nível do discurso, não haja diferenças entre as três figuras. *Dentro do texto*, narrador e personagem remetem, respectivamente, ao sujeito da enunciação e ao sujeito do enunciado: o narrador narra a história e o personagem é o sujeito sobre o qual se fala. Ambos, porém, remetem ao autor, que passa então a ser o referente, *fora do texto*.

Do ponto de vista da relação entre autor e narrador, teríamos uma *identidade* clara, assumida, que se manifesta no presente da enunciação: é o autor que escreve aquelas linhas; é ele que narra, no momento presente, a história. Já entre autor[5] e personagem, o que teríamos não constitui identidade, mas, antes, uma relação de *semelhança*, uma vez que o sujeito do enunciado (personagem), apesar de inseparável da pessoa que produz a narração (o autor-narrador está falando dele mesmo), dela está afastado, o que se compreende principalmente ao verificar a distância temporal entre o presente da enunciação e o relato de acontecimentos passados: o personagem com a idade de três anos *assemelha-se* ao autor com a idade de três anos. É por isso que, do ponto de vista do enunciado, o pacto autobiográfico prevê e admite falhas, erros, esquecimentos, omissões e deformações na *história* do personagem; possibilidades, aliás, que muitas vezes o autor mesmo – num movimento de sinceridade próprio à autobiografia – levanta: escreverá sobre sua vida aquilo que lhe é permitido, seja em função de sua memória, de sua posição social, ou mesmo de sua possibilidade de conhecimento.

Essa espécie de "declaração de princípios", mesmo não expressa, faz parte do contrato autobiográfico com o leitor e diferencia a autobiografia dos demais textos referenciais, uma vez que a exime da semelhança estrita ao referente, afastando assim a necessidade de uma prova de verificação do que foi enunciado (Lejeune, 1975:36-7).

E assim, torna-se possível dizer que, apesar de não "concretizar" um imaginário, a autobiografia tampouco constitui "reflexo" do real, pois admite, senão um "ângulo de refração" em que o sujeito se dissipa, ao menos um certo espaço de movência desse sujeito, na medida em que a relação entre "personagem" e autor é apenas de *semelhança*, e não identidade. Como observa Costa Lima, não é que a autobiografia não se contamine com o trabalho das imagens, "apenas não pode se entregar, em sua inteireza, à sua proliferação" (1985:306). Assim, é apenas no espaço limitado da *semelhança* entre aquilo que "é" e aquilo que cria, que o escritor de autobiografia pode "imaginar-se" outro de si mesmo.

Tal semelhança se dá, segundo Lejeune, em dois níveis: o primeiro, da exigência de exatidão, opera sob o modo negativo (*não* esquecer, *não* deformar etc.) e é também relativo – já que remete à imagem do passado tal qual existe no interior do "ser-para-mim-do-passado" (para mim, no presente) –; o segundo, da exigência de *significação*, é positivo, *porque engendra a estrutura do texto,* e principal, primeiro, porque tem a função de *restituir* aquele "ser-para-mim-do-passado" (Lejeune, 1975:37 e 237). E tal exigência de signifi-

cação do sujeito coincide com a própria significação da autobiografia, uma vez que "*on ne peut assumer sa vie sans d'une certaine manière en fixer le sens; ni l'englober sans en faire la synthèse; expliquer qui on était, sans dire qui on est* " (p. 174)..

Assim, se alguém se põe a escrever uma autobiografia, um sentido em sua vida e dela operar uma síntese. Síntese que envolve omissões, seleção de acontecimentos a serem relatados e desequilíbrio entre os relatos (uns adquirem maior peso, são narrados mais longamente do que outros), operações que o autor só é capaz de fazer na medida em que se orienta pela busca de uma significação: busca essa que lhe dirá quais acontecimentos ou reflexões devem ser omitidos e quais (e como) devem ser narrados. É essa busca também que prevalece na estrutura do texto, os relatos ganhando sentido à medida que vão sendo narrados, acumulando-se uns aos outros, de modo que a significação se constrói no momento mesmo em que o autor escreve a autobiografia.

Assim, se na "irrealização" da ficção ocorre uma *dissipação* do eu, na "significação" da autobiografia pode-se dizer que o que ocorre é sua *fixação*. Pois, se, na primeira, é possível imaginar alteridades e concretizar formas de vida diversas ("outras"), na segunda, ao contrário, a movência do sujeito se circunscreve ao espaço da semelhança, resultando na construção de uma "imagem" de si mesmo, à qual se confere (e se fixa) um sentido.

Dito assim, não é difícil supor a relação entre a construção autobiográfica e um movimento "mítico"[6] do eu do autor, na medida em que a "energia constitutiva" da autobiografia parece ser, não o imaginário, e sim o *significado*.

E o que faz o escritor de autobiografia senão imprimir *descontinuidades* à sua vida, selecionando episódios "significativos" que se encaixem na "estrutura" do texto, para elaborar (no texto e de si mesmo) uma síntese (um concebido)? Isso acontece num movimento tal que esse "semelhante" de si mesmo torna-se um "indivíduo" único e totalizado, o sujeito "psicológico", cuja constituição "mítica" já foi inclusive sugerida por Lévi-Strauss ao final de sua análise sobre a cura xamanística: "sabe-se bem que todo mito é uma procura do tempo perdido.

Esta forma moderna da técnica xamanística, que é a psicanálise, tira, pois, seus caracteres particulares do fato de que, *na civilização mecânica, não há mais lugar para o tempo mítico, senão no próprio homem"* (Lévi-Strauss, 1949:236; grifo nosso). Ou seja, sobre o pano de fundo da modernidade, é possível dizer que o esforço autobiográfico, análogo ao psicanalítico, constitui também a "procura do tempo perdido", expressão e atualização do tempo mítico, localizado, na "civilização mecânica", no "próprio homem".

É esse quadro que também sugerimos no início deste item, ao aproximar a autobiografia da "narração" nos termos de Benjamin: é como se na modernidade, de modo análogo ao que ocorreu com o "tempo mítico", só tenha restado lugar para a "narração" que fala de, e sobre, o "eu".

E tomando-se o próprio *texto* autobiográfico, é possível supor que, como texto, também se aproxime do relato mítico: uma história narrada, na qual se justapõem contradições, que caminha em direção a uma solução final, espécie de alívio para a contradição antes experimentada entre o que "fui" e o que "sou":

> "Pois memórias e autobiografias são substitutos dos espelhos. Se estes, metálicos e implacáveis, assinalam o desgaste dos traços, o torpor dos olhos, a redondez do ventre, fechamo-nos contra a maldade dos espelhos e procuramos nos rever no que fomos, como se o percurso da antiga paisagem nos capacitas-

se a nos explicar ante nós mesmos" (Costa Lima, 1985:244).

História *narrada*, na medida em que é construída também para a leitura, porque o autor não se significa apenas para si mesmo, mas também para os outros, é capaz de *contar* sua história, transmitir sua experiência – no que a construção autobiográfica se aproxima da noção de "projeto" desenvolvida por Gilberto Velho, como sendo uma elaboração consciente, possível de ser comunicada, da tentativa "de dar um sentido ou uma coerência" à "experiência fragmentadora" do indivíduo nas sociedades complexas (Velho, 1981:31).

E é por esse ato de *contar*, justamente, que o projeto autobiográfico parece tornar-se possível, na medida em que exige do escritor o esforço de tornar *inteleglvel* para os outros sua experiência "fragmentada". Caso contrário, se teria, no limite da busca de sentido para a própria vida, um "veto à comunicação", uma "radicalização do autobiográfico, implicando a impossibilidade de partilhar os seus significados" (Costa Lima, 1985:307), uma vez que só o autor seria capaz de significar-se a si mesmo, não dando condições ao leitor de "partilhar o que ali se oferece" (p. 306).

Nesse sentido, talvez, a função da narrativa na autobiografia seja análoga àquela que adquire na concepção moderna de história: a de elaborar uma explicação (um concebido) para o passado, na qual o tempo linear finalmente pára, aceitando uma conclusão: "o tempo narrativo parece trabalhar paralelamente a estas ciências "(naturais)" – e ao método crítico – complementando-as, pois enquanto elas se obrigam a um progresso contínuo, equivalente ao incessante movimento do tempo linear, a narrativa confecciona um real no qual este tempo, esta flecha, finalmente pára, aceitando uma conclusão" (Araújo, 1986:49).

3. Os limites de expressão do "eu"

Se é no limitado espaço da *semelhança* que se move o "eu" autobiográfico e se, nessa movência, ele produz uma imagem mítica de si mesmo, fixando-se como "eu para si" e "eu para os outros", de outro lado, contudo, essa construção da identidade não se faz sem ambigüidades. E se não se pode dizer que o escritor de autobiografia é "possuído" por, ou se "metamorfoseia" no imaginário, de alguma forma é possível reconhecer, em seu afã de expressar e resgatar a experiência de vida, uma tentativa de suplantar as descontinuidades que o separam do sujeito do enunciado.

Ao analisar a produção de autobiografias na terceira pessoa, em que o autor refere-se a si mesmo como se fora outro, Philippe Lejeune (1980) adverte que tal figura (a terceira pessoa) não deve ser tida como uma forma "indireta" de falar de si mesmo, em oposição ao caráter "direto" da primeira pessoa, pois "*elle est une manière de réaliser, sous la forme d'un dédoublement, ce que la première personne réalise sous la forme d'une confusion: l'inéluctable dualité de la 'personne' gramaticale. Dire 'je' est plus habituel (donc plus 'naturel') que dire 'il' quand on parle de soi, mais n'est pas plus simple*" (Lejeune, 1980:34; grifos do autor).

Isto acontece porque "eu" é sempre uma figura aproximativa nos discursos (à exceção dos enunciados performativos), porque, nela, se confundem e se mascaram as distâncias e as divisões da identidade múltipla do sujeito que fala: a distância entre o sujeito da enunciação e o sujeito do enunciado, que, como vimos, marca a especificidade do texto autobiográfico. Neste, a dualidade da voz narrativa corresponde, segundo Lejeune (1980:37), às distâncias de perspectiva entre o narrador e o personagem, que fazem com que coexistam diversos jogos de focalização e de voz, como a

restrição ao personagem, ou a intrusão do narrador, que pode comentar acontecimentos com ironia, por exemplo, ou tratá-los liricamente etc. Compensando ou mesmo mascarando essas distâncias, tensões e mudanças constantes de perspectiva, o emprego da primeira pessoa, mais comum na autobiografia e quando se fala de si mesmo, *apenas estaria promovendo a ilusão da unidade do eu,* de que, parece, necessitamos, haja visto o incômodo e a sensação artificial que provoca a leitura de uma autobiografia em terceira pessoa. Assim, a análise do emprego da terceira pessoa na narrativa autobiográfica conduz àquilo que se esconde detrás do emprego do "eu" e à profunda tensão inerente a todo esforço autobiográfico:

> "*Tout se passe comme si dans l'autobiographie, aucune combinaison du système des personnes dans l'énonciation ne pouvait de manière satisfaisante* 'exprimer totalement' la personne. *Ou plutôt, pour dire les choses moins naîvement, toutes les combinaisons imaginables révèlent plus ou moins clairement ce qui est le propre de la personne:* la tension entre l'impossible unité et l'intolérable division, *et la coupure fondamentale qui fait du sujet parlant un être de fuite*" (p. 38; grifos nossos).

Sendo assim, aquilo que havíamos situado como sendo próprio do "eu" autobiográfico – a fixação de uma significação do sujeito – antes de constituir a totalização mítica da identidade do autor, torna-se, pelo olhar "esquizofrênico", uma ilusão de unidade, com a qual o escritor se depara durante a construção de seu texto autobiográfico, experimentando a distância entre o sujeito do enunciado e o sujeito da enunciação, a pluralidade de perspectivas da voz narrativa e as divisões internas ao eu que se proclama único.

Isso nos leva a supor que, se efetivamente o escritor de autobiografia não estabelece, como o de ficção, uma continuidade[7] com o "imaginário", tal continuidade, na verdade, é buscada em relação ao "vivido", à experiência de vida que o autor tenta reconstruir, procurando, sem sucesso, "*exprimer totalement la personne*". É como se os diversos jogos de focalização e de voz, as mudanças constantes de perspectivas e a intrusão do narrador ao comentar ou analisar acontecimentos, bem como a utilização de diferentes pessoas gramaticais, fossem mecanismos que pudessem trazer, por divisões infinitesimais, a ilusão de restabelecimento da continuide do vivido. E, como tal expressão do eu em sua "inteireza" é impossível, o mito construído pelo sujeito autobiográfico deixa sempre um resíduo que não se "encaixa" na estrutura concebida, de modo que, não fora sua construção para a leitura (sua narração), a flecha do tempo vivido não parava e se teria um "veto à comunicação".

E se antes havíamos localizado a especificidade da autobiografia justamente na identidade entre autor e narrador, agora esse mesmo narrador, incapaz de ser a expressão do autor em sua "inteireza", desloca-se, como o personagem, para o plano da construção: passa a ser uma imagem do autor, construída e gravada nas linhas do livro. Desse modo, é possível dizer, como Vargas Llosa, que o narrador de uma história é sempre uma invenção, mesmo que essa história seja aquela do "microtempo fundamental" que o autor protagoniza.

Notas

1. Um dos exemplos dessa possibilidade pode ser encontrado em Costa Lima, "Mito e provérbio em Guimarães Rosa" (1972), onde se verifica que a alta incidência de provérbios na

obra de Guimarães Rosa levou o autor a aproximá-la da narração e do relato mítico.

2. Sobre o "surgimento" da autobiografia e as *Confissões* de Rousseau, ver Costa Lima, 1985:250-95, e Lejeune, 1975:13, 49-263 e 340. Em Costa Lima, 1984a e 1985, encontram-se também referências às *Confissões* de Agostinho, que merecem destaque na "genealogia" do "gênero" autobiográfico, na medida em que também constituem narrativa sobre a experiência do autor diante de "algo capital" – sua conversão (Costa Lima, 1984a:237). Entretanto, de acordo com K. J. Weintraub, citado por Costa Lima, embora Agostinho "certamente estivesse consciente da idiossincrasia pessoal, não a via como algo de valor em si mesmo ou merecedora de cultivo" (Costa Lima, 1985:257), de modo que a "singularidade" da experiência "individual" não entrava aí em questão.

3. Essa analogia entre a "movência" do sujeito e fenômenos de "possessão" ou "metamorfose" foi desenvolvida em nossa dissertação de mestrado a partir do conceito de "ritual" e "sacrifício" de Lévi-Strauss. Para um aprofundamento da questão, incluindo a relação entre, de um lado, a literatura e, de outro, a oposição lévi-straussiana entre "mito" e "ritual", ver Alberti, 1990.

4. A respeito dessa identidade, ver, também, Costa Lima (1985:252-3).

5. Em sua análise, Lejeune lança mão de uma quarta figura, o modelo, aquilo ao qual o enunciado pretende assemelhar-se, como forma de instrumentalizar a contraposição da autobiografia à biografia. Como, entretanto, modelo e autor se confundem na autobiografia (Lejeune, 1975:40), optamos por adotar a figura "autor" quando se trata da relação de semelhança no nível do enunciado.

6. Utilizamos aqui principalmente a noção de "mito" desenvolvida por Lévi-Strauss, que remete à ordem do "pensado", da "estrutura", do "concebido" e do "descontínuo", pela qual elaboramos o que o autor chama de "texto" do real (cf. principalmente Lévi-Strauss, 1970).

7. Sugiro aqui a relação entre tal "continuidade" e a noção de "ritual" de Lévi-Strauss, que, opondo-se ao "mito", constitui uma outra modalidade de elaboração do "texto" do real, da ordem do "vivido", do "acontecimento", do "contínuo" (cf. principalmente Lévi-Strauss, 1970).

Bibliografia

ALBERTI, Verena. 1990. *No giro do caleidoscópio: a questão da identidade na criação literária.* Rio de Janeiro, PPGAS Museu Nacional.

ARAÚJO, Ricardo Benzaquen de. 1986. "Ronda noturna: narrativa, crítica e verdade em Capistrano de Abreu." *Estudos Históricos.* Rio de Janeiro, Associação de Pesquisa e Documentação Histórica, (1):28-54, 1988.

BENJAMIN, Walter. 1969. "O narrador. Observações sobre a obra de Nikolai Leskow", em BENJAMIN, W. et alii, *Textos escolhidos.* São Paulo, Abril Cultural, 1980. (Os Pensadores)

COSTA LIMA, Luiz. 1972. "Mito e provérbio em Guimarães Rosa", em *A metamorfose do silêncio.* Rio de Janeiro, Eldorado, 1974. (Enfoque)

___. 1973. "Poética da denotação", em *A metamorfose do silêncio.* Rio de Janeiro, Eldorado, 1974. (Enfoque)

___. 1984. "Literatura e sociedade na América Hispânica", em *Sociedade e discurso ficcional.* Rio de Janeiro, Guanabara, 1986.

___. 1984a. "Documento e ficção", em *Sociedade e discurso ficcional.* Rio de Janeiro, Guanabara, 1986.

___. 1985. "Júbilos e misérias do pequeno eu", em *Sociedade e discurso ficcional.* Rio de Janeiro, Guanabara, 1986.

DUARTE, Luiz Fernando. 1980. "O culto do eu no templo da razão", em "Três ensaios sobre pessoa e modernidade". *Boletim do Museu Nacional.* Rio de Janeiro, (41):2-27, 1983. (N. Série-Antropologia.)

___. 1981. "A construção social da memória moderna", em "Três ensaios sobre pessoa e modernidade". *Boletim do Museu Nacional.* Rio de Janeiro, (41):28-54, 1983. (N. Série-Antropologia.)

___. 1982. "Pluralidade religiosa nas sociedades complexas e 'religiosidade' das classes trabalhadoras urbanas", em "Três ensaios sobre pessoa e modernidade". *Boletim do Museu Nacional.* Rio de Janeiro, (41):55-69, 1983. (N. Série-Antropologia)

___. 1986. *Da vida nervosa nas classes trabalhadoras urbanas.* Rio de Janeiro; Jorge Zahar; Brasília; CNPq. (Antropologia Social.)

DUMONT, Louis. 1983. *Essais sur l'individualisme: une perspective anthropologique sur l'idéologie moderne*. Paris, Seuil.

FOUCAULT, Michel. 1966. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Lisboa, Portugália, 1968.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. 1982. *Cheiro de goiaba: conversas com Plinio Apuleyo Mendoza*. 3ª ed., Rio de Janeiro, Record.

HERTZ, Robert. 1960. "A preeminência da mão direita: um estudo sobre a polaridade religiosa". *Religião e Sociedade*. Rio de Janeiro, Tempo e Presença, (6):99-128, 1980.

ISER, Wolfgang. 1979. "Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional", em COSTA LIMA (org.) *Teoria da literatura em suas fontes*. 2ª ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1983. v.2.

LEJEUNE, Philippe. 1975. *Le pacte autobiographique*. Paris, Seuil. (Poétique.)

___. 1980. *Je est un autre: l'autobiographie, de la littérature aux médias*. Paris, Seuil. (Poétique.)

LÉVI-STRAUSS, Claude. 1949. "A eficácia simbólica", em *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1975.

___. 1970. "Finale", em *L'homme nu*. Paris, Plon, 1971.

PAIVA, Marcelo Rubens. 1986. *Blecaute*. 7ª ed. São Paulo, Brasiliense.

SIMMEL, Georg. 1902. "A metrópole e a vida mental, em VELHO, Otávio G. (org.). *O fenômeno urbano*. 3ª ed., Rio de Janeiro, Zahar, 1976.

VELHO, Gilberto. 1981. "Projeto, emoção e orientação em sociedades complexas", em *Individualismo e cultura: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea*. Rio de Janeiro, Zahar. (Antropologia Social.)

VIALA, Alain. 1985. *Naissance de l'écrivain: sociologie de la littérature à l'âge classique*. Paris, Les Editions de Minuit. (Le Sens Commun.)

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo & ARAÚJO, Ricardo Benzaquen de. 1977. "Romeu e Julieta e a origem do Estado", em VELHO, Gilberto (org.). *Arte e sociedade: ensaios de sociologia da arte*. Rio de Janeiro, Zahar. (Antropologia Social)

Verena Alberti é mestre em antropologia social pela UFRJ e pesquisadora do Cpdoc.