AUTOBIOGRAFIA E AUTORIA NOS ESTUDOS DO DISCURSO E NA LITERATURA

AUTOBIOGRAPHY AND AUTHORSHIP IN THE DISCOURSE STUDIES AND IN LITERATURE

Maria Cleci Venturini[1]
Níncia Cecília Ribas Borges Teixeira[2]

Resumo: *Propomos focalizar a autoria a partir de duas perspectivas distintas: a da Análise de Discurso e da literatura, pensando as interfaces e os entremeios. A escrita autobiográfica é bastante produtiva no que tange, à autoria, ainda mais quando o recorte é* Solo de Clarineta*, de Erico Verissimo. As questões que se impõem, diante de memórias assinadas por um mesmo autor, falando de si mesmo, de sua família, da terra natal e da literatura e não tendo sido escrito integralmente por ele é: os efeitos de realidade em relação ao que é contado em forma de memórias em toda a obra permanecem inalterados quando o autor não é aquele que assina a obra? A designação da personagem principal se mantém nos dois volumes? Há diferenças no processo de escritura entre os dois volumes? Uma conclusão preliminar sinaliza que no primeiro volume os sentidos do "eu" são mais abrangentes e subjetivos que no segundo, no seu todo, não só na segunda parte.*
Palavras-chave: *interfaces entre língua e literatura, cultura, efeito-autor, memória.*

Abstract: *We propose to focus on the authorship from two different perspectives: one of discourse analysis and other of literature, thinking on interfaces and inset. The autobiographical writing is very productive when it comes to the authorship, especially when the clipping is* Solo de Clarineta*, by Erico Verissimo. The issues that are imposed, before memories signed by a same author himself, speaking of himself, his family, the homeland and literature and not being written entirely by him is: do the reality effects about what is told in the format of memories throughout*

1 Professora da Universidade Estadual do Centro-Oeste.
2 Professora da Universidade Estadual do Centro-Oeste.

the work keep unaltered when the author is not the one who signs the work? Is the designation of the main caracter kept in both volumes? Are there any differences in the writing process between the two volumes? A preliminary finding indicates that in the first volume the senses of "I" are more comprehensive and subjective than in the second one, as a whole, not only in the second part.
Keywords: *interface between language and literature, culture, effect-author, memory*.

Primeiras palavras: o desafio do entremeio

> Estou convencido de que o inconsciente representa um papel muito importante – mais do que o escritor geralmente quer admitir – no ato da criação literária. Costumo comparar nosso inconsciente com um prodigioso computador, cuja "memória" durante os anos de nossa vida [...] vai sendo alimentada, programada com imagens, conhecimentos, vozes, ideias, melodias, impressões de leitura. (VERISSIMO, 1995, p. 293)

Escrever um texto a quatro mãos é bastante desafiador. Entretanto, o desafio maior, sem dúvida, é permanecer no entremeio, como é próprio da Análise de Discurso, doravante AD, quando as diferenças, talvez sejam maiores que as aproximações. Mesmo assim, propomos refletir em torno da autoria, centrando-nos nos estudos do discurso (AD) e da literatura. Enquanto a primeira concebe o sujeito como posição, a segunda se preocupa com o indivíduo e com a criação. Entretanto, para as duas disciplinas a cultura é um dos fatores importantes na questão da autoria, embora a sociedade não seja vista como totalidade na perspectiva discursiva e dizer "eu" significa vivenciar a ilusão de unidade e de ser a origem do dizer.

Propomos, então, como objeto de análise os dois volumes da obra *Solo de Clarineta*, escrita por Erico Verissimo, em 1975. Trata-se de textos memorialísticos, estruturados em dois volumes. A escritura desses textos, entretanto, e a assinatura do autor, não condizem integralmente com o nome que está na capa, que em sentido *lato*, assina a obra e se constitui autor. O primeiro volume foi inteiramente escrito por ele, mas

faleceu durante a escritura do segundo volume. De acordo com nota dos editores

> Quando Erico Verissimo faleceu, este segundo volume de suas memórias achava-se em plena elaboração. As primeiras 251 páginas – abrangendo os volumes I, II, III e IV – já estavam impressas e revisadas pelo autor, que então trabalhava intensamente na conclusão das etapas subseqüentes. (VERISSIMO, 1997, nota dos Editores)

Os capítulos referidos estruturam a primeira parte e a segunda foi organizada por Flávio Loureiro Chaves, a partir de manuscritos deixados pelo escritor. Ainda de acordo com os editores, o professor da UFRGS era "conhecedor abalizado da obra de Verissimo e do seu método narrativo".

Diante disso que chamamos de acontecimento, as questões que impulsionam este trabalho são: os efeitos de realidade em relação ao que é contado em forma de memórias em toda a obra permanecem inalterados quando o autor não é aquele que assina a obra? A designação da personagem principal se mantém nos dois volumes? Há diferenças no processo de escritura entre o primeiro volume e as partes que estruturam o segundo volume? Propomos então, falar do texto autobiográfico, a partir da obra memorialística de Verissimo, entremeando análises que contemplam a literatura e o discurso e, em seguida, falar da autoria nos termos do discurso e da literatura para finalmente instaurar efeito de conclusão.

Texto autobiográfico e memória: entremeio análise de discurso e literatura

Na Análise de Discurso, o foco não está no conteúdo, mas nos modos como se constituem e instauram-se efeitos de sentidos, o modo como, segundo Orlandi (2004, p. 28), o sujeito interpreta e como pela linguagem enquanto prática funciona como mediação de um trabalho simbólico e não como instrumento de comunicação. Isso significa que, "do ponto de vista discursivo, sujeito e sentido não podem ser tratados como já existentes em si, como *a priori*, pois é pelo efeito ideológico elementar que funciona como se eles já estivessem sempre lá" (ORLANDI, 2004, p. 28). É a partir dessa citação que dizemos que

o texto autobiográfico não tem a função de narrar acontecimentos da ordem do vivido, posto que na prática narrativa o sujeito, sempre tomado como posição e inscrito a lugares, interpreta a si mesmo, mas essa interpretação não se liga ao intencional, tendo em vista a interpelação ideológica e o atravessamento pelo inconsciente.

Assim, mesmo quando diz "eu", o sujeito que assume o lugar e a função de autor, não fala exatamente de si mesmo, mas organiza a memória, o que faz sentido e que ressoa como o já sabido, a partir de uma posição social, como se vê em Erico Verissimo, do lugar de escritor, que por entrar nessa ordem do discurso e por inscrever-se em uma Formação Discursiva que lhe permite dizer o que diz, fala da literatura, da política mundial, de viagens, das tormentas e, também, da sua vida. No entanto, ao falar de sua vida, dele mesmo e da literatura ele faz o trabalho do analista de discurso, recortando um *corpus*, cujo arquivo é a sua vida, enfim a literatura. O recorte produzido se constitui como um gesto de interpretação, pois a partir desse recorte é que o mundo é significado.

Mesmo se tratando de memória, o sujeito que ocupa a posição e exerce a função de autor, faz projeções imaginárias em torno de si mesmo, dos leitores e do tema que desenvolve, colocando-se no lugar deles. Segundo Pêcheux (1997a, p. 82), trata-se da projeção em que um sujeito A projeta um sujeito B e a partir dessa projeção encaminha seu discurso. Orlandi, nesse sentido diz que o sujeito

> [...] segundo mecanismo de antecipação, todo sujeito tem a capacidade de experimentar, ou melhor, de colocar-se no lugar em que o seu interlocutor "ouve" suas palavras. Ele antecipa-se assim a seu interlocutor quanto ao sentido que suas palavras produzem. Esse mecanismo regula a argumentação, de tal forma que o sujeito dirá de um modo, ou de outro, segundo o efeito que pensar produzir em seu ouvinte. (ORLANDI, 2002, p. 39)

Na perspectiva discursiva, o texto autobiográfico remete ao equívoco de que o sujeito-autor narra objetivamente fatos relacionados à sua vida e que os dizeres e os saberes são da ordem da realidade. Segundo Venturini (2009, p. 121) "para minimizar os efeitos desse equívoco há que estabelecer diferenças entre sujeito e eu e entre real e realidade". Essas distinções derivam da tripartição proposta por

Lacan na Conferência pronunciada em 1953 diferenciando "simbólico, imaginário e real (SIR), cuja ordem foi alterada, segundo Jorge (2005), em 1974/1975 para "real, simbólico e imaginário" (RSI), sinalizando para as diferenças entre uma e outra noção. Dessas noções resulta na diferenciação entre o eu e o sujeito, enquanto o primeiro é da ordem do imaginário e se estrutura a partir dos dois esquecimentos propostos por Pêcheux (1997b), o esquecimento no. 2, da ordem da enunciação, em que ele apaga as relações parafrásticas e os modos de dizer e, o esquecimento no. 1, da ordem do inconsciente, que apaga para o sujeito o interdiscurso, fazendo com que esqueça que não é a origem do dizer. O sujeito, por sua vez, resulta da inscrição do sujeito a FD´s, a lugares que são determinantes no que ele diz e, no caso do texto autobiográfico em torno do conteúdo do que é dito.

No âmbito da literatura, a autobiografia é vista modernamente como um discurso, cuja função é de organizar as experiências fragmentárias do eu, dando sentido ao que aparece na memória (individual e coletiva) de forma caótica. Trata-se, portanto, de um fazer-acreditar naquilo que está sendo contado: não o que aconteceu, mas o que significou. Por essa razão, as autobiografias trazem valores e representações psicológicas de um sujeito, de uma sociedade e até mesmo de um país.

Fritzen (2003) afirma que o gênero autobiográfico passa a ser como uma relação de aprendizagem, que a experiência narrada do outro nos sugere. Sendo assim, o ponto de interseção entre o real e o ficcional é o escritor. É ele quem vai catalisar os anseios e características daquela sociedade. É uma arte que instiga o leitor e, por esse motivo, é transformadora.

De acordo com Ponsonby (*apud* THOMPSON, p. 208), a autobiografia teria ainda uma dimensão terapêutica, para ele, recordar a própria vida é fundamental para nosso sentimento de identidade; para continuar lidando com essa lembrança pode fortalecer, ou recapturar, a autoconfiança. A dimensão terapêutica do trabalho de história de vida tem sido uma descoberta que sempre se repete. Dessa forma, a autobiografia, ao invés de suscitar a dissipação do eu em múltiplos "outros", parece, ao contrário, reafirmar sua unidade.

Nas palavras de 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". Lejeune procura inferir o

que "a autobiografia é principalmente uma narrativa, com perspectiva retrospectiva e cujo assunto tratado é a vida individual; e implica necessariamente a identidade entre autor, narrador e personagem" (1975, p. 14).

A identidade entre autor, narrador e personagem é condição essencial 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 quando a identidade entre autor, narrador e personagem é assumida e tornada explícita pelo autor, ao contrário do "pacto romanesco", declaração 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.

O texto autobiográfico *Solo de Clarineta* começou a ser gestado e escrito em 1973, a dois anos da morte de Verissimo e divide-se em dois grandes volumes. Mesmo se tratando de memórias, tomadas como depoimento ou testemunho e, portanto da ordem do vivido, é difícil precisar as fronteiras entre a verdade e a ficção. Verissimo (1995, p. 293) em relação ao ofício de escrever diz: "acho o processo de copiar a vida barato e de certo modo indigno [...] na minha opinião o ficcionista legítimo é um tipo de peixe capaz de sobreviver fora das águas da autobiografia". Além disso, a memória não tem necessariamente compromisso com a verdade, configurando-se, antes de tudo como uma construção. Nas palavras de Pêcheux (1999, p. 56) "é necessariamente um espaço móvel de divisões, disjunções, de deslocamentos e de retomadas, de conflitos e de regularização... Um espaço de desdobramentos, réplicas, polêmicas e contra-discursos".

Desse modo, a ordem da verdade escapa no texto autobiográfico, o que inviabiliza que se fale em infidelidade aos fatos, considerando que a memória se constitui prioritariamente pelo esquecimento, pela ausência de um sujeito, que diga sempre eu. No volume I de *Solo de Clarineta*, Erico Verissimo estrutura as memórias a partir da 1ª. Pessoa (eu), mas inicia a narrativa colocando-se diante do espelho, dando a conhecer "ele", o homem do espelho, o seu duplo no prefácio da

edição de 1995. Quando o amigo mais íntimo é o sujeito do espelho, o compromisso com a verdade se esvai e a memória passa a ser mais o da ordem da ficção do que do testemunho. Além disso, nesse primeiro volume, o "eu" – Erico Verissimo – é designado como "o menino que era eu" (p. 6), "menino um tanto apático, cara e olhos duma melancolia de bugre" (p. 36) "o menino" (p. 76), "o literato" (p. 201), entre outras designações, pelas quais vai interpretando a si mesmo, qualificando-se e desqualificando-se, num movimento de dialético. Um efeito importante do texto autobiográfico, assim construído, é o de que o sujeito investido da posição-função autor expõe toda a sua intimidade, no caso de Erico Verissimo, revelando as fragilidades da família, a preferência pelo pai, apesar de significá-lo negativamente, as namoradas, as brincadeiras, as decepções e, acima de tudo, o orgulho de ser "um Verissimo".

Outro efeito bastante presente é o de que um dos pontos fortes de *Solo de Clarineta* é o estudo que o próprio autor faz da figura de seu pai, Sebastião Verissimo, revelando fascinação, respeito e até desprezo (sentimentos paradoxos, admitidos pelo escritor). Ele é uma figura tão presente no livro que, mesmo nas partes em que não está, o autor trata de trazê-lo à tona. Desse efeito pode-se entender que a função da narrativa na autobiografia é análoga àquela que adquire na concepção moderna de história: a de elaborar uma explicação para o passado, funcionando como uma espécie catarse ou um acerto com esse passado. No que tange a Verissimo e ao pai, o passado ficou para sempre sem solução, tanto que a sua perda se iguala à perda da casa, enquanto duas perdas importantes em sua vida são visibilizadas: a do pai, que jamais reencontrou, mesmo tentando socorrê-lo quando foi avisando de sua doença grave e da casa. Segundo o próprio Verissimo, a perda do pai deu-se aos poucos e em fragmentos. Perdeu-o primeiro quando saiu de casa com a mãe, na separação, quando interferiu a favor da mãe (a separação, p. 154); depois quando ele foi embora de Cruz Alta e mesmo correndo para encontrá-lo pela última vez, chegou tarde; a última e derradeira perda foi com a mesma, apesar de tentar socorrê-lo,

> Na mesma semana em que nasceu Clarissa – estando minha mulher ainda no hospital – recebi por intermédio do Grêmio Gaucho de São Paulo a notícia de que meu pai sofrera um derrame cerebral e encontrava-se em estado grave e absolutamente sem recursos. Minha

> situação financeira no momento era péssima. [...] mas precisava socorrer o velho com a maior urgência. (VERISSIMO, 1995, p. 258)

As duas tentativas de não perder foram vãs: o pai morreu e foi enterrado anonimamente, e em relação à casa, destaca que

> Com os passar dos anos e de incansáveis labutas, os Dell'Aglio progrediram economicamente, ao passo que, depois da morte de seu chefe, o Dr. Franklin, o clã dos Verissimo degringolou (sem trocadilhos, pelo amor de Deus!) e foi aos poucos perdendo para os vizinhos italianos as suas casas hipotecadas. (VERISSIMO, 1995, p. 91)

As duas perdas estão significadas no título do quinto capítulo, do primeiro volume de suas memórias (VERISSIMO, 1995, p. 233) e são destacadas por amigos e críticos que o conheceram.

O primeiro capítulo do segundo volume das memórias tem o título *O arquipélago das tormentas* e possui uma data – setembro de 1956 –, um espaço delimitado – Porto Alegre –, um acontecimento singular e tudo que o envolve – o casamento de Clarissa, filha do escritor com o americano Mike. Entretanto, nesse arquipélago, as tormentas não se restringem à família, alcançam o político e segundo Verissimo (1997, p. 2) em 1956, "realiza-se no auditório da Pontifícia Universidade Católica de Porto Alegre um ato público de protesto contra a brutal intervenção militar soviética na Hungria". A memória que retorna significa o homem envolvido com a política mundial e como convidado o escritor discursa, posiciona-se e significa-se como defensor das liberdades e de como elas alcançam o escritor e a literatura.

As tormentas no arquipélago chegam ao cotidiano, ao sujeito que vive em uma comunidade e precisa socorrer vizinhos, ao escritor, que "muitas vezes, estendido num sofá, depois de passar várias horas na vã tentativa de entrar em Santa Fé e no Sobrado, eu ficava a pensar outra vez no tempo que se arrastava e se perdia para sempre" (VERISSIMO, 1997, p. 20). O vislumbre do compromisso faz retornar a memória do compromisso, quando o relógio significa a escola, o trabalho e, também, segundo ele, o empenho em provar para a mãe que era diferente do pai "o amável leviano boêmio intemporal que nunca olhava para relógios nem pensava no vencimento das duplicatas da farmácia" (1997, p. 21).

As memórias são fugidias e fragmentárias e o tempo voa, de um espaço vai ao outro e sem sinalizar está nos Estados Unidos e a tormenta

continua, em outro continente, junto a médicos, consultas, problemas de saúde. Dá visibilidade ao filho – Luis Fernando – à esposa Mafalda que tricota, à família de Clarissa e retorna o escritor "vinham-se de vez em quando grandes dúvidas a respeito da estrutura e do ritmo de *O Arquipélago*. Ele diz

> Talvez eu tivesse dado no pão do tempo histórico do Rio Grande do Sul uma mordida maior que a minha capacidade de mastigar e digerir. Apesar de haver já escrito mais de mil páginas, percorrera apenas pouco mais da metade do tempo que a ação da história deve abranger (1922-1945) de acordo com o roteiro original. Começa também a perceber que esse último volume da trilogia assumia cada vez mais o caráter de crônica, o que constituía um perigo mortal para a qualidade artística do romance. Que fazer?

E logo está de volta a Porto Alegre, à Rua Felipe de Oliveira, como se distâncias e tempos não existissem. Fala da cidade, de suas angústias, de obras de artes, num fluxo incessante, que desmancha o compromisso com a verdade. Essa característica da autobiografia encontro ressonância em Araújo (1986, p. 49) segundo o qual, "a narrativa confecciona um real no qual este tempo, esta flecha, finalmente para, aceitando uma conclusão". A tormenta continua com um forte disparo do coração e a descrição do que pensa, do que faz e de como se perde na fronteira misteriosa e invisível que separa a vida e a morte. Divaga, sonha, tem pesadelos e foge para a Conímbriga. Ele testemunha, dizendo

> Em muitas outras instâncias, durante o período agudo de minha enfermidade, tornei a fugir para a Conímbriga, que passou a ser um símbolo de paz, bem-estar e esperança, um antídoto para muitos dos venenos que tentavam infiltrar no meu espírito. Houve ocasiões, porém, em que minha fantasia mudava de trajetória. Revistei uma noite a Piazza de San Marco, quedei-me à frente da basílica, olhando para a lua cheia que Luzia acima do Palácio dos Doges e do Grande Canal, no veludoso céu de Veneza. Voltei também à Piazza Navona, em Roma, e andei a caminhar ou, melhor, a flutuar no ar e ao redor de suas fontes barrocas .(VERISSIMO, 1997, p. 29)

O segundo Capítulo do Volume II da autobiografia intitula-se *Sol e Mel* e se pensa nas memórias, nos testemunhos, mas o capítulo inicia

com o relato de uma visita à Grécia, as belezas da cidade, a paisagem humana, os passeios. Nada compromete a vida, nem refere à verdade ou à ficção. Trata-se de divagações e no terceiro capítulo desse volume, retorna o escritor *Entra o Senhor Embaixador* e Verissimo (1997, p. 57) confessa que é muito mais fácil escrever sobre acontecimentos de um passado mais distante, remoto, do que sobre o presente. "O tempo como que faz um filtro, coando impurezas, ao mesmo tempo que nos dá uma mais nítida perspectiva do mundo, dos fatos e de nós mesmos". Quando se esperava que falasse da obra *O Senhor Embaixador* ele falava da doença da mãe, da ida de Luis Fernando Verissimo para o Rio de Janeiro e do seu casamento e, finalmente, sobre a criação literária. Trata-se de fluxos de consciência, de tomadas de posição, do exercício de uma função, mais do que exercício de criação. O quarto capítulo dessa primeira parte é *Mundo velho sem porteira*! O que pretende fazer nesse capítulo é

> – usando o verissimocolor, película de baixo custo – apresentar ao leitor por assim dizer alguns dispositivos e filmes verbais dos lugares por onde passamos e das pessoas que encontramos, tudo assim à maneira impressionista, e sem rigorosa ordem cronológica (VERISSIMO, 1997, p. 64).

Mais uma vez, um longo relato, sem compromisso que termina com despedidas. Sai de Portugal e volta ao Brasil. Como dissemos inicialmente, o personagem se interpreta, especialmente, quando diz "as nossas máscaras britânicas caem por um instante. E então a trinca Verissimo sobre para o vagão e ficamos à janela até a hora de o trem partir". Termina a primeira parte e no início da segunda parte, Flávio Loureiro Chaves, assume a posição de sujeito-autor. Ele organiza as memórias e o faz, como se estivesse copiando um diário, narrando as viagens de Verissimo e Mafalda pelo mundo. Inicia pela Espanha, Holanda.

O último capítulo dessa segunda parte fecha o círculo iniciado no primeiro volume quando Erico se encontra à frente do espelho e se conversa com o seu amigo mais íntimo. O título é *O Escritor no Espelho*, de certo modo ocorre um estranhamento, não é mais o homem, mas o escritor que Flávio Loureiro Chaves, segundo os editores, conhece bem. Em nota, o responsável pela organização das memórias destaca que em

declarações verbais Erico Verissimo havia dito o texto que fecha as memórias foi escrito para ser publicado na edição da ficção Completa – *O escritor diante do espelho* e, a partir de reformulações, supressões, fecharia as memórias "funcionando como um elemento integrador dos fatos e vivências narrados nas memórias". Com isso, justifica o fechamento das memórias, com o escritor desvelando-se, significando-se, fazendo o papel de crítico.

Autoria e escritura no âmbito discursivo e literário

Na Análise de Discurso, as discussões em relação ao autor buscam desfazer a evidência de unidade de uma obra. Opera-se o deslocamento entre o indivíduo e o sujeito, tendo em vista que, segundo Pêcheux, (1997b, p. 149), "a) só há prática através de e sob uma ideologia e b) só há ideologia pelo sujeito e para sujeitos", cuja implicação é a prioridade em torno da ideologia e ao trabalho da língua na história. Desse modo, a cultura e a ideologia dominante determinam o modo como alguns sentidos circulam e outros não. Machado (2008, p. 67) destaca que a função-autor se liga aos sistemas legais e institucionais "que determinam e articulam o domínio dos discursos, porém não opera de maneira uniforme em todos eles, em todas as ocasiões e em todas as culturas". Então, no texto autobiográfico, o sujeito assume uma função-autor e do seu lugar social ocupa um lugar discursivo, de onde interpreta sua vida, sua cidade, a sua obra ou o lugar do escritor, como faz Erico Verissimo.

O espaço da literatura, da criação literária, em nossa cultura confere ao indivíduo um lugar especial e destacado da sociedade. A arte de escrever na modernidade, segundo Luis Fernando Duarte, refere-se a uma 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, p.43). Também envolve uma linguagem própria ao indivíduo criador em que se privilegia a polissemia e efeitos de deslocamento. 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.

Portanto, é no sujeito criador *versus* leitor que a literatura se consubstancia, é nele também que o desvio é valorizado como

manifestação da individualidade. Assim, uma vez valorizada e enquadrada como desvio, a literatura adquire legitimidade própria, que lhe confere plena liberdade de criação, e 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". O discurso do desvio, por excelência [...] a literatura pode sê-lo sob o preço de nunca se tornar o discurso da sociedade" (COSTA LIMA, 1972, p.65).

No que diz respeito ao escritor, a 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" (1984, p.228). Para o autor, essa é a 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. 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":

Desse modo, o "eu" do escritor na narrativa ficcional se dissipa no espaço aberto pelo ângulo de refração, permitindo ao escritor inventar múltiplas possibilidades, imaginar-se, enfim, "um outro", que na verdade é a imagem dele mesmo, instaurando efeitos de movência do eu, instaurando a possibilidade de chorar pela morte de um personagem, como se estivesse sendo "possuído" por, ou se "metamorfoseando" em sua criação.

A concepção de literatura para Maurice Blanchot é bastante singular. Segundo Blanchot (1987), o mundo proposto pela literatura é autossuficiente, um mundo próprio, em que as suas bases não estão de modo algum subservientes ao mundo real, ao mundo do autor que a produziu, uma vez que a obra – a obra de arte, a obra literária – não é acabada nem inacabada.

O espaço literário, por mais que seja semelhante ao espaço dos homens, é mundo de regras próprias, em que prevalece a não verdade, o não poder e o não saber, subsidiados pela ambiguidade: "Na literatura, a ambiguidade é como entregue aos seus excessos pelas facilidades que ela encontra, e esgotada pela extensão dos absurdos que pode cometer" (BLANCHOT, 1987, p.19).

Nessa perspectiva, a literatura deixa de ser um *modo de representação, perdendo* a referência possível com o mundo real, para *tornar-se apresentação,* apresentação de si mesma como um mundo possível e diversificado, pois cada escritor possui uma maneira diferenciada de nos apresentar esse mundo por meio da escrita.

"O espaço literário" é fatalmente aquele onde se dá a "morte" do escritor (como origem suposta de seu discurso) uma vez que uma ausência irremediável fala por meio dele. Esse anonimato da palavra conduziu Maurice Blanchot (1987) a conceber a experiência literária como uma dramaturgia da linguagem, da qual sua obra crítica e romanesca é espelho.

Essa leitura filosófica permite pensar o projeto crítico blanchotiano como forma de retirar da literatura tudo o que não é ela (o autor e sua história, as relações de "gênero", estilo, língua, tudo que for relativo ao material linguístico da obra). "Escrever é quebrar o vínculo que une a palavra ao eu, quebrar a relação que, fazendo-me falar para "ti", dá-me a palavra no entendimento que essa palavra recebe de ti, porquanto ela te interpela, é a interpelação que começa em mim porque termina em ti. Escrever é romper esse elo. É, além disso, retirar a palavra do curso do mundo, desinvesti-la do que faz dela um poder qual, se eu falo, é o mundo que se fala".

A definição de Blanchot (1987) do que seja a obra de arte associa-se à ideia de morte, a qual não nos é dado conhecer, embora viva-se em sua presença/ausência; a morte sempre se distancia de nossa percepção. A "vida ativa" opõe-se a ela, quer evitá-la, quer esquecê-la. Mas há quem vive obstinado pela possibilidade de apreender o inapreensível.

A relação do artista com a obra é semelhante à do homem com a morte: por mais que tente apreendê-la, a obra lhe foge. Ela é a distância, está sempre fora do mundo, num espaço autônomo, regido por leis próprias, diferentes das do mundo em que vive o artista, cuja aproximação é sempre precária: "a arte não deve partir das coisas hierarquizadas e 'ordenadas' que a nossa vida 'ordinária' nos propõe [...]. A arte ignora essa ordem, interessa-se pelas realidades segundo o desinteresse absoluto, essa distância infinita que é a morte". (BLANCHOT, 1987, 49).

O artista que intenta realizar a obra acredita que isso é possível: "A obra atrai aquele que se consagra para o ponto onde ela é à prova da

impossibilidade". No entanto, ao colocar-lhe um ponto final, o artista percebe que nada realizou, pois a obra, depois de feita, suprime seu criador, tem existência autônoma. Escrever uma obra é, nesse sentido, abdicar-se de si. A escrita literária não é resultado da vontade do autor, da sua intenção ou da sua sensibilidade. Pelo contrário, a dinâmica neutra da escrita conduz ao apagamento da figura do autor, ao anonimato necessário, à solidão essencial e ao estranhamento anti-lírico diante do mundo.

Para Blanchot, o que há de mais autoral num escritor é seu poder de silenciar, "essa força viril pela qual aquele que escreve, tendo-se privado de si, tendo renunciado a si, possui nesse apagamento mantido, entretanto, a autoridade de um poder, a decisão de emudecer, para que nesse silêncio adquira forma, coerência e entendimento aquilo que fala sem começo nem fim" (1987, p. 18). O escritor escreve para silenciar, para pôr fim à "tormenta da inspiração" à qual está submetido.

Considerações finais: possível abertura/fechamento

O fechamento de um texto como esse está na ordem do (im) possível, em um movimento contraditório em que nos cercamos de autores, de definições para cobrir nosso objeto, no caso em tela, o texto autobiográfico, mais especificamente os dois volumes de *Solo de Clarineta*, que pretensamente, na ordem do empírico, cobrem a vida de Erico Verissimo. Ainda na ordem do empírico, na obra o autor se desvela, fala de si, da família, da sua terra natal, de sua obra. Não é o que acontece e não é isso que se interpreta, nem no âmbito do discurso e menos ainda no da literatura.

A autobiografia não é a representação de uma vida em seu real, ela pode ser a criação de uma ficção, a materialização de um desejo, mas é também, uma prática, na qual um sujeito, ilusoriamente dono do seu dizer, que a partir do que é memória, do que faz sentido para ele, enquanto sujeito inscrito em um lugar interpreta a própria vida. Dá sentido a ela. Discursivamente se diz que essa interpretação não está isenta do ideológico e nem do atravessamento do inconsciente. Talvez por isso, no primeiro volume da obra, o sujeito-autor fale mais de si mesmo, esteja mais imbuído da subjetividade, iludindo-se mais na descrição do seu "eu" e de tudo que gira e significa ao redor desse eu.

As memórias remotas, como ele mesmo diz, são mais facilmente descortinadas, significadas, elas já sofreram o filtro do tempo, mas o presente, por ser da ordem do que pode ser visto, sofre mais a influência da censura, porque pode ser comprovada, julgada, manipulada com mais dificuldade. Além disso, o compromisso com a verdade se dilui e se torna menos comprometedora, no caso de Erico Verissimo, no primeiro volume de suas memórias, o destaque é dado para a vida na cidade e para a infância e juventude. A vida adulta se resume em relato de viagens e na interpretação do escritor, quando ele , imbuído pela função-autor, organiza suas memórias e, então, rememora/comemora sua obra, suas viagens, exercendo a função de crítico do seur fazer-literário.

Poder-se-ia afirmar que, em geral, toda a literatura seria de certo modo autobiográfica, pois o que ocorre é uma projeção elaborada, transposta, alterada de aspectos da própria dimensão interior da capacidade criativa do autor. O escritor elabora seus personagens a partir de sua própria matéria subjetiva, de sua própria experiência do mundo, de suas leituras, enfim, de todas as suas vivências.

No caso da obra *Solo de Clarineta*, na perspectiva da literatura pode-se entender que há uma inegável intenção do em dizer o que considera ser a verdade de sua vida. Desse modo, se o que ele escreve não é a verdade pura é a verdade dele, no momento em que escreve. Na perspectiva discursiva, entretanto, não se entende assim, pois as memórias não são planas e nem retornam de acordo com o que o sujeito deseja, mas no modo como significam/ressoam. Essa é afinal, a diferença entre o discursivo e o literário. Outra diferença bastante importante diz respeito ao estatuto do sujeito, que na AD refere-se ao sócio-histórico, à divisão, ao heterogêneo e os dados significam pela historicidade. Na literatura, contrariamente, o sujeito é empírico e fala por ele mesmo, permeado por suas intenções, por seus desejos, pelos vários "eus" que o estruturam e ele os desconhece.

Em relação às questões colocadas e que nos propusemos a responder, ao salientamos que as designações do autor em relação a si mesmo se alteram no segundo volume. Verissimo diz mais "eu" e não se prende a qualificações. Na parte final do segundo volume, há um efeito maior de verdade e de realidade e uma acentuada isenção daquele que escreve. O autor, na verdade seria Loureiro Chaves, pois ele é que exerce a

função-autor e que organiza o texto. Entretanto, o texto empírico é de Verissimo, ele o deixou manuscrito.

BIBLIOGRAFIA

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.

BLANCHOT. Maurice**.** *O Espaço Literário*. Rio de Janeiro, Rocco. 1987.

BROCKMEIER, Jens; HARRE, Rom. *Narrativa*: problemas e promessas de um paradigma alternativo**.** Psicol. Reflex. Crit., Porto Alegre, v. 16, n. 3, 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-79722003000300011&lng=pt&nrm=iso>.

COSTA LIMA (org.) *Teoria da literatura em suas fontes*. 2ª ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1983.

DUARTE, Luiz Fernando. A construção social da memória moderna. In: *Três ensaios sobre pessoa e modernidade*. Boletim do Museu Nacional. Rio de Janeiro, p.28-54, 1981.

FRITZEN, Celdon. *Histórias de vida em entrevistas sociolinguísticas***:** memórias e oralidade. Rev.Ciências Humanas, Criciúma, v.8, n.2, p.25-28, jul/dez. 2003.

LEJEUNE, Philippe. *Le* pacte autobio*graphique*. Paris, Seuil, 1975.

MACHADO, Rosely. O sujeito discursivo e a questão da autoria. In: MITMANN, S., GRIGOLETTO E., CAZARIN, E. *Práticas Discursivas e Identitárias*: sujeito e língua. Porto Alegre: Nova Prova, 2008.

ORLANDI, Eni P. *Análise de Discurso:* princípios e procedimentos. 4ª. Ed. Campinas: Pontes, 2002.

_____. *Interpretação:* autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico. Campinas, SP: Pontes, 2004.

PÊCHEUX, Michel. *Por uma análise automática do discurso*: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. GADET, Françoise (org.) Trad. de Bethania Mariani (et.al.) 3. ed. Campinas, SP: Unicamp, 1997a.

_____. *Semântica e discurso*: uma crítica afirmação do óbvio. Trad. Eni Orlandi [et. al.]. 3. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1997b.

_____. Papel da memória. In: ACHARD, Pierre. [et. al.]. *Papel da memória***.** Trad.: José Horta Nunes. Campinas, SP: Pontes, 1999.
VERISSIMO, Erico. *Solo de Clarineta*. Vol. I. 20. ed. São Paulo: Globo, 1995.
_____. *Solo de Clarineta*. Vol. II. 20. ed. São Paulo, 1997.

Recebido em: 15/10/2012. Aprovado em: 20/11/2012.