

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM

FRANCINE MARIÊ ALVES HIGASHI BEDNARCHUK

CRÔNICA E AUTOFIÇÃO EM JOSÉ CARLOS OLIVEIRA

PONTA GROSSA

2017

FRANCINE MARIÊ ALVES HIGASHI BEDNARCHUK

CRÔNICA E AUTOFIÇÃO EM JOSÉ CARLOS OLIVEIRA

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Ponta Grossa junto ao programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Estudos da Linguagem, área de concentração Linguagem, Identidade e Subjetividade como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos da Linguagem.
Orientador: Dr. Miguel Sanches Neto.

PONTA GROSSA

2017

Ficha Catalográfica
Elaborada pelo Setor de Tratamento da Informação BICEN/UEPG

B412 Bednarchuk, Francine Mariê Alves Higashi
 Crônica e autoficção em José Carlos
 Oliveira/ Francine Mariê Alves Higashi
 Bednarchuk. Ponta Grossa, 2017.
 122f.

 Dissertação (Mestrado em Estudos da
 Linguagem - Área de Concentração:
 Linguagem, Identidade e Subjetividade),
 Universidade Estadual de Ponta Grossa.
 Orientador: Prof. Dr. Miguel Sanches
 Neto.

 1.Autoficção. 2.José Carlos Oliveira.
 3.Romance. 4.Escrita de si. 5.Crônica.
 I.Sanches Neto, Miguel. II. Universidade
 Estadual de Ponta Grossa. Mestrado em
 Estudos da Linguagem. III. T.

CDD: 801.95

FRANCINE MARIÊ ALVES HIGASHI BEDNARCHUK

CRÔNICA E AUTOFIÇÃO EM JOSÉ CARLOS OLIVEIRA

Dissertação apresentada para obtenção do título de Mestre em Estudos da Linguagem, na Universidade Estadual de Ponta Grossa, área de concentração em Linguagem, Identidade e Subjetividade.

Ponta Grossa, 19 de abril de 2017.

Miguel Sanches Neto (orientador)

Doutor em Teoria e História Literária – Universidade Estadual de Ponta Grossa

Luiz Carlos Santos Simon

Doutor em Letras – Universidade Estadual de Londrina

Rosana Apolonia Harmuch

Doutora em Estudos Literários – Universidade Estadual de Ponta Grossa

Dedico a Deus e à minha família.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Miguel Sanches Neto, pelo seu profissionalismo e seriedade com que conduziu este trabalho, agradeço também a oportunidade pela concretização deste momento e por fazer parte desta etapa na minha formação acadêmica.

Aos professores que aceitaram a avaliação deste trabalho, Luiz Carlos Santos Simon e Rosana Apolonia Harmuch pelas valiosas leituras e sugestões na Banca de Qualificação que contribuíram para o aperfeiçoamento desta dissertação.

Aos professores de quem fui aluna nas disciplinas do Programa de Pós-Graduação em Linguagem, Identidade e Subjetividade.

À Vilma, pela disposição em me ajudar nesses anos de estudo pelo Mestrado em Linguagem.

Aos meus pais, que sempre me mostraram a importância dos estudos.

À minha irmã, Fabiane, pelo incentivo.

Ao meu esposo, Paulo, pelo amor e compreensão.

“Reúno em mim mesmo a teoria e a prática”

Machado de Assis

RESUMO

Este trabalho/pesquisa tem por objetivo analisar o romance *O pavão desiludido*, de José Carlos Oliveira, sob o viés da autoficção. O romance foi publicado na maturidade do escritor, porém é uma narrativa sobre a infância carregada de uma forte presença da escrita de si, o que o aproxima do gênero proposto por Serge Doubrovsky (1977). A autoficção, gênero que mescla ficção e autobiografia, e que está sendo cada vez mais discutido na atualidade, ganha força nesse romance de José Carlos Oliveira, anterior ao próprio conceito do termo. Para este estudo, percorremos um caminho pela crônica, gênero que ajudou na formação da nossa literatura, e que foi muito exercido pelo autor desde a década de 1960 até a sua morte, em 1986. Consideramos também a análise do diário íntimo do escritor, a fim de compreender os eus espelhados que constituem a sua ficção.

Palavras – chave: Autoficção. José Carlos Oliveira. Romance. Escrita de si. Crônica.

ABSTRACT

This dissertation aims at analyzing the novel *O pavão desiludido*, published in 1972, by José Carlos Oliveira, regarding its autofiction. The novel was published in the writer's maturity, however it is a childhood-themed narrative strongly loaded of a presence of self-writing, which brings it closer to the genre proposed by Serge Doubrovsky (1977). Autofiction, a genre that mixes fiction and autobiography, and which has been increasingly discussed, gains strength in this novel by José Carlos Oliveira, prior to the very concept of the term. For this research, we go through Crônica, a typical Brazilian genre that helped in the formation of our literature, and which was much used by the author from the 1960s until his death in 1986. We also consider the analysis of the writer's intimate diary in order to understand the mirrored selves that constitute his fiction.

Keywords: Autofiction. José Carlos Oliveira. Novel. Self-Writing. Chronic.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1 - ANTECEDENTES E DEFINIÇÃO DA AUTOFIÇÃO	13
1.1 UM ANTECEDENTE BRASILEIRO.....	13
1.2 CONTEXTO CONTRACULTURAL	15
1.3 ATRITOS COM O ESTRUTURALISMO.....	17
1.4 MODALIDADE PRESSUPOSTA NA ESCRITA DE SI.....	19
1.5 CRÔNICA, GÊNERO À MODA DA CASA.....	21
1.6 CONFLUÊNCIAS COM A MODERNIDADE	24
1.7 PRECURSORES BRASILEIROS DA PRIMEIRA PESSOA AUTOFICCIONAL	29
1.8 CRONISTA DE UM EU INSTÁVEL	32
CAPÍTULO 2 - VESTÍGIOS DE UMA TEORIA DA ESCRITA	36
2.1 DE CARLINHOS A JOSÉ CARLOS	36
2.2 FRAG MENDES, UM AFASTAMENTO DO MUNDO REAL.....	38
2.3 FICÇÃO COMO DIÁRIO, DIÁRIO COMO FICÇÃO	45
2.4 SUBJETIVIDADE OCA - O EU NA FICÇÃO	49
2.5 RANCOR COMO MOTOR CRIATIVO	55
2.6 HIBRIDISMOS: LITERATURAS E MÍDIAS	59
2.7 OBRAS CONTÍGUAS	63
2.8 CONTEXTO FAVORÁVEL.....	68
2.9 REFLEXÃO SOBRE A MULTIPLICIDADE DE EUS	72
2.10 EU, EUS.....	78
CAPÍTULO 3 – AS PLUMAS DO PAVÃO	83
3.1 ROMANCE DESMONTÁVEL	83
3.2 FOLHETIM	87
3.3 O ARTISTA DO TERCEIRO MUNDO	89
3.4 ARCO-ÍRIS DE PLUMAS	91
3.5 O EU-MENINO.....	95
3.6 EXPERIÊNCIA E POBREZA: O MARINHEIRO	101
3.7 A ESCOLA	105

3.8 O EU-POÉTICO	108
3.9 CONSIDERAÇÕES FINAIS: EUS DISPERSOS.....	115
REFERÊNCIAS:	119

INTRODUÇÃO

José Carlos Oliveira publicou *O pavão desiludido* em 1972, em um período de agitação política e cultural, e, mesmo sob a censura, foi um cronista profícuo, principalmente nas crônicas publicadas diariamente no *Caderno B* do Jornal do Brasil nas décadas de 1960 e 1970, o que o situa dentre os mais importantes cronistas brasileiros do século XX, embora praticasse também outros tipos de escrita: conto, romance, memória e ensaio.

Boêmio e morador de Ipanema, bairro do Rio de Janeiro, o escritor era assíduo frequentador de bares e restaurantes da classe média carioca, por onde andava à procura de personagens para as suas crônicas.

O pavão desiludido marca a estreia do autor como romancista e nos revela uma narrativa com fortes traços memorialísticos, especialmente no que se refere à relação conflituosa com familiares e a sua formação como leitor e escritor. Dessa forma, veremos como a mescla narrativa do autobiográfico com o ficcional permite classificá-lo, focando uma leitura crítica, como um romance de autoficção.

No primeiro capítulo, procuramos definir o conceito de autoficção a partir do pressuposto de Doubrovsky e evidenciar como se deu o retorno do *eu* após o período estruturalista, no contexto da contracultura e da geração *beat*, movimentos que contribuíram para colocar em evidência os sujeitos. O *eu* se torna central nas análises de Philippe Lejeune, com seus estudos das autobiografias e dos relatos de vida, e veremos estas concepções em contraponto e/ou consonância com alguns textos de Roland Barthes e Michel Foucault.

A partir desses estudos entraremos no campo da autoficção, modalidade que se originou na França e que vem ganhando cada vez mais adeptos na literatura brasileira, embora não sem a desconfiança de alguns estudiosos que refutam o termo.

A escrita de si se expande na crônica, gênero genuinamente brasileiro, que esteve presente desde os tempos da colonização como comprova Jorge de Sá. A leveza e a brevidade – atributos de modernidade para Italo Calvino – são características que constituem o gênero crônica, mostrando a sua atualidade formal.

Nossa literatura moderna é formada a partir de escritores propensos a escrever em primeira pessoa, a exemplo de Raul Pompeia em *O Ateneu*, como nos mostra estudo de Sanches Neto, e Lima Barreto com *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*, obras com traços autobiográficos que esboçam uma escrita autoficcional, porém com uma assinatura diferente da que sela o contrato com o leitor, como afirma Lejeune. Essas obras perfazem os

primeiros esboços de autoficção no Brasil que culminaria mais tarde com o romance de José Carlos Oliveira, onde temos a assinatura do autor pelo nome próprio dentro da narrativa romanesca. Essa assinatura ocorre também em algumas crônicas de Carlinhos que evidenciam uma escrita autoficcional nas suas crônicas publicadas no *Jornal do Brasil*.

No segundo capítulo aprofundamos o estudo do diário íntimo de José Carlos Oliveira, publicado postumamente por Jason Tércio, o seu principal biógrafo. Nele, é possível delinear os projetos literários do escritor, sua biblioteca e, principalmente, como se constituía a sua escrita, formada a partir de múltiplos eus que contaminam sua narrativa ou de uma cisão do próprio eu que resultará no interior do diário em um heterônimo, Frag Mendes – nome próprio que nos remete ao termo *fragmentos*. Consideramos também autores próximos ao escritor, como Marcos Rey, que procurou fazer uma literatura voltada para as massas em um período em que se sobressaíam as mídias culturais. Procuramos também classificar o que foi a literatura de massa e o âmbito da contracultura e, para isso, recorremos aos estudos de Pereira (1992) e Averbuck (1984).

Para José Carlos Oliveira, que sempre se definiu como um artista de terceiro mundo, ou como a promessa não cumprida da literatura brasileira, como afirma Castro (1999), vemos que a estratégia foi fazer da crônica surgir o romance. Com tal intuito, ele recorre à técnica folhetinesca, exercida por escritores como Machado de Assis e Graciliano Ramos, superando assim as difíceis condições de trabalho jornalístico, pois faz o romance caber no seu espaço de cronista. O diário comprova também que a escrita de José Carlos Oliveira é de natureza autoficcional, pois seus romances perseguem verdades factuais, embora sejam frutos da experiência e da memória.

No terceiro capítulo, procuramos demonstrar que *O pavão desiludido* é um romance desmontável, feito a prestações, conforme técnica usada anteriormente por Graciliano Ramos. Publicado primeiramente como folhetim, a sequência de crônicas funcionou como laboratório de experimentações que resulta em um romance extremamente moderno, no qual temos uma estrutura erguida a partir de peças autônomas, em um ficcionista que se deixou contaminar pela primeira pessoa comum nas crônicas. Analisamos o aspecto estrutural do livro, o enredo que se constrói a partir das memórias do narrador personagem, a força do *eu* duplicado na ficção de José Carlos Oliveira, um personagem que não se encerra nesse romance. Vemos que o tema da infância pessoal é recorrente na literatura brasileira, período da vida resgatado por muitos de nossos autores a partir do Modernismo. José Carlos Oliveira volta-se para esse

tema e prefigura um gênero que surgiria internacionalmente na França, mas que é antecipado aqui no Brasil por influência do modelo confessional praticado entre nós.

O romance objeto deste estudo não foi um sucesso editorial, estando relegado à primeira edição de 1972. Após a morte do escritor, suas obras praticamente caíram no esquecimento. Esta dissertação procura, portanto, dentre os seus objetivos, suscitar o interesse por um autor cuja técnica pode contribuir para os estudos acadêmicos. Como as obras de José Carlos Oliveira foram pouco estudadas até o momento, procuramos aqui revelar uma leitura que possa abrir fissuras para outros estudos que tenham como objeto este autor.

CAPÍTULO 1 - ANTECEDENTES E DEFINIÇÃO DA AUTOFIÇÃO

1.1 UM ANTECEDENTE BRASILEIRO

Este trabalho/pesquisa propõe uma análise do romance *O pavão desiludido* de autoria do escritor capixaba José Carlos Oliveira (1934-1986), sob o prisma da autoficção. Ao pensarmos no conceito de autoficção, elucidamos que esse gênero só ganhou força no ano de 1977, com o romance *Fils*, de Serge Doubrovsky (nasc.1928), em um período do retorno do *eu*, então negado pelo estruturalismo.

O primeiro romance autoficcional surgido no cenário mundial, de autoria de Doubrovsky, de fato foi uma resposta ao pensador Philippe Lejeune, que em um dos seus estudos afirma ser impossível, no romance, o nome do autor e do narrador coincidirem.

Anos antes que viessem a público os estudos sobre esta vertente de Lejeune e o referido romance, foi publicado no Brasil *O pavão desiludido*, chamando a atenção para os traços marcadamente inovadores deste romance brasileiro.

Diversos autores usaram suas experiências pessoais ou suas próprias autobiografias para criar histórias romanescas, porém, como sugere Lejeune, o que permite a classificação de um texto como sendo uma autobiografia seria a conexão com o nome próprio, ou seja, narrador e autor devem possuir o mesmo nome, o que era regra antes do romance de José Carlos Oliveira, que questiona os limites da verdade factual em textos memorialísticos. Ao contrário da biografia, que procura retratar com pretensa lealdade os fatos narrados, a autoficção não possui esse compromisso, pois trata-se de um gênero híbrido em que se mesclam autobiografia e ficção a partir da suspeição do que lembramos de outros tempos: “A autoficção é também a escrita do presente (e não mais o relato retrospectivo), que engaja diretamente o leitor, como se o autor quisesse compartilhar com ele suas obsessões históricas. Dessa maneira, se se trata de ‘ficção de acontecimentos e fatos reais’, temos que levar em conta o tempo da lembrança” (FAEDRICH, 2011, p.193).

O que propomos neste trabalho é que antes mesmo de o conceito de autoficção ser criado na França, aqui tivemos um romance que pode ser classificado como um dos primeiros casos de autoficção na nossa literatura, nos termos propostos por Doubrovsky. Analisaremos quais circunstâncias foram propícias para que tal acontecimento se desse, entre elas o uso frequente da escrita em primeira pessoa, que influenciou na formação da nossa literatura,

notadamente no José Carlos Oliveira cronista, o que certamente contribuiu para que ele se tornasse o primeiro escritor a fazer declaradamente (embora sem usar essa terminologia, ainda inexistente) autoficção no Brasil.

Luciana Hidalgo (2013) explicita os motivos para se estudar literatura brasileira sob o viés da autoficção, um termo que surgiu em outro país:

Ao se refletir sobre a autoficção na literatura brasileira a partir de estudos teóricos franceses, portanto, a primeira questão que se impõe é óbvia: por que ler autores nacionais sob a perspectiva de um termo importado da França que sequer tem um consenso em seu país de origem? Justamente porque é nesse terreno movediço de definições e indefinições que a autoficção mais germina, inclusive no Brasil (HIDALGO, 2013).

Seria justamente esse terreno de definições e indefinições que a autora elucida, um fértil campo para que se desenvolvesse entre nós o primeiro romance de autoficção, precisamente pela experiência intensa da prática da crônica, gênero historicamente aberto a primeira pessoa e carregado de influências em que se espera a experiência do cronista, que acabaria por contaminar a prática do romance.

Na primeira e única edição de *O pavão desiludido*, temos na capa a figura do próprio escritor, feita pelo seu amigo, o arquiteto Marcos de Vasconcellos (1933-1989), onde a imagem de Carlinhos em contrastes coloridos nos remete à *pop art*, e a figura do escritor com óculos e um cigarro na boca nos sugere a sua personalidade irreverente. A mesma figura que se apresenta na capa, nós podemos encontrar na contracapa, numa imagem espelhada. Ou seja, temos um outro Carlinhos, um duplo de si mesmo, revelando a cisão do eu real e do eu fictício. Temos então o primeiro indício de quem será o personagem principal do romance, ou seja, o próprio Carlinhos Oliveira. Esse *eu* espelhado não surge somente fora do texto, na capa e na contracapa, mas principalmente no interior da narrativa, onde veremos um José Carlos Oliveira ficcionalizado no romance pelo nome próprio, como preconiza Doubrovsky.

Não por acaso a capa foi construída a partir de elementos da *pop art*, o contraste de cores nos lembra o retrato da atriz Marilyn Monroe, conhecido no mundo todo a partir de Andy Warhol. A *pop art* entrava no âmbito da contracultura, movimento que contribuiu para evidenciar o sujeito. Segundo A. Alvarez (2006), a exposição do eu era uma postura de negação da cultura vigente da época, ou seja, havia uma força questionadora em se colocar em cena o *eu*, suprimido pelas estruturas no pensamento vigente do período. Ele acrescenta que a geração *beat* falava sério quando discursava sobre a contracultura pois de fato foram contra a cultura e suas razões para isso eram estritamente políticas.

1.2 CONTEXTO CONTRACULTURAL

A. Alvarez (2006) reflete que nas análises literárias tudo era restrito somente ao texto separando totalmente “criador” e “criatura”. O culto do *eu* sofre na verdade um retorno positivado com a geração *beat*, pois, antes disso, Freud, ao tentar encontrar a cura para os seus pacientes, valorizou o *eu* do indivíduo e sua história, abrindo uma nova perspectiva dentro da psicanálise. Alvarez, um tanto depreciativamente acredita que o processo do escritor que procura a sua voz é similar ao psicanalista em busca da cura por intermédio da conversa.

Ao analisar a contribuição de Freud para o retorno do *eu* dentro do teor psicanalítico, Klinger (2006) afirma:

A (auto)biografia que se põe no lugar da cura é a “ficção” que conta para o paciente como a história de sua vida. Quer dizer que o sentido de uma vida não se *descobre* e depois narra, mas se *constrói* na própria narração: o sujeito da psicanálise *cria* uma *ficção de si*. E essa ficção não é verdadeira nem falsa, é apenas a ficção que o sujeito cria para si próprio. É dessa concepção psicanalítica da subjetividade como *produção* que Doubrovsky deriva o conceito de autoficção (...) A identidade entre o discurso psicanalítico e a autoficção reside não na crença de que há verdade na ficção, mas no fato de que ambos os discursos operam uma separação entre “verdade” e “fato”, e propõem uma outra noção de *verdade* (KLINGER, 2006, p.56).

Alvarez, no entanto, defende que uma obra de arte tem vida própria e independe do seu autor: “Yeats descreveu que uma obra literária tem vida própria e é totalmente independente do artista e indiferente a ela” (ALVAREZ, 2006, p.53).

O crítico crê que quando as obras literárias são analisadas confluindo com a vida do autor corre-se o risco de a literatura ser subjugada pela biografia. Todavia, o retorno do autor e o interesse voltado a ele tiveram um efeito significativo no contexto literário, criando debates para que mais tarde o campo da autoficção se desenvolvesse.

Para Alvarez, é nocivo o estudo da literatura sob a perspectiva da vida do autor, muito discutido nas academias, onde se tende a generalizar a ideia de que incluir o autor na análise de sua obra é algo intelectualmente pobre: “para leitores preguiçosos, a biografia é um atalho, como uma maneira de se descobrir tudo que se precisa saber sobre um escritor sem se dar ao trabalho de percorrer diligentemente sua obra completa” (ALVAREZ, 2006, p.84).

O crítico avalia como a geração *beat* criou o culto do artista na exibição da performance da declaração dos poemas. Para ele, a exibição do artista atrapalha a atenção voltada ao próprio texto literário. Como consequência das posturas dessa geração, o autor acredita que hoje a arte virou marketing, em que está em cena o culto da personalidade do artista, o seu mito:

O resultado é poesia transformada em um entretenimento “leve e feliz” e, acima de tudo, a crença de que qualquer confidência velha ou revelação mais íntima são intrinsecamente artísticas, porque um artista não é alguém que use as suas habilidades e sua percepção para criar uma obra de arte com vida própria; ele é um showman, uma personalidade pública, cuja principal obra de arte é ele mesmo, e cuja ambição é tornar-se famoso (ALVAREZ, 2006, p.133).

O autor crê que, ao se concentrar a atenção no artista e na sua vida, a obra literária fica em segundo plano. Porém, a geração que contestava a cultura do período também levou a uma maior penetração da realidade na obra e vice-versa. Se o estruturalismo e o novo criticismo se enraizaram dentro das academias é porque o contexto político não lhes era propício. Dessa forma, a leitura deveria ser centrada somente no texto, casando com os interesses de uma política que era contra a exposição da realidade dos sujeitos.

Alvarez destaca o risco de uma leitura redutora neste contexto biográfico preso a ideias pré-concebidas quando a obra literária é estudada em junção com a vida do autor. Para ele não existe um valor sério voltado para a literatura quando se estuda uma obra literária a partir da junção autobiográfica, talvez porque este modo de análise entre em choque com as correntes pelas quais ele se formou como escritor e crítico literário.

O crítico vê o interesse pela vida de um escritor sob esse aspecto negativo, exemplificando que muitos julgam que escritores tenham vidas fascinantes. No entanto, para ele, são poucos escritores que tiveram vidas interessantes para transformá-las em arte, à exceção de Joseph Conrad e Jean Rhys, que transformaram suas problemáticas vidas pessoais em grandes obras. Para o crítico, Rhys tinha muita capacidade artística, mas não possuía capacidade de invenção. Ele cita o escritor Isaac Babel, para exemplificar que o assunto principal de suas obras era a autenticidade. Alvarez entende por autenticidade não a verdade dos fatos, mas a verdade que sua imaginação dava aos fatos no processo de recriá-los em sua própria voz.

O crítico tem receio quanto à figura midiática do escritor, porém colocar em cena o *eu* certamente contribuiu para que se desenvolvesse um campo literário novo, forte e que ajuda na sobrevivência da literatura em tempos de entretenimento. Diana Klinger (2006) atesta que “o retorno do autor” não se opõe, mas, pelo contrário, dá continuidade à crítica do sujeito, mostrando sua inacessibilidade.

É neste contexto crítico teórico que devemos entender a autoficção. Trata-se de algo relativamente novo no cenário literário, próprio dos anos 1970, quando se observa uma “efervescência do eu”, em que se privilegiam as identidades dos sujeitos, em detrimento do estruturalismo sem referencialidades dos anos 1960.

1.3 ATRITOS COM O ESTRUTURALISMO

Um dos pensadores deste período, Roland Barthes (1971) refletiu sobre a concepção-chave do estruturalismo ao afirmar que a vida de um texto estaria na sua própria linguagem e somente ela o representaria, que na escolha dessa linguagem o leitor poderá atribuir significados ao texto. O estruturalismo defendia a concepção de que o ato da escrita não permitiria que se desenvolvesse o indivíduo, travando o processo de subjetivação. A escritura para Barthes seria uma linguagem endurecida que viveria de si mesma; com isso, ele decretaria a “morte do autor”.

Para explicar como ocorreu o “apagamento” dos sujeitos, Sarlo (2007) aponta as críticas feitas por Paul de Man e Derrida em relação aos materiais autobiográficos, pois eles seriam “a ilusão de uma vida como referência”, os acontecimentos vivenciados seriam uma atualização do presente. Assim sendo, as autobiografias não se diferenciariam da ficção em primeira pessoa; mesmo que o pacto do autor fosse estabelecido como algo fiel ao ocorrido, não há garantias, como afirma Faedrich (2011), “de que isso remetesse com precisão a um ‘eu textual’ em relação a um “eu da experiência vivida”.

Com os adventos históricos após o maio de 1968 na França, nota-se um retorno desse sujeito antes “apagado” pelas estruturas. Beatriz Sarlo (2007) observa que ao mesmo tempo em que se deu uma “guinada linguística”, produziu-se uma “guinada subjetiva”. O que aconteceu em maio de 1968 viria a refletir-se no campo das ciências humanas e da comunicação. Nesse contexto, o uso da primeira pessoa torna-se fundamental nos relatos daqueles que testemunharam os horrores dos campos de concentração na Segunda Guerra, caso de Primo Levi, e das testemunhas das ditaduras latino-americanas. A autora aponta que nos relatos dessas testemunhas a escolha pelo uso da primeira pessoa demandaria maior confiabilidade como representação da verdade e como restituição do que foi deletado pela violência do Estado.

Neste mesmo contexto, e dentro de uma nova perspectiva, a de valorização do indivíduo que usa a linguagem e não da linguagem autossuficiente, Lejeune (2008) analisou autobiografias e relatos de vida, que não seriam apenas informações coletadas, mas sim uma estrutura, uma reconstrução de uma experiência vivida no momento de um discurso e um ato comunicativo. Todos os relatos de vida mesmo que fossem obtidos por fragmentos eram “costurados” para seguirem uma ordem cronológica. O autor constatou, porém, que mesmo na

autobiografia, construída a partir da memória do sujeito, pode existir uma desconfiança em relação aos fatos apresentados, o que a colocaria mais próxima da ficção do que propriamente do testemunho.

Ao analisar as autobiografias de camponeses e trabalhadores que não eram alfabetizados e estavam em uma posição inferior na escala social, Lejeune (2008) os classificou como *relatos de vida* para mostrar que essas narrativas não se encaixavam no gênero autobiográfico tradicional, pois precisariam da colaboração de alguém que possuísse o domínio das letras. Porém, ele ressalta, isso não mudaria nada desde que o *pacto* fosse estabelecido. Se essas autobiografias produzidas por colaboração de outro são de conhecimento do público, não importa, porque o que sela o *contrato* com o leitor é a assinatura.

Lejeune (2008) afirma que a autobiografia só foi possível para aqueles que possuíam prestígio social. Ao analisar *relatos de vida* daqueles que sempre estiveram à margem da sociedade, o escritor responsável em passar para o papel esses relatos estaria imbuído de uma função literária como qualquer outra. Ele afirma que o descrédito dado ao gênero autobiográfico seria mais resultante de especulação comercial e da monotonia das técnicas empregadas na construção do livro, porém se houvesse um bom entendimento entre o modelo e o redator, livros de grande qualidade poderiam nascer, os leitores questionariam menos sua autenticidade, sendo menos exigentes em relação a ela. Ele acredita que os leitores reconheceriam um gênero novo, que realizaria “uma articulação inédita entre o romance e a autobiografia, uma variedade do ‘romance verdadeiro’ que a biografia pretende ser” (LEJEUNE, 2008, p.122).

Lejeune (2008) já imaginava um possível gênero em que confluíssem autobiografia e romance, que mais tarde seria denominado por Serge Doubrovsky de *autoficção*.

O termo autoficção só seria concebido por Serge Doubrovsky a partir do romance *Fils* (1977) e seria uma resposta às indagações do teórico francês “em *Le pacte autobiographique*, que se perguntava se haveria a possibilidade de um romance no qual houvesse identidade de nomes entre autor, narrador e personagem” (KLINGER, 2006, p.50).

O romance de Doubrovsky passa, então, a ser considerado o precursor do gênero autoficção, tendência que se tornou cada vez mais forte na literatura. Segundo o autor, na autoficção se mesclam gêneros como o romance, o discurso ficcional e a autobiografia como ele colocou na contracapa do seu romance:

Autobiografia? Não, isto é um privilégio reservado aos importantes deste mundo, no crepúsculo de suas vidas, e em belo estilo. Ficção, de acontecimentos e fatos estritamente reais; se se quiser, autoficção, por ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, fora da sabedoria e fora da sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontro, fios de palavras, aliteraões, assonâncias, dissonâncias, escrita de antes ou de depois da literatura, concreta, como se diz em música. Ou ainda: autofricção, pacientemente onanista, que espera agora compartilhar seu prazer (DOUBROVSKY, 1977).

O gênero parte do pressuposto de que é uma escrita inspirada em fatos reais com elementos da ficção, uma escrita de si, em que se misturam o real e o ficcional, a certeza e a incerteza, formando uma confluência entre o que é tangível e o que é imaginário. No entanto, para saber se o personagem do romance é de fato a mesma pessoa que assina a obra, Lejeune (2008) propôs o nome próprio como conexão formal entre “pessoa e discurso”: “a leitura depende do nome próprio e do uso que se faz dele no texto e no título do livro publicado” (LEJEUNE, 2008, p.187).

Lejeune (2008) aponta que a princípio o nome poderia aparentar não ter importância, mas é justamente o contrário, o nome é um elemento essencial do sistema do próprio livro pois exerceria ao mesmo tempo uma função referencial e uma função romanesca: “O nome, por outro lado, na medida em que figura no título do livro, programa um certo tipo de leitura: ele suscita a curiosidade biográfica e o investimento imaginário da existência de um outro” (LEJEUNE, 2008, p.188). Para o autor, o que faz com que o leitor leia determinada obra como ficção ou como um discurso autobiográfico não seria a veracidade dos fatos narrados e sim o “pacto” de leitura estabelecido pelo autor, ou seja, uma relação contratual entre as partes, convencionada pelo uso de determinados indicadores textuais.

Assim, é possível observar que diferentemente da autobiografia, em que se procura narrar os fatos desde o nascimento e normalmente seguir uma ordem cronológica (a da biografia do indivíduo), a autoficção não se insere em um compêndio fiel dos acontecimentos passados, sendo, como aponta Sarlo (2007), uma atualização do que aconteceu, uma escrita do presente e não mais o relato retrospectivo da memória, o que lhe faculta ficcionalizar o real, fazendo-se um gênero híbrido.

1.4 MODALIDADE PRESSUPOSTA NA ESCRITA DE SI

Paralelamente a todas estas discussões, mas dentro do mesmo impulso de compreender a força da escrita na constituição do indivíduo, e da sociedade, Foucault (2009) analisou a escrita de si como algo praticado desde a antiguidade, numa exposição didática dos

fundamentos de tal gênero identitário sobre Os *hypomnematas*, caderninhos de anotações que não poderiam ser descritos como uma escrita de si mas sim como registros de coisas lidas, ouvidas ou pensadas, que ofereciam uma releitura a reflexão dos próprios defeitos ou como apoio para quem passava por uma circunstância difícil. Esses registros não tinham relação com outros tipos de escrita como os diários íntimos ou relatos de experiências espirituais, que serão encontrados na literatura cristã posterior. Para Foucault, os *hypomnemata* eram “um dos meios pelos quais libertamos a alma da preocupação com o futuro, inflectindo-o para a meditação do passado” (FOUCAULT, 2009, p.140).

Segundo este pensador francês, o cristianismo institucionalizou esta prática como *confissão*, em que se constituía a “obrigação de passar pelo fio da linguagem o minúsculo mundo de todos os dias, os pecadilhos, as faltas, mesmo que imperceptíveis, até os turvos jogos do pensamento, das intenções e dos desejos” (FOUCAULT, 2009, p.110). Essa confissão, no entanto, possuía o significado de “dizer para tudo apagar”, essa fala de si deveria ser feita em segredo como expiação dos pecados e como algo que não deveria vir a público: “para centenas de milhões de homens e durante séculos, o mal teve que se confessar em primeira pessoa, num cochicho obrigatório e fugidio” (FOUCAULT, 2009, p.111).

No entanto, essa confissão em primeira pessoa contribui para que se desse início a uma escrita autobiográfica. Klinger (2006) propõe que, analisando a história ocidental, a escrita de si não aparece como algo novo nascido na reforma, nem produto do romantismo, é uma das tradições mais antigas do ocidente, que se sedimenta quando Santo Agostinho escreve *Confissões*, uma das principais referências do início de uma escrita autobiográfica.

A literatura cristã é rica em produções em primeira pessoa, indo muito além de Santo Agostinho. Vemos também que outros santos católicos compuseram ricos relatos biográficos, como Teresa d'Ávila, cujas composições literárias em que descreve sua vida e experiências espirituais são lidas até hoje na Espanha como parte da literatura espanhola da época do ouro, período em que livros eram vistos como algo perigoso e de difícil acesso.

Somente depois esse mecanismo passa a ter como objetivo uma discursificação do cotidiano: “o insignificante deixa de pertencer ao silêncio, ao rumor passageiro ou à confiança fugaz. Todas aquelas coisas que constituem o ordinário, o pormenor insignificante, a obscuridade, os dias sem glória, a vida comum, podem e devem ser ditas – mais, escritas” (FOUCAULT, 2009, p.117).

Pode-se observar que, na literatura brasileira, a escrita de si esteve sempre presente desde os primórdios da colonização, como define Jorge de Sá (1987) ao referir-se a Pero Vaz

de Caminha como o primeiro escritor que fez o uso da primeira pessoa em terras brasileiras, e como o primeiro cronista que procurou registrar por aqui o circunstancial. Por sua carta, encontrada por Seabra da Silva na Torre do Tombo em 1773, já é possível defini-lo como um cronista, pois ele recria com minuciosidade todo o contato com os índios e seus costumes, e toda a paisagem que se revelou àqueles europeus; portanto, ao procurar relatar fielmente os fatos vivenciados ele “tem consciência da possibilidade de “aformosear” ou “afetar” uma narrativa, sem esquecer que a experiência vivida é a que torna mais intensa” (SÁ, 1987, p.6).

É ainda Foucault (2009) quem nos elucida que a carta constitui um exercício de escrita pessoal, pois, como recorda Sêneca, quando escrevemos para alguém procuramos ler o que escrevemos do mesmo modo como ao dizermos qualquer coisa ouvimos o que falamos. A carta atua sobre a própria pessoa que a escreveu, por meio da leitura e releitura, e também sobre aquele que a recebe. Além dessa função, o autor destaca que a correspondência é “mais que um adestramento de si próprio pela escrita, por intermédio dos conselhos e opiniões que se dão ao outro: ela constitui também uma certa maneira de cada um se manifestar a si próprio e aos outros” (FOUCAULT, 2009, p.149).

1.5 CRÔNICA, GÊNERO À MODA DA CASA

O caminho literário percorrido, no Brasil, desde o seu texto fundador, foi o de alcançar o “abrasileiramento” de uma literatura nacional. Sá (1987) demonstra que, neste caminho, a literatura encontrou-se com a “sua vida mundana” para especificar o gênero crônica. Porém, esse gênero não conseguiu livrar-se de preconceitos como o de que escrever uma crônica é muito mais fácil que escrever um conto ou um poema. A confusão entre conto e crônica, que estaria à margem da “nobreza” do mundo literário, se funda na crença de que o conto é mais denso como narrativa e se centra na exemplaridade de um instante da condição humana, ao passo que a crônica não possui essa característica (SÁ, 1987, p.7).

Um dos estudiosos contemporâneos da crônica, Simon (2011) aponta as diferenças entre conto e crônica, ao afirmar que esta não se restringe a um modelo único, fato que pode causar confusão na sua classificação, pois há crônicas que se instalam na fronteira com o conto, tais como, por exemplo, os textos de Fernando Sabino, Stanislaw Ponte Preta e Luís Fernando Veríssimo. O que diferencia primordialmente a crônica do conto é a ênfase dada ao cotidiano e às experiências diretamente vividas pelos enunciadores do texto, poderíamos acrescentar.

A crônica se origina primeiramente no jornal: “herdando a sua precariedade, esse seu lado efêmero de quem nasce no começo de uma leitura e morre antes que se acabe o dia” (SÁ, 1987, p.10). Este mesmo estudioso defende que a literatura brasileira nasce da crônica, sendo ela, na sua definição, uma mistura de “jornalismo e literatura”. Por conta de seu suporte original.

Se no início era uma seção quase que informativa, chamada *folhetim*, e abrangia os acontecimentos do dia ou da semana, foi com o passar do tempo ganhando mais espaço no jornal, tornando-se menos “jornalística” e mais “literária”. O folhetim, que se constituía em um artigo de rodapé sobre as questões do dia, aos poucos foi encurtando, ganhando um tom despretensioso, encolhendo de tamanho até chegar à dimensão rápida dos dias de hoje.

É no tempo de João do Rio (pseudônimo de Paulo Barreto, 1881-1921) que a crônica ganha um aspecto literário. O cronista, percebendo a modernização das cidades, passa a frequentar diversos lugares em busca de inspiração para suas crônicas, desde lugares refinados até onde se encontravam os “malandros cariocas”, construindo assim um novo jeito de vivenciar a profissão de jornalista. Não só isso, mudaria também a linguagem e a própria estrutura folhetinesca: “em vez de simples registro formal, o comentário de acontecimentos que tanto poderiam ser do conhecimento público como apenas do imaginário do cronista, tudo examinado pelo ângulo subjetivo da interpretação, ou melhor, pelo ângulo da recriação do real” (SÁ, 1987, p.9).

João do Rio passa a colocar em suas crônicas um toque ficcional, dotando-as de um corpo híbrido que será uma de suas marcas contemporâneas. Sá (1987) argumenta que a densidade do conto e da crônica são diferentes e aí reside sua substancialidade. Ao passo que o contista mergulha na construção do personagem, o cronista tem mais liberdade; sendo assim, quem narra uma crônica não é um personagem como no conto, é o próprio cronista, e tudo o que ele diz parece ter acontecido realmente, como se os leitores estivessem diante de uma reportagem. Esta aparente simplicidade não revela falta de investimento artístico revelando antes as marcas textuais de um gênero.

Para Candido (1992), a crônica não nasceu com o jornal, mas sim quando este se tornou cotidiano, de tiragem grande e acessível. Este novo gênero possuía a mesma efemeridade do jornal, que diariamente circula e fenece, nisso residindo a sua característica transitória, uma vez que o cronista dispõe de pouco tempo para produzir o seu texto, e essa pressa de viver é a mesma pressa que faz com que o cronista tenha pressa em escrever. O real passa a não ser copiado sendo antes recriado com coloquialismo nos textos, pois se aproxima

da oralidade, criando um diálogo entre o cronista e o leitor. Para Sá (1987), “a pressa de viver desenvolve no cronista uma sensibilidade especial, que o predispõe a captar com maior intensidade os sinais da vida que deixamos escapar”. A isto o autor chamou de “lirismo reflexivo”.

Nesta mesma linha, Simon (2011) classifica a crônica em um espaço intermediário. Por ser originária no jornal, ele a define como um gênero marcado pela transitoriedade. O autor cita Massaud Moisés, para quem a crônica perde quando é incorporada ao livro e lida em série, o que lhe tiraria de seu ambiente natural, roubando-lhe a sua principal força que é o valor de atualidade do texto. Para Antonio Candido (1992), porém, quando é transferida para o livro se verifica que sua durabilidade é maior do que se pensava. Mais uma das visões antagônicas de valorização e desvalorização que marcam o gênero.

Candido (1992) demonstra que, por não ser um “gênero maior”, a crônica se aproxima do leitor, ajustando-se à “sensibilidade do dia-a-dia” e criando um diálogo entre o autor presente no texto e o leitor - acrescentamos nós. Na sua despreensão, ela humaniza, e é nisso que ela acaba sendo íntima. Por ficar tão próxima do cotidiano, atua como “quebra do monumental e da ênfase” (CANDIDO, 1992, p.14). Na sua aparente simplicidade, está a sua grandeza, por isso ele a denomina “amiga da verdade e da poesia nas suas formas mais diretas e também nas suas formas mais fantásticas” (CANDIDO, 1992, p.14). A crônica dispensa rebuscamentos da linguagem, adjetivos arrebatados, ela é essencialmente simples e próxima, por conta de ter sido produzida não para o livro, mas para o jornal. Daí que quem a escreve não o faz “do alto da montanha, mas do simples rés-do-chão” (CANDIDO, 1992, p.14).

Porém, o que Candido (1992) constata é que a crônica é um gênero brasileiro pela originalidade que aqui se desenvolveu e “operou milagres de simplificação e naturalidade”. Por seu tom de coisa familiar, ele a classificou como um gênero desprezioso, insinuante e revelador. Mesmo com o seu caráter descontraído entra fundo no significado dos atos e sentimentos do homem, levando longe por meio de uma crítica que pode ser também social.

A linguagem deixa de ser de argumentação ou de crítica política para ganhar um toque poético, ao mesmo tempo em que recebe um toque humorístico. Neste caminho, a crônica se encontrou consigo mesma. Na opinião de Candido (1992), em um país onde se valorizava o rebuscamento da linguagem, a retórica e um idioma literário que mostrasse superioridade intelectual, a crônica impôs uma força contrária. Ela seria a grande herdeira da oralidade, e essa aproximação entre escrita de si e escrita literária lhe deu prestígio entre leitores.

O gênero se consolidou de vez a partir da década de 1930, período em que se destacaram cronistas como Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e Rubem Braga.

1.6 CONFLUÊNCIAS COM A MODERNIDADE

Uma das características da crônica é a leveza, um dos temas que Calvino (1998) trata em *Seis propostas para o próximo milênio*. O escritor argumenta a favor da leveza, em contraponto ao peso da linguagem. Ao refletir sobre o seu próprio fazer literário, Calvino salienta que sempre procurou retirar o peso, sobretudo, o peso da narrativa e da linguagem. Vemos que isso permite avaliar a atualidade estilística da crônica brasileira: leve, construída a partir de narrativas breves.

Ao evidenciar o quanto para ele foi difícil retirar o peso das suas composições literárias, Calvino (1998) recorre a uma comparação com o mito de Perseu e Medusa. O mundo, para o escritor, parecia transformado em pedra, e essa petrificação não poupava nenhum lado da vida, como se ninguém pudesse escapar ao olhar inexorável de Medusa.

Para superar essas dificuldades, Calvino nos mostra como a leveza se faz essencial na constituição do romance, utilizando uma narrativa mítica. Para destruir o terrível monstro, Perseu voa em sandálias aladas, sem olhar diretamente para a face de Medusa e sim para a imagem refletida em seu escudo de bronze: “Para decepar a cabeça de Medusa sem se deixar petrificar, Perseu se sustenta sobre o que há de mais leve, as nuvens e o vento; e dirige o olhar para aquilo que só pode se revelar por uma visão indireta, por uma imagem capturada no espelho” (CALVINO, 1998, p.16). O escritor enxerga nesta alegoria a relação do poeta com o mundo, ou melhor, com o próprio exercício da escrita, uma lição para continuar escrevendo.

Calvino (1998) destaca ainda que a relação de Perseu com Medusa não termina com a decapitação dela. Do sangue de Medusa nasce um cavalo alado, Pégaso, que faz jorrar no monte Hélicon a fonte em que as musas irão beber. O autor destaca ainda que mesmo as sandálias aladas de Perseu provinham de um mundo monstruoso, pois ele as havia recebido das irmãs de Medusa, as Graias de um olho apenas.

É este processo de escrita alada que a melhor crônica brasileira busca.

Candido (1992) julga ainda importante destacar o papel efêmero e simples que ela exerce, porque há a tendência de se acreditar que o contexto e a linguagem mais suaves da crônica dão a ela uma natureza superficial, valorizando em oposição as coisas sérias e graves.

No entanto, nessa leveza da linguagem acontece o amadurecimento sobre a visão das coisas, inclusive para o autor, e o contrário é que é perigoso: às vezes “o problema é que a magnitude do assunto e a pompa da linguagem podem atuar como disfarce da realidade e mesmo da verdade” (CANDIDO, 1992, p.14). Para Calvino: “Há uma leveza no pensamento, assim como na frivolidade; ou melhor, a leveza do pensamento pode fazer a frivolidade parecer pesada e opaca” (CALVINO, 1998, p.22).

Ao contemplar obras que para o autor são exemplos de riquezas literárias constituídas pela leveza, Calvino (1998) realça que “a leveza é algo que se cria no processo de escrever, com os meios linguísticos próprios do poeta”. Só o acréscimo de poesia garante a leveza da linguagem. (CALVINO, 1999, p.24).

Como símbolo do novo milênio, o escritor italiano saudou primeiro a leveza, invocando os versos de Bocaccio em *Decamerão* (VI,9), em que surge a figura do poeta florentino Guido Cavalcanti (1255-1300) como um austero filósofo que passeia diante de uma igreja entre os sepulcros de mármore. Assim são descritos os versos: A “*juventude dourada*” passeava pelas brigadas da cidade, passando de uma festa a outra e tendo avistado o poeta, foram ter com ele, embora Cavalcanti fosse rico e elegante se recusava ir à farra com eles, além do mais sua filosofia era considerada ímpia. Ao provocarem o poeta, a brigada caiu em cima dele como em um assalto de brincadeira dizendo:

“Guido, recusas pertencer a nossa brigada; mas quando finalmente descobrires que Deus não existe, o que farás então?”

Ao que Guido, vendo-se cercado por eles respondeu: Senhores, podeis dizer-me em vossa casa o que bem vos aprouver” e apoiando-se sobre um daqueles túmulos, que eram bem altos, deu um salto arrojando-se para o outro lado e, desembaraçando-se deles, lá se foi (CALVINO, 2001, p.23).

Calvino (1998) escolhe esse símbolo para saudar o novo milênio, “o salto ágil e imprevisto do poeta que sobreleva o peso do mundo, demonstrando que na sua gravidade encontra-se a leveza, enquanto aquela que muitos julgam ser a vitalidade dos tempos pertence ao reino de morte, como um cemitério de automóveis enferrujados” (CALVINO, 1998, p.24).

Ao utilizar a imagem do poeta, Calvino (1998) exemplifica a leveza em pelo menos três acepções distintas: primeiro, despojamento da linguagem; segundo, a narração de um raciocínio ou de um processo psicológico no qual interferem elementos sutis e imperceptíveis, ou qualquer descrição que comporte alto grau de abstração; e terceiro, uma imagem simbólica da leveza que assuma um valor emblemático, como a figura de Guido Cavalcanti, para Bocaccio.

Dentro da literatura, Calvino (1998) nos mostra a suprema importância da leveza como um elemento rico se bem elaborado na constituição poética. A leveza, para o escritor, está associada à precisão e à determinação, nunca ao que é vago ou eventual, por isso ele cita Paul Valéry: “é preciso ser leve como o pássaro, e não como a pluma” – ou seja, um corpo literário deve ser leve, porém possuir consistência, vida, rigidez, deve conter gravidade mesmo dentro de uma perspectiva que evidencie leveza.

Outra característica importante na crônica brasileira, a brevidade constitui um elemento que Calvino (1998) destaca como uma das marcas para o novo milênio. Para isso, ele narra uma lenda antiga sobre o imperador Carlos Magno:

O imperador Carlos Magno, já em avançada idade apaixonou-se por uma donzela alemã. Os barões da corte andavam muito preocupados vendo que o soberano, entregue a uma paixão amorosa que o fazia esquecer sua dignidade real, negligenciava os deveres do Império. Quando a jovem morreu subitamente, os dignitários respiraram aliviados, mas por pouco tempo, pois o amor de Carlos Magno não morreu com ela. O imperador mandou embalsamar o cadáver e transportá-lo para a sua câmara, recusando separar-se dele. O arcebispo Turpino, apavorado com essa paixão macabra, suspeitou que havia ali um sortilégio e quis examinar o cadáver. Oculto sob a língua da morta, encontrou um anel com uma pedra preciosa. A partir do momento em que o anel passou às mãos de Turpino, Carlos Magno apressou-se em mandar sepultar o cadáver e transferiu seu amor para a pessoa do arcebispo. Turpino, para fugir àquela embaraçosa situação, atirou o anel no lago Constança. Carlos Magno apaixonou-se então pelo lago e nunca mais quis se afastar de suas margens (CALVINO, 1998, p.45).

Para Calvino (1998) é necessário prender o leitor a uma narrativa. Nesta lenda se destacam elementos que fogem à regra: primeiramente a presença de um anel mágico, a paixão de um homem idoso por uma jovem, uma paixão necrófila, uma propensão homossexual e no final “tudo se aplaca numa contemplação melancólica, com o velho rei absorto à vista do lago”. No campo desta narrativa, o personagem principal é o anel mágico, objeto a que Carlos Magno persiste em se agarrar diante da sensação de morte; é o seu escape para o liame que o prende à vida.

Calvino (1998) elege essa versão como sendo sua preferida porque ela se mostra exatamente sucinta, breve. É sobre este valor, o da brevidade, que Calvino reflete no segundo capítulo de *Seis propostas para o próximo milênio*: “a eficácia narrativa da lenda de Carlos Magno está precisamente naquela sucessão de acontecimentos que se respondem uns aos outros como as rimas numa poesia” (CALVINO, 1998, p.49).

Calvino (1998) aponta que as narrativas infantis carregam consigo elementos como economia, ritmo, lógica essencial. Este valor, o da economia de expressão, que se encontra também na narrativa de Carlos Magno, representa a luta contra o tempo, a relatividade do tempo sendo descrita em um conto popular onde a viagem de ida parece durar algumas horas, ao passo que a de volta se torna irreconhecível porque se passam anos e anos. O tempo se faz

um componente nas narrativas populares, a exemplo de Sherazade, que salva a cada noite sua vida, porque sabe encadear uma história na outra, interrompendo-a no momento exato, duas operações sobre continuidade e descontinuidade temporal.

O autor faz uma alegoria para exemplificar a importância do ritmo em uma narrativa: seria semelhante a um cavalo, um meio de transporte cujo tipo de andadura depende do percurso a ser executado, embora sua velocidade seja apenas mental. Esse tema interessaria inclusive a um poeta, Giacomo Leopardi (1798-1837), que desenvolveu suas reflexões sobre a velocidade e, em certo ponto, também sobre o estilo.

Calvino (1998) nos mostra que a rapidez e a concisão de estilo se tornam agradáveis porque “apresentam à alma uma turba de ideias simultâneas, e fazem a alma ondular numa tal abundância de pensamento, imagens ou sensações espirituais” (CALVINO, 1998, p.55).

Para exaltar a brevidade como uma característica importante na literatura, ele lembra que a metáfora do cavalo para designar a velocidade da mente foi usada pela primeira vez por Galileu Galilei. Por isso, o raciocínio dedutivo é como o correr; o estilo, um método de pensamento; a rapidez, a agilidade do raciocínio e a economia de argumentos também são qualidades decisivas do bem pensar:

Será, no entanto, Salviati quem definirá a escala de valores em que Galileu situa a velocidade mental: o raciocínio instantâneo, sem passagens, é o da mente de Deus, infinitamente superior ao da mente humana, a qual no entanto não deve ser menosprezada nem considerada nula, porquanto criada por Deus, e que avançando passo a passo chegou a compreender, investigar e realizar coisas maravilhosas. Neste ponto, intervém Sagredo, com o elogio da mais bela invenção humana, a do alfabeto (CALVINO, 1998, p.57).

Na reflexão sobre a leveza, Calvino (1998) destacou a figura de Lucrécio, que viu na combinatória do alfabeto o modelo da estrutura atômica da matéria; na conferência sobre a rapidez, ele cita Galileu que via nessa combinatória o instrumento da comunicação. Calvino recomenda este valor para a literatura:

Numa época em que outros *media* triunfam, dotados de uma velocidade espantosa e de um raio de ação extremamente extenso, arriscando reduzir toda a comunicação a uma crosta uniforme e homogênea, a função da literatura é a comunicação entre o que é diverso pelo fato de ser diverso, não embotando, mas antes exaltando a diferença, segundo a vocação própria da linguagem escrita (CALVINO, 1998, p.58)

Para Calvino (1998), na literatura, a economia de tempo é um fator positivo, porque, segundo ele, quanto mais tempo economizamos, mais tempo poderemos perder: “A rapidez de estilo e de pensamento quer dizer antes de mais nada agilidade, mobilidade, desenvoltura; qualidades essas que se combinam a uma escrita propensa a divagações, a saltar de um

assunto para o outro, a perder o fio do relato para reencontrá-lo ao fim” (CALVINO, 1998, p.59).

Vemos que a leveza e a brevidade são aspectos de valor dentro da literatura, sendo índices de modernidade do gênero crônica. A leveza sempre em contraponto ao peso, como ponderou Calvino (1998), se manifesta nos textos brasileiros, próprios para a leitura de jornal. Outro fator de leveza da crônica é sua proximidade com o lirismo, detectados no cotidiano. Devemos ainda acrescentar o caráter autobiográfico da crônica, pois na sua variedade de assuntos muitas vezes se encontram “textos que tratam do próprio fazer poético, do cotidiano do escritor e da ambiguidade experimentada pelo cronista, entre o meio jornalístico e o universo literário” (SIMON, 2011, p.54).

Nesta linha, é importante conhecer o ponto de vista de um dos grandes cronistas contemporâneos. Ivan Lessa (1999) destaca quatro motivos para explicar por que o gênero ganhou força: primeiro, porque o fôlego literário brasileiro “é curto” (o que nos remete a leveza e a brevidade) e nos tornamos mestres no “pinga-pinga” do conto; depois porque conscientes de que o tempo passa vertiginosamente, existe a pressa em registrar o que se passa no âmbito pessoal e intransferível; em terceiro, porque somos muito pessoais e celebramos a vida quase no próprio instante em que ela se passa – e um uso desinibido da primeira pessoa. Por último, o cronista ganha dinheiro com isso, e não há nenhum motivo para se envergonhar. Num país com profissionalização precarizada do escritor, a crônica é uma atividade com mercado.

Se o gênero passa a contar literariamente a partir dos anos 1930, para Simon (2011) é a partir da década de 1950 que desfruta grande êxito, com a intensificação de certo lirismo nesses textos. Para o crítico, não podemos encontrar outro documento do cotidiano monumentalizado senão na crônica, sendo a sua matéria-prima o circunstancial, o frívolo. Ele observa que uma das razões do êxito deste formato é a escrita em primeira pessoa, ressaltando, no entanto, que “por mais que o ‘eu’ em certas crônicas seja identificado como um escritor, como um cronista (...) este ‘eu’ é uma criatura do cronista, criação que se desvincula de qualquer compromisso verídico ou autobiográfico, pois se inscreve em um modelo de texto que flerta também com situações fictícias” (SIMON, 2011, p.53). Ou seja, estamos dentro dos limites de definição da autoficção, tal como já tratado aqui.

Essa tradição das crônicas em primeira pessoa, em que o cronista observa as cenas cotidianas e as transfere para o papel, foi muito forte desde os tempos mais remotos no país, como Sá (1987) exemplifica com a carta de Caminha. Ela veio sendo maturada em nossa

sensibilidade enquanto se formava a literatura brasileira. Candido (1992) relata que, nos folhetins, autores consagrados foram moldando o gênero. José de Alencar e Machado de Assis produziam um “artigo leve”; França Júnior incorpora o humor. Olavo Bilac amplia a dose poética. Enquanto João do Rio se volta para o humor e o sarcasmo.

1.7 PRECURSORES BRASILEIROS DA PRIMEIRA PESSOA AUTOFICCIONAL

Pode-se constatar que essa tradição literária do uso da primeira pessoa nas crônicas contribuiu para que se formasse uma literatura marcada pela experiência pessoal e pela formação estrutural do próprio romance, caso das obras de Raul Pompeia e Lima Barreto, autores que se valem de uma gramática da crônica.

Para Sanches Neto (2015), em *O Ateneu* temos um romance-síntese inovador dentro do período realista/naturalista, segundo o autor: “o Ateneu foi erigido a partir de hibridismos, em uma arquitetura aberta, que aponta para várias latitudes artísticas”.

Se o projeto do romance de desvendar o que ocorria no internato cabia perfeitamente no naturalismo, “a sua linguagem remete às poéticas simbolista-parnasianas, diferenciando-o de outros romances da escola de Zola, em que havia uma naturalização da linguagem literária” (SANCHES NETO, 2015). Para o autor, essa escrita artística do romance se evidencia justamente para velar o conteúdo sexual do romance, embora acabe surtindo um efeito contrário:

Embora tal recurso cumpra esta função, os investimentos em linguagem também funcionam no sentido contrário, chamando a atenção para o que se quer revelar. No primeiro encontro do menino Sérgio com Ema, a jovem esposa de Aristarco, o tecido do vestido dela tem um caráter denunciante: “Vestia cetim preto justo sobre as formas, reluzente como pano molhado; e o cetim vivia com ousada transparência a vida oculta da carne”. Num romance marcado por um rosário de metáforas, esta imagem sedutora de Ema pode figurar como representação da natureza reveladora de um estilo reluzente como cetim molhado, que mais denuncia do que mascara (SANCHES NETO, 2015).

Sanches Neto (2015) sugere que essa linguagem não cumpre uma função somente estética como propõe o Parnasianismo, nem um turvamento da percepção do real, como no Simbolismo, seria uma linguagem altamente poética que funcionaria mais com um caráter crítico, para retratar os acontecimentos e denunciar a índole dos personagens.

Para o autor: “cada episódio é a crônica de um momento do fim da infância, quando o personagem perde a inocência, tudo reelaborado pelo narrador adulto” (SANCHES NETO, 2015).

Sanches Neto (2015) propõe que o romance “cresce em círculos concêntricos, a partir principalmente de reflexões do narrador, como se cada capítulo tivesse uma independência do todo”. Ao analisar a elaboração do romance, o autor propõe que os discursos preconceituosos do dr. Cláudio não funcionariam como o ideário do autor, embora em alguns pontos se assemelhassem a ele. Um deles seria a definição de romance proposto pelo personagem do dr. Claudio, como aponta Sanches Neto (2015): “o ideal de uma obra totalizadora, porque nela se mesclariam diversos gêneros, diversidades essas que se sobrepõem para dar conta da multiplicidade de experiências vivenciadas no período, que retratam uma época de modernização”.

Para o autor, o livro de Raul Pompeia tem uma natureza autobiográfica, e nada mais seria do que as memórias ficcionalizadas das experiências do próprio Raul no internato. Sanches Neto (2015) destaca que, entretanto, apesar de o romance de Pompeia ter um forte caráter autobiográfico, falta o nome próprio no interior do romance corresponder ao nome do autor, recurso fundante da autoficção.

O autor acredita “que, pela primeira vez, na ficção brasileira, um grande romancista lança mão do material autobiográfico de maneira tão desinibida e arriscada para erguer obra ficcional”. Isso só se torna plausível pela constituição do romance como uma obra que ele chamou de totalizadora, pelo fato de Pompeia ter incluído na composição do romance traços da crônica (e outros gêneros), abrindo assim uma nova perspectiva na narrativa, uma vez que a crônica traz em si uma forte presença da primeira pessoa. Sanches Neto (2015) destaca que a poesia lírica brasileira é carregada de alta pessoalidade, a exemplo de poesias de Alphonsus de Guimaraens, Augusto dos Anjos e Carlos Drummond de Andrade, que demonstram o nome próprio dentro da composição poética, evidenciando o recorrente uso da primeira pessoa, não apenas no gênero crônica, como também na poesia, modalidades que se irmanam de muitos autores.

Sanches Neto (2015) esclarece os motivos pelos quais Raul Pompéia não coloca o seu próprio nome na narrativa: “Logicamente, no final do século 19, o narrador de *O Ateneu* não poderia assumir o nome do autor, nem os demais personagens teriam como exhibir seus nomes próprios. Esta limitação teórica para inscrever o romance na categoria de autoficção pode ser contornada por outras formas de assinatura da história pessoal de Pompeia no livro”.

A partir daí o autor analisa outro tipo de assinatura, que se desvincula do nome próprio, mas está intrinsecamente ligado a ele. A assinatura se efetiva por meio das ilustrações de Raul Pompeia, dando ao romance um caráter verídico:

As relações indiretas estabelecidas entre o Ateneu e o Colégio Abílio são claras — a localização geográfica, o histórico da escola e do educador, a recente passagem de Raul Pompeia por ela. Tudo isso permite que o leitor entre no Colégio Abílio pelas portas do Ateneu, criando uma comunicação subterrânea entre eles. Abrimos o livro de Pompeia e chegamos ao Colégio do Barão de Macaúbas. Na época em que o livro foi publicado, tanto no jornal como em volume independente, Abílio Cesar Borges (1824-1891) ainda era vivo, tinha grande poder no meio educacional brasileiro e seu colégio gozava de prestígio. Era autor de diversos títulos didáticos, com circulação nacional. Seria facilmente reconhecido pelo leitor, mas Pompeia não se contenta em apenas sugerir quem seria o modelo para o seu Aristarco. Ele o desenha, para não deixar dúvidas (SANCHES NETO, 2015).

É através das ilustrações que Raul Pompeia assina a obra, relacionando as experiências vivenciadas no Colégio Abílio com as experiências de Sérgio, no Ateneu. Sanches Neto (2015) sustenta que, dentro da concepção de um romance totalizador, as ilustrações de Raul Pompeia constituem parte da narrativa, “servindo para criar uma versão plástica dos nomes próprios, tanto do autor como do personagem opositor e opressor do livro. O leitor é informado destas identidades através das ilustrações. E é, dessa forma, que o livro se deixa ler como uma autoficção”.

O intuito de Sérgio (Raul Pompeia) é revelar a verdadeira face da instituição na qual estudou e a hipocrisia que permeava as relações humanas. Sanches Neto (2015) enfatiza:

A independência de Sérgio (e ele tem consciência disso) só é possível porque ele vem de uma família abastada e adquiriu, contra a mediocridade do meio, instrumentos de linguagem. Os alunos do Ateneu podem ser divididos em quatro grandes grupos. Os ricos e socialmente bem-postos (filhos e netos de capitalistas ou de políticos), os que pagam em dia as mensalidades, mas não pertencem a famílias poderosas, os que atrasam a mensalidade e, por fim, os gratuitos. Diante de qualquer necessidade de punição para servir de exemplo aos demais, Aristarco procura alguém entre os dos dois últimos grupos, para não mexer em seu orçamento. Os com mensalidade atrasada sofrem todo o seu desprezo, e os gratuitos só o são por sua submissão, porque eles se fazem crentes nos valores transmissíveis da casa. (SANCHES NETO, 2015).

Sanches Neto (2015) esclarece que a autoficção cumpre um papel desmitificador dos mecanismos sociais, a exemplo do que expõe Raul Pompeia em *O Ateneu*, permitindo que por meio da linguagem literária no campo simbólico o leitor se aproxime do “motor oculto da sociedade”, a autoficção seria uma ficção em funcionamento da verdade: “Em *O Ateneu* a violência é expressa na estrutura simbólica sendo o romance de Pompeia o incêndio de um mundo de mentiras” (SANCHES NETO, 2015).

Outro autor, que a exemplo de Raul Pompeia exerceu uma forte escrita identitária foi Lima Barreto. Podemos observar a forte carga autobiográfica na composição das suas obras, como no romance *Recordações do escrivo Isaiás Caminha*. Lima Barreto sofreu todas as

rejeições por causa da cor de sua pele, o alcoolismo e a pobreza, embora possuísse cultura, inteligência e talento, não era permitido que um mulato ocupasse um lugar notório dentro do meio literato brasileiro. O romance se apresenta como um relato muito parecido com a própria vida do escritor e com os sentimentos vivenciados por ele ao longo de sua trajetória, como a exclusão e o preconceito. Se observarmos com atenção a vida de Lima Barreto e a personagem Isaías Caminha, veremos que os fatos autobiográficos constituem matéria para o seu romance. Sabemos que Isaías Caminha é de certa forma Lima Barreto não pelo nome próprio como propõe Lejeune/ Doubrovsky, mas porque Isaías era o autor do romance *Clara dos Anjos*, livro escrito na realidade por Lima Barreto.

Luciana Hidalgo (2013) analisa o *eu* presente nas obras de Lima Barreto pelo viés do coletivo, ao expor problemas pertinentes a si mesmo como indivíduo. No meio de uma sociedade patriarcal e preconceituosa, o escritor evidenciou problemas de ordem social:

Barreto certamente fundou uma forma ficcional de dizer o *eu* na literatura brasileira, marcada por um traço muito particular: a utilização do espaço autônomo da ficção onde, ao falar do *eu*, alardeava questões sociais, raciais e políticas coletivas. Seu mal-estar pessoal, e também em relação à sociedade da *belle époque*, o levou a produzir uma surpreendente literatura de si mesmo, que às vezes parecia partir de um egocentrismo, mas visava o coletivo, isto é, a denúncia como ferramenta de transformação social e política do país. Devido a essa e outras irreverências, o autor foi quase banido da vida literária. A intelectualidade de seu tempo não perdoou a virulência verbal com que ele exibía práticas e traumas históricos. Porque, ao se expor, Lima Barreto expunha feridas nacionais (HIDALGO, 2013).

Temos então em Raul Pompeia e Lima Barreto escritores que utilizaram a experiência pessoal e construíram romances pautados pelo caráter autoficcional. Podemos entender essas constituições romanescas presentes na literatura brasileira como devedoras da tradição das crônicas em primeira pessoa, que colaboraram para que se formasse uma literatura de fôlego longo fortemente marcada pela experiência do “eu”.

1.8 CRONISTA DE UM EU INSTÁVEL

Procuramos aqui analisar algumas crônicas de José Carlos Oliveira e explorar a daquele que talvez tenha fixado o gênero de autoficção entre nós. As crônicas publicadas no *Jornal do Brasil* (de 1961 a 1983) mostram uma presença do “eu” e um forte traço da escrita de si.

Aos 17 anos, Carlinhos já trabalhava como repórter e cronista, revelando um comportamento sarcástico que marcou suas obras. Tornou-se ainda um dos mais importantes cronistas do século XX pela dedicação quase integral ao gênero, o que o aproxima muito de

Rubem Braga. Podemos notar que quase todas as crônicas de Carlinhos Oliveira são pautadas pela experiência, pelo cotidiano de sua rotina de cronista: bares, praias, restaurantes, pessoas do bairro de Ipanema e o convívio com intelectuais e artistas de seu tempo, que lhe forneceram assuntos para suas crônicas. Todo o painel cultural da vida urbana carioca da segunda metade do século XX pode ser encontrado neste seu legado jornalístico.

Nesta produção, podemos encontrar os primeiros traços que marcariam mais tarde o seu primeiro romance, *O pavão desiludido*, no qual haverá também um uso desinibido da primeira pessoa do singular e relatos de episódios pretensamente vividos por José Carlos Oliveira.

Ou seja, o escritor é conscientemente devedor de sua atividade de cronista, pois em ambos os papéis ele desenvolve ficcionalmente a sua biografia apresentando-se como personagem.

Na crônica publicada no *Jornal do Brasil*, em 29/11/1964, o cronista faz uso da primeira pessoa e leva a si mesmo, com nome e sobrenome, para dentro do texto, criando um diálogo entre os dois eus, encerrados na mesma pessoa. Uma identidade duplicada, em que cada um dos eus possui autonomia de fala:

Acordei cedo no sábado e continuei a escrever sobre a minha vida particular – meus devaneios surrealistas, minha solidão musicalizada. Fui ao espelho e, ali, José Carlos Oliveira me deu um sorriso grave. “Vamos andando para a rua”, disse ele, “porque mais cedo ou mais tarde você morre e eles te põem numa gaveta e acabou-se o que era doce” (OLIVEIRA, 2004, p.95).

Klinger (2006) define que a autoficção se insere no universo do romance valendo-se do uso da primeira pessoa do singular e do tempo presente, mostrando uma nova perspectiva da possibilidade da criação de um romance em que se privilegia a primeira pessoa em detrimento de uma terceira pessoa, subvertendo a própria constituição romanesca. Era exatamente isto que estava em curso nesta crônica de Carlinhos, em que ele se revela para o leitor como um *eu* que se apresenta como personagem de ficção, um personagem que vai sobreviver ao eu real, que está sujeito a uma morte breve. Há uma sobreposição de nomes, mas uma separação destes dois *eus*: um feito para durar, no campo da linguagem, e outro consciente de sua brevidade carnal.

Em outra crônica, publicada em 4/3/1969, Carlinhos é personagem, mas se coloca na terceira pessoa, mostrando justamente a fronteira entre dois seres que são a mesma pessoa e que, no entanto, guardam autonomia: “A realidade bruta é a seguinte – Carlinhos Oliveira e seus companheiros começaram a beber no Veloso e estão esticando no Antonio’s (...). Como é

que Carlinhos poderia imaginar que aquele casazinho estava ali por causa dele” (OLIVEIRA, 2004, p.172).

O contraponto na utilização da terceira pessoa, segundo Barthes (1971) o uso do *ele*, fortalece um pacto ficcional com o leitor, assim como o tempo verbal do passado simples no idioma francês. A terceira pessoa usada tradicionalmente criaria uma máscara ficcional, que denuncia o personagem, a literatura, a ficção, a invenção. Mas Barthes (1971) destacou que a primeira pessoa ou uma terceira pessoa que lhe equivale (como no discurso indireto livre) aproxima o texto das tensões existenciais, tornando-o menos ambíguo. Já a terceira pessoa torna o texto impessoal. O uso da terceira pessoa é a convenção-tipo do Romance, pois cria uma distância em relação aos fatos, forjando uma ilusão de objetividade. O uso do *eu* é menos ambíguo, por isso, em sua concepção seria menos romanesco. Nas crônicas em questão, e no romance autoficcional, estas diferenças perdem o seu caráter didático, de separação de gêneros, criando um jogo de papéis, uma máscara de *eus* em que o ser ficcional tem o mesmo rosto e perfil do real. É neste sentido de embaralhamento que esta tendência atua para questionar verdades arraigadas.

Em várias de suas crônicas, Carlinhos fala de si mesmo, ora colocando-se em primeira, ora colocando-se na terceira pessoa, em uma prática daquilo que Ivan Lessa (1999) chamou de “autobustificação”, pois a crônica como gênero moderno reflete uma escrita de si contemporânea, pós-moderna, de mobilidade líquida do *eu* (Bauman), na contemplação de um busto daquele que a escreve e que se vê como personagem.

Veremos outra crônica (publicada em 7/10/1970) em que Carlinhos se coloca novamente na terceira pessoa, propondo assim um distanciamento de si mesmo. Nesse texto, o autor constrói uma imagem de Carlinhos Oliveira como um personagem boêmio e duplo de si mesmo:

Carlinhos, não o comediante que protagoniza esta série, mas o ser humano, é de tal forma conhecido na Zona Sul que, certa noite, colhido nas malhas de uma batida policial com fins políticos, e devidamente revistado, ouviu a seguinte pergunta e deu a seguinte resposta:

- Documentos?

-Não tenho. (OLIVEIRA, 2004, p.190).

Ou seja: este eu que aparece no texto é tão ficcional que nem dispõe de documentos de registro. Só pode ser encontrado no campo movediço da ficção. Observamos aqui um caso exemplar da máscara ficcional criada pelo cronista.

Em sua coluna de 28/8/1969, o nome de Carlinhos Oliveira aparece já no título demonstrando sobre quem trata a crônica intitulada “A volta de Carlinhos Oliveira”. Nela, o autor faz uso da primeira pessoa: “Acordo de um sonho. Sonhei a contemplação objetiva dos acontecimentos. A mim mesmo sonhei, sonhando; empurrei-me para a terceira pessoa e me vi de longe, desfigurado, generoso. Hoje volto a ser quem sou. Tumulto, rancor, melancolia, escândalo”. Nesta crônica, Carlinhos discorre sobre o próprio fazer poético, sobre sua relação com a escrita, sua vida tumultuada pela bebida, e se vê cindido entre o homem que vive sua circunstância e o personagem que vive uma aventura como linguagem. Ele diz que pode escrever um romance autobiográfico de 500 páginas só com essa frase: “Ontem dormi tarde, bebi muito”. Carlinhos cifra em seus textos de imprensa esta duplicidade, preparando-se para assumir o papel de romancista com a mesma liberdade ao tratar de sua história pessoal e ao usar seu próprio nome, sempre em situação de mutação.

CAPÍTULO 2 - VESTÍGIOS DE UMA TEORIA DA ESCRITA

2.1 DE CARLINHOS A JOSÉ CARLOS

O escritor José Carlos Oliveira ficou conhecido como cronista em um período de agitação política e cultural não só no Brasil como no mundo. Agitação política pois o Brasil vivia o regime militar (1964-1985), período tenso que levaria muitos dos artistas brasileiros ao exílio. Por outro lado, o escritor que ficou no país observa o aumento da pobreza nos grandes centros urbanos como o do Rio de Janeiro, o aumento da violência, dos assaltos que começavam a infligir medo à população. Observa também a miséria social, os excluídos, os meninos de rua. Em paralelo, havia a contracultura na década de 1970, a liberação sexual, o Cinema Novo, e um panorama que se transformava culturalmente. José Carlos Oliveira era também morador de Ipanema, no Rio de Janeiro, o bairro cosmopolita com maior concentração de artistas e intelectuais nesse período. Tudo isso o influenciaria na composição de seus romances, dentre eles: *Um Novo Animal na Floresta*, *Terror e Êxtase* e *Domingo 22*.

Durante as décadas de 1960 e 1970, ele ficaria muito conhecido por ser um cronista profícuo do caderno do *Jornal do Brasil*, mas também seria nacionalmente conhecido por ter interpretado o personagem Lauro Lemos, na novela global *Assim na Terra como no Céu*, de Dias Gomes, em 1971.

É a partir deste ano que registra a vida de maneira mais crua em seu diário que irá até 1986. Neste verdadeiro laboratório, vemos um extenso projeto literário de crônicas, reflexões sobre os romances e sobre o próprio fazer literário. Vemos também como questões subjetivas o influenciaram na composição artística, demarcando duas fases - a primeira quando boêmio e descrente em relação a Deus; e a segunda fase, quando se converte ao catolicismo na reta final da sua doença, a pancreatite, que o mataria em 1986. Está refletida nesse diário toda a sua inquietação existencial e como sujeito. É possível perceber que os acontecimentos autobiográficos estavam intrinsecamente ligados com a sua atividade de escritor, pois ele mesmo, os próprios amigos, conhecidos e familiares eram cobaias para a sua ficção. Algumas vezes o escritor confessa no diário – para o uso pessoal – a mecânica do ofício de escritor que se inspira no real para transformá-lo em ficção: “minha substância é de um escritor; quem quer que se aproxime de mim pode virar personagem” (OLIVEIRA, 2005, p.366). Ele registra no diário em 26 de março de 1977:

Os ambientes que conheço, tirante as reminiscências da infância (que configuram outro gênero de literatura), são os bares, as redações de jornal, os ambientes jovens e os lugares por onde circulam os grã-finos. O resto é abstração. Os ambientes de Shakespeare eram os palácios e tavernas, e seus heróis os reis, rainhas, príncipes, bufões, etc. Na tragédia grega a mesma coisa. Em Machado temos os pequenos funcionários e agregados (OLIVEIRA, 2005, p.38).

Para ele, o escritor escreve sobre o que conhece, sobre o que vivencia. Isso sucedeu para todos os grandes escritores, por isso ele justifica sua escrita, incluindo a memória, ainda que para ele fosse outro gênero. Lejeune (2008) assim reflete acerca da constituição da escrita na elaboração de um texto ficcional:

por ser uma prática solitária, a escrita é dificilmente observável e não precisa explicitar suas operações. Daí a atmosfera de mistério que a cerca e o cuidado arqueológico que se tem para reconstituir as diferentes fases da produção de um texto, reunindo com devoção os vestígios que dela restam ou indo entrevistar os escritores para saber como trabalham (LEJEUNE, 2008, p.118).

O diário se torna importante campo de pesquisa para uma compreensão sobre como o escritor pensava sua própria literatura. Assim como elucida Lejeune, no diário, é possível acompanhar o escritor trabalhando, sua linha de pensamento e suas leituras habituais.

Em *O Pacto Autobiográfico: de Rosseau à internet*, ele afirma que o diário “é uma escrita quotidiana: uma série de *vestígios datados*” (LEJEUNE, 2008, p.259). Assim ele expõe a sua concepção deste gênero:

um diário serve sempre, no mínimo, para construir ou exercer a memória de seu autor (grupo ou indivíduo). Quanto ao conteúdo, depende de sua função: todos os aspectos da atividade humana podem dar origem a manter um diário. A forma, por fim, é livre. Asserção, narrativa, lirismo, tudo é possível, assim como todos os níveis de linguagem e de estilo, dependendo se o diarista escreve apenas para ajudar a memória, ou com intenção de seduzir outra pessoa (Lejeune, 2008, p. 261).

Foucault (1976) também teoriza sobre a escrita de si: “A escrita como exercício pessoal praticado por si e para si é uma arte de verdade contrastiva: ou mais precisamente, uma maneira refletida de combinar a autoridade tradicional da coisa já dita com a singularidade da verdade que nela se afirma e a particularidade das circunstâncias que determinam o seu uso” (FOUCAULT, 2009, p.176).

É um espaço de heroicização da vida cotidiana de sujeitos que sofrem negação. Ruy Castro (1999) afirma que José Carlos Oliveira era conhecido por Carlinhos Oliveira talvez pela sua baixa estatura e sua aparente fragilidade física. É possível também que o nome remonte à infantilidade do seu portador, pois, observa Ruy Castro, de certa forma, ele nunca havia deixado de ser um menino. Nos últimos anos de vida, porém:

ele lutou para expulsar o Carlinhos Oliveira que habitava em José Carlos Oliveira – contra quem praticou crueldades muito piores do que se acusava de ter praticado contra os outros. Nessa luta final pelo que julgava ser sua redenção, migrou de vez da “esquerda” para a “direita”; perdeu sua longa batalha contra Deus, converteu-se aos santos e anjos católicos; em busca da “pureza”, trocou efemeramente Ipanema por Vila Isabel e (definitivamente) uísque por chá e o Rio por Vitória. Mas então já era tarde para vencer a tremenda devastação física – ao morrer, aos 51 anos,

aparentava oitenta. Era um atormentado que fingia rir de si mesmo, e seu castigo era saber que José Carlos Oliveira nunca converteria em imortal literatura tudo a que Carlinhos Oliveira fazia jus (CASTRO, 1999, p.73).

José Carlos Oliveira ficou conhecido por Carlinhos Oliveira, porém, via isso como negativo, ele não se considerava frágil: “só me desrespeitam os que chegaram perto de mim e me acharam frágil e vulnerável: os eternos inferiores que não se sentem dignos de amizade profunda com um homem a quem julgam superior” (OLIVEIRA, 2005, p.357). Os amigos assim o chamavam, mas no diário ele considerava isso um modo de o diminuírem como artista e como sujeito:

Eles querem me rebaixar, recusam reconhecer a minha grandeza. Ora, é isso o que acontece. É essa a manifestação invariável do superego coletivo: o conceito que fazem de mim. Para lutar contra isso, no mundo real, seria preciso converter um por um à causa da minha decência, do meu valor literário e de minha grandeza de homem e escritor. Essa tarefa não se afigura possível, mesmo sabendo que a longo prazo vou ganhar a batalha, quando vier, e virá, o reconhecimento da posteridade (OLIVEIRA, 2005, p.315).

Quadros (1986) afirma que o artista elabora elementos vindos do exterior com os sentidos. Eles se dividem em três: as sensações, o que resulta em sensações e impressões alheias decorrentes do convívio social e o que resulta de impressões diretas, colhidas em livros, museus, laboratórios. Esses sentidos são limitados, uma vez que “os dados do exterior serão tanto mais completos e sugestivos quanto maior for a formação da inteligência pelas impressões colhidas no convívio social, ou pelas impressões colhidas em livros, museus, em laboratórios. A soma das primeiras impressões chamamos vulgarmente experiência, cultura à soma das segundas” (QUADROS, 1986, p.55).

Portanto, seria a junção das duas coisas, experiência e cultura, que forma o artista, o escritor. Podemos dizer que desses dois fatores surgirá, dentro do diário de José Carlos Oliveira, uma identidade ficcional. Transformando o diário em um gênero híbrido, pois o seu compromisso em narrar o real se confunde com o ficcional, aflorará um alter-ego do escritor ou em heterônimo como ele preferiu chamar - *Frag Mendes*. Ou seja, o espaço da confissão se faz ficção.

2.2 FRAG MENDES, UM AFASTAMENTO DO MUNDO REAL

No diário, fica perceptível que a linguagem usada por José Carlos Oliveira era literária, em consonância com suas crônicas e romances. O escritor, em data de outubro de 1982, pensa em fazer como Fernando Pessoa: criar uma versão de si mesmo, para fins de

identidade literária passando a se autodenominar *Frag Mendes*. E discorre sobre dois personagens imaginários, o próprio *Frag Mendes* e o músico *Roberto Conde Redondo*. Esses textos seriam mais tarde publicados em sua coluna entre fevereiro e agosto de 1983:

Penso, contemplo, seriamente a hipótese de mudar de nome (...). Num trocadilho completo surge o nome do outro Ego completo: Frag Mendes. Alguém que passa a viver sob esse nome. Começa a viver. Começa a existir (...). O ideal é apresentar trabalhos assinados por Frag Mendes e deixar que a qualidade – no sentido de natureza – desses trabalhos comece a encher de sentido o nome do autor. Frag Mendes não tem biografia. Aparece. Apresenta-se. Um nome. É autor de algumas peças literárias. Não quer ter ligação com alguém de carne e osso. Seu caráter é o que transparece em seus textos (OLIVEIRA, 2005, p. 311).

É possível que a construção desse heterônimo tenha se dado em convergência com alguns escritores que José Carlos Oliveira admirava e que faziam parte de sua biblioteca. No diário, fica explícita a sua admiração por intelectuais, dentre eles, Romain Gary e Soren Kierkegaard, autores que utilizaram como recurso a heteronímia.

Este heterônimo seria a voz do próprio escritor, cindido, fragmentado. José Carlos Oliveira se recusa escrever uma biografia para ele, tirando-lhe o peso existencial: “Não tem biografia, não tem compromisso com nada. Não tem mãe nem pai. Não tem religião. Não tem pátria. Não tem partido. Não tem idade. Não está numa época precisa. Frag Mendes pode falar talvez por aforismos. Quanto menos próximo estiver de J.C. Oliveira, mais Frag Mendes será” (OLIVEIRA, 2005, p.311).

O termo heterônimo designa um autor fictício, construção popularizada pelo poeta Fernando Pessoa (1888-1935), que criou heterônimos com diferentes biografias, a exemplo de Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos, dentre outros, dando peculiaridades estilísticas distintas para cada um desses autores. Um heterônimo implica em outro “eu” com uma outra biografia, uma outra escrita e até uma outra aparência física. Ricardo Reis, heterônimo de Fernando Pessoa, assim descreveu Alberto Caeiro, no prefácio de *O Guardador de Rebanhos*:

A vida de Alberto Caeiro não pode narrar-se pois que não há nele de que narrar. Seus poemas são o que viveu. Em tudo mais não houve incidentes, nem há história. O mesmo breve episódio, improfícuo e absurdo, que deu origem aos [oito] poemas de *O Pastor Amoroso*, não foi um incidente, senão, por assim dizer, um esquecimento (PESSOA, 2005, p.11).

Ou seja, assim como Frag Mendes, sua biografia está inserida nos seus textos. É pela escrita que se constrói a biografia do heterônimo. Frag Mendes seria um fragmento do próprio escritor, já que, para ele, os nomes no interior de uma narrativa não seriam escolhidos por acaso: “Vitor Hugo me chama atenção pelos nomes (eu já sabia: o nome *Esmeralda*, no

Corcunda por exemplo). Quer fazer uma comédia de *boulevard*? Escreva (invente) alguns nomes, que neles encontrará a profissão e a biografia do nomeado; a peça se estrutura por si mesma” (OLIVEIRA, 2005, p.263). Ou seja, dessa cisão surge um outro eu, sem biografia, em que o posicionamento crítico se encontra nos textos; é por meio da linguagem que se revela esse heterônimo, um fragmento do autor que existe no campo da ficção.

Para Foucault (2009), o papel da escrita é construir um “corpo”, esse corpo seria como o próprio corpo daquele que ao transcrever suas leituras se apossa delas e faz sua verdade. A “escrita transforma a coisa vista ou ouvida ‘em forças de sangue’ (*in vires, in sanguinem*). Ela transforma-se no próprio escritor, num princípio de ação racional” (FOUCAULT, 2009, p.143). É nesse espaço que o escritor constitui a sua identidade. Ao citar Sêneca, Foucault nos adverte que é a própria alma que há de formar aquilo que escreve, tal qual o homem que traz no rosto a semelhança com os seus antepassados: “assim é bom que se possa aperceber naquilo que escreve a filiação dos pensamentos que ficaram gravados na sua alma” (FOUCAULT, 1976, p.143).

Alvarez (2006) acredita que “o escritor descobre essa relação estranhamente revigorante e libertadora entre a realidade física e o prazer estético quando encontra sua própria voz” (ALVAREZ, 2006, p.24). Aqui teríamos uma voz diferente, de alteridade, que fosse alheia.

No entanto, *Frag Mendes*, enquanto máscara literária se aproxima de *Fradique Mendes*, personagem de Eça de Queirós. Em nota de rodapé na biografia de José Carlos Oliveira, *Diário Selvagem* (2005), Jason Tércio esclarece que, no final de 1982, ele começa a dar corpo ao personagem Frag Mendes, porém não faz menção ao personagem de Eça de Queirós:

Ele começa aí a escrever uma série de textos em forma de cartas trocadas entre dois personagens imaginários, o pintor Frag Mendes (Aristeu Fraga Mendes) e o músico Roberto Conde Redondo. Misturando ficção e realidade, os textos seriam publicados em sua coluna entre fevereiro e agosto de 1983. É possível que o nome do primeiro personagem tenha sido inspirado no também epistolar Fradique Mendes, de Eça de Queirós, mas em nenhum momento Carlinhos faz esta relação. Ao mesmo tempo, Frag lembra “fragmentos”, palavra que define bem a estrutura dos textos, que são independentes, mas no conjunto formam uma unidade (TÉRCIO, 2005, p.311).

Como a nota demonstra, José Carlos Oliveira não denuncia a relação com o personagem de Eça de Queirós. Porém, isso ocorre no diário, em uma de suas crônicas ele faz alusão ao personagem de Eça de Queirós e o relaciona com Frag Mendes. Essa crônica foi

publicada no *Jornal do Brasil*, data de 1/08/1983, e é assinada pelo personagem Conde Redondo, intitulada “O patinho não é feio, não é...”:

Fradique Mendes, o personagem de **Eça de Queirós**, é um diletante na existência, e esse diletantismo se deve ao fato de ser milionário. Alguns admiradores de Eça veem nisso uma desvantagem, artisticamente falando, por permitir a Fradique atuar no mundo real/imaginário sem encontrar obstáculos sociais concretos. Preferiam que ele estivesse, constantemente, em situação parecida com a de certo país que tu bem conheces. **Frag Mendes**, ou seja, em estado de insolvência incurável a não ser uma dose cavalgar de sacrifício coletivamente partilhada (OLIVEIRA, *Jornal do Brasil*, 1983).

Neste excerto está a comprovação de que Frag Mendes realmente foi inspirado em Fradique Mendes. No entanto, o personagem de José Carlos Oliveira está longe de ser parecido com o de Eça. Pelo contrário, eles são completamente diferentes. Eles se assemelham apenas no fato de serem reflexos ficcionais dos seus criadores e de se valerem da estrutura das cartas.

No livro *Correspondências de Fradique Mendes* (1976), vemos diferenças de estilo na estrutura. O livro é dividido em dois momentos, no primeiro um narrador faz uma apresentação de Fradique Mendes e na segunda parte temos as cartas do próprio. Ou seja, há uma cisão na estrutura do livro.

A leitura se faz reveladora porque, para tornar o personagem mais crível, Eça de Queirós utilizou alguns personagens para a composição do livro, dentre eles seus amigos pessoais, a exemplo de Jaime Batalha Reis (1847-1934) e Antero de Quental (1842-1891). Todas as páginas que compõem a segunda parte são escritas em primeira pessoa, pequenos quadros constituídos por cartas, e a impressão que temos é de que as duas partes do livro são de autores diferentes, embora o autor seja único. Essa estratégia literária funciona como uma força motora dentro da narrativa. Para deixá-lo mais verossímil, o autor opta pela primeira pessoa, o que aproxima o narrador e o leitor. Ao preterir o uso da terceira pessoa, Eça compõe uma narrativa mais próxima da fala, inserindo no romance outro gênero. Para Barthes (1971):

Quando a narrativa é rejeitada em benefício de outros gêneros literários, ou então, quando, no interior da narração, o passado simples é substituído por formas menos ornamentais, mais frescas, mais densas e mais próximas da fala (o presente ou o passado composto), a Literatura torna-se depositária da espessura da existência, e não de sua significação (BARTHES, 1971, p.135).

Escrever em primeira pessoa foi primordial para o personagem simular o real, pois, como manifesta Barthes (1971), o tempo passado no romance é uma mentira manifesta, ao passo que escrever em primeira pessoa e no presente dá à literatura uma espessura mais realista, torna-a provável, verossímil, mais próxima das vivências. Trazer para o interior do

romance as cartas do personagem fez o romance ainda mais credível, criando a confusão entre o real e o inventado. Por isso, leitores mais desatentos poderiam julgar que Fradique Mendes realmente existiu e não foi somente uma criação de Eça de Queirós, assim como Alberto Caeiro não seria uma invenção de Fernando Pessoa.

Mesmo constituindo um outro autor, que tende a ser um outro “eu”, podemos depreender que existem semelhanças entre Eça de Queirós e Fradique Mendes. Assim como Frag Mendes é um espelho de José Carlos Oliveira, Fradique Mendes pode ser também uma imagem espelhada do próprio Eça de Queirós ou daquilo que Eça negava. O heterônimo seria um reflexo do autor, positivo ou negativo, pois as marcas de estilo funcionam como uma estratégia literária para despistar o leitor, camuflando conceitos do próprio Eça. Fradique Mendes é, portanto, um fragmento livre de seu criador. Quem nos esclarece isso é próprio José Carlos Oliveira na crônica já citada, através do personagem Conde Redondo: ele relaciona Fradique Mendes a Eça de Queirós, no momento em que o personagem teoriza sobre a literatura. Ao afirmar que alguns admiradores de Eça de Queirós viram como defeito o fato de Fradique Mendes ser milionário e não encontrar obstáculos sociais, ele analisa as circunstâncias pelas quais o personagem não poderia ocupar outro estrato social:

admiram antes o **realismo literário** de Eça do que a expressão verdadeira da existência de Eça de Queirós. Pois que a existência do ilustre lusitano, em sua expressão verdadeira, fazia dele um igual de Fradique Mendes. Se Fradique Mendes vivesse hoje, seria um igual de Agnelli (o homem mais rico da Itália): e Eça de Queirós seria um igual de André Gide, que tinha herança ampla e bem administrada. Quem faz a mencionada restrição a Fradique, dando-o por personagem “supra-real” por causa disso, são pessoas que não querem ver o mundo tal e qual (e se dizem adeptas do realismo na literatura!). Porque neste nosso mundo, tal e qual pode ser visto e julgado, há uma infinidade de pessoas que não fazem nada, apenas se divertem, por serem milionárias – de berço ou por aquisição, mais ou menos (menos do que mais) honesta... (OLIVEIRA, *Jornal do Brasil*, 1983).

Podemos depreender que essa crônica está também articulada com a situação política do país, que vivia um processo de abertura do regime militar, embora persistisse uma crítica aos intelectuais que achavam que o artista, para ser socialmente engajado, teria que experimentar na pele uma situação de pobreza ou rejeitar qualquer situação que indicasse uma vivência de luxo e bens materiais. O escritor ataca veemente aqueles que criticavam o artista rico: “só as sociedades atrasadas, mentalmente falando, sentem inveja do artista de alto valor e ao mesmo tempo popular: a que, por ser popular, é dado viver sem dificuldades materiais (OLIVEIRA, *Jornal do Brasil*, 1983).

Ao fazer essa crítica, o escritor revela a contradição entre Frag Mendes e Fradique Mendes, pois ao contrário do personagem de Eça, cujo nome Fradique deriva de Frederico e

significa “rei” ou “príncipe”, Frag Mendes “é pobre, obscuro, vive na dificuldade de uma classe média (a dos artistas brasileiros)” (OLIVEIRA, *Jornal do Brasil*, 1983). Frag Mendes não é, portanto, apenas o fragmento de José Carlos Oliveira, mas um personagem também mutilado como sujeito, sem prestígio ou bens materiais.

O fato de o artista possuir bens materiais não o desmerece nem diminui o engajamento social de sua literatura, atesta Conde Redondo:

Quanto a mim, que esbanjei várias fortunas (como Oswald de Andrade) e ainda me sobra algum para viver confortavelmente, “eles” não me aceitam por outra razão. Que é esta: pouco me importa quem vai ao Hippopotamus, quem não deve ser convidado para a mesma mesa com quem: discuto os pensamentos que circulam por baixo dos acontecimentos culturais e mundanos, e não por esses mesmos acontecimentos, que se caracterizam pelo fato de serem sempre os mesmos, envolvendo as mesmas pessoas, e resultando sempre na mesma coisa: nada, nada e nada! (OLIVEIRA, *Jornal do Brasil*, 1983).

E ele dá outros exemplos de artistas vinculados à esquerda política que eram ricos e nem por isso não deixavam de direcionar a sua arte em função de um socialismo social, como a exemplos de Picasso e Charles Chaplin.

Temos aqui dois personagens que se contrapõem: o burguês representado por Conde Redondo e Frag Mendes, representação do artista pobre, de terceiro mundo.

Se, para Conde Redondo, Fradique Mendes era um igual de Eça de Queirós, Frag Mendes não deixa de ser um igual de José Carlos Oliveira. Da mesma maneira que os críticos literários acusavam Fradique Mendes de ser “supra-real” por ser milionário, acusam o mesmo em Frag Mendes, no entanto este por ser pobre: “Frag não é crível por ter pouco dinheiro” (OLIVEIRA, *Jornal do Brasil*, 1983).

É a crítica aos intelectuais que acham que apenas quem nasce em condições sociais favoráveis ou possui títulos pode discutir ou fazer literatura. José Carlos Oliveira denuncia que “eles” não se conformavam com o fato de que Frag Mendes escreve e discute literatura dada a sua origem social. Outra questão que gera inconformismo é, segundo o personagem Conde Redondo:

Outra questão que eles também não toleram é sermos os dois – este Conde e tu, Frag Mendes – **dois indivíduos gerados por um terceiro artista que, este**, depois de dedicar anos de sua vida à defesa dos companheiros de viagem, à denúncia desabusada de incontáveis inimigos da liberdade e do valor da vida, viu-se bruscamente diante do impensável: cada inimigo feito nessa luta era um inimigo por toda a vida: e cada companheiro nem sequer lembrava de alguma vez ter sido companheiro desse artista (OLIVEIRA, *Jornal do Brasil*, 1983).

É provável que este “ataque” seja também direcionado à “esquerda”. Ruy Castro (1999) nos mostra que a “esquerda” de Ipanema era formada por intelectuais e artistas sem

ligação oficial ao Partido Comunista, mas oficialmente aliados de “coração”. Já Jason Tércio (1999), na biografia de José Carlos Oliveira, nos mostra que o escritor, habitante de Ipanema, frequentador de bares e restaurantes do bairro, mantinha amizade com muitos da então chamada “esquerda festiva”:

havia as animadas festas pré-carnavalescas dirigidas por Olga Savary e Jaguar. Os dois locais variavam. No Bar Bem, São Conrado, estava todo mundo, lá, mais Carlinhos, Carlos Leonam, Ziraldo, a modelo Duda Cavalcanti (...) mesmo em festas desse tipo, só se falava de política por causa da crescente polarização ideológica. A esquerda começava a se fragmentar, com tendências até surpreendentes, como a que foi criada naquela noite no Bem (...) – Se existe uma esquerda positiva e uma negativa, então nós somos a esquerda festiva – disse Leonam numa rodinha de amigos (...) A expressão de Leonam pegou, passando a definir os que criticavam as desigualdades sociais, mas em vez de se filiarem a um partido e se organizarem, pregavam a revolução tomando chope em botecos. Como o Mau-Cheiro, numa esquina da praia do Castelinho, pequeno trecho de Ipanema em frente a um palacete mourisco construído no início do século, com três andares a frente (TÉRCIO, 1999, p.134/35).

No entanto, muitos dos seus amigos cobravam do artista uma posição política explícita contra o regime militar. Jason Tércio (1999) comenta que José Carlos Oliveira chegou a esconder um refugiado político no seu apartamento, porém não há indícios de que ele fosse publicamente engajado na causa política, pelo contrário ele atacava a “esquerda” e a “direita”. É possível, portanto, que essa crônica fosse uma resposta aos seus amigos, ou uma crônica “de rancor”, como ele referiu algumas vezes no diário.

Ao analisarmos a crônica “O patinho não é feio, não é...”, vemos que a intensidade que esses personagens engendram na constituição do texto chegou mesmo a impor a máscara da sua ficção, ou seja, não é o autor, no caso o cronista, que faz menção aos personagens, mas o personagem que tomou uma tal proporção na ficção, subvertendo até mesmo as noções de “autor” e “personagem”, e menciona o seu criador, como “um terceiro artista”, referido na terceira pessoa, constituindo também uma máscara. Assim, acaba por tumultuar até mesmo os conceitos de autor e personagem dentro do corpo da narrativa. O que temos aqui é um autor que se torna personagem e toma a posição de uma terceira pessoa, quando o personagem assume a primeira pessoa, ou seja, aquele que é real (o autor) se aproxima do campo da ficção. Conforme esclarece Barthes (1971), a função da escritura romanesca é “colocar a máscara”, sabemos que ele é a “convenção-tipo do romance”, sem a terceira pessoa afastar-se-ia do romance. Já a primeira pessoa aproxima o leitor das vivências, incorporando o que é ficção (o personagem) ao campo da realidade.

Luciana Hidalgo (2013) alega que:

Um ponto em comum une os mais variados exercícios autoficcionais: a possibilidade de apagar, ao menos embaralhar, os limites entre uma verdade de si e a

ficção, mesmo se isto revoluciona a ideia de *pacto autobiográfico* definida por Philippe Lejeune, abrindo novas perspectivas de leitura - a leitura simultaneamente referencial e ficcional de um mesmo texto (HIDALGO, 2013).

Ou seja, nesta crônica temos um escritor que incorpora uma máscara ficcional para um funcionamento em verdade da literatura. Foucault (2009) expõe que as relações entre discurso, poder, vida cotidiana e verdade se reconfiguram de maneira nova a partir dos séculos XVII e XVIII. Se durante muito tempo o cotidiano da vida só tinha valor se fosse associado a um discurso fabuloso, segundo esse crítico: “quanto mais fugisse do vulgar, mais força tinha para fascinar ou persuadir” (FOUCAULT, 2009, p.124). Ele revela que se alguém tomasse por iniciativa dizer a mediocridade do real seria motivo de risos. No entanto, segundo este autor, desde o século XVII, o Ocidente passa a incorporar, na sua estrutura de fabulações o vulgar, o cotidiano: “Nasce uma arte da linguagem cuja tarefa já não é cantar o improvável, mas pôr em evidência o que não é evidente – o que não pode ou não deve ser evidente: dizer os graus últimos, e os mais tênues do real” (FOUCAULT, 2009, p.125).

Portanto, a partir do momento em que se pode dizer o “ínfimo”, o “infame”, ou seja, aquele que não possui glória nenhuma, surge um novo imperativo que nas palavras de Foucault vai se chamar: “ética imanente ao discurso literário do Ocidente” (FOUCAULT, 2009, p.125). Com isso, força, heroísmo e poder não serão características únicas para a literatura, mas surgirão outras, segundo Foucault:

o que é mais difícil de notar, o mais oculto, o que dá mais trabalho a dizer e a mostrar, enfim, o mais interdito e o mais escandaloso. Uma espécie de injunção de desentranhar a parte mais noturna e mais cotidiana da existência (com risco de lá cobrir por vezes as figuras solenes do destino) vai traçar aquela que é a direção para que pende a literatura desde o século XVII, desde que é literatura no sentido moderno do termo (FOUCAULT, 2009, p.126).

Frag Mendes pode ser considerado, de acordo com Foucault (2009), um “infame” no sentido de pertencer a uma classe social desprivilegiada e, portanto, “indigna” de ser ouvida. É justamente por isso que Conde Redondo teoriza na já citada crônica.

2.3 FICÇÃO COMO DIÁRIO, DIÁRIO COMO FICÇÃO

A questão do eu, ou do ego, como preferiu chamar Frag Mendes, é o tema de uma crônica de 7 de agosto de 1983, intitulada *Diário de Frag Mendes*. Nela, Frag Mendes descreve no seu diário supostos boatos que correm a cidade, “um tal de Chem Kara, **O Matador de personagens**, foi contratado para liquidar o Conde e – quem diria – eu mesmo, o

artista Frag Mendes” (OLIVEIRA, 1983). No entanto, isso é impossível, pois segundo ele, a ideia de um assassinato deles é inverossímil. Observamos que abaixo do título temos o subtítulo, uma citação de Machado de Assis: *Arre! é preciso explicar tudo!*. A ideia parece absurda demais, e Frag Mendes não escreve ao Conde, registra no diário:

A ideia de um matador à nossa procura me pareceu **excessivamente fantasmagórica para ser fictícia**. Na escala decrescente que inventei, para determinar a densidade do Ego num momento qualquer, a consistência fantasmagórica deste ou daquele indivíduo, significa que está reduzido ao penúltimo grau de verossimilhança, do seu próprio ego. O último Grau, o Grau Zero, é o desvanecimento. Não se pode falar em morte, aqui, **porque isto é tão somente literatura, ou realidade imaginada** – e nesta dimensão ninguém morre efetivamente. Desde que se manifestem em palavras, e apenas em palavras, geralmente impressas em papel em branco, o sujeito assim manifestado pode alcançar uma variedade infindável de graus de existência, mas não pode morrer, no sentido simples e terrível da coisa, **porque quem morre é a Vida, e não a Existência**. A existência se desvanece, se destece, desmancha-se. Isto é verdade (creio eu) também no chamado “mundo real”. Mas provisoriamente estamos afastados do “mundo real”¹ (OLIVEIRA, *Jornal do Brasil*, 1983).

Aqui, o personagem teoriza sobre a sua própria existência, pertencente ao terreno da ficção; ou seja, partiu de uma realidade que se misturou com imaginação. Neste campo ficcional não existe a morte, porque ela é somente a densidade do ego de um indivíduo, ou seja, neste espaço ninguém morre efetivamente. O corpo físico pode desaparecer, a existência, uma vez impressa em papéis, tende a permanecer – afastar-se do “mundo real” é, portanto, afastar-se da “morte”. Eis o papel dos heterônimos. Ao afirmar que o sujeito pode alcançar vários graus de existência, podemos compreender os vários sujeitos que o autor retira de si ou de outros para construir um personagem. Em outro trecho dessa mesma crônica, a imagem espelhada se concretiza:

Só me refugio neste Diário – quando – e não raro..., me busco no espelho e não reconheço a face refletida. Sei bem que aquele reflexo corresponde a alguém que se chama Frag Mendes. Mas, nesses momentos que são frequentes e não raros, esse rosto de sempre, ali refletido, me transmite uma inquietação inominável” (OLIVEIRA, *Jornal do Brasil*, 2013).

A esta inquietação Frag Mendes dá o nome de “medo”. Porém esse medo produz um outro sentimento, que é o remorso pelos pecados cometidos, já que ele não se confessava a nenhum padre. E não se confessava porque nunca, em todas as vezes em que se confessou, percebeu algum interesse de escutá-lo com verdadeira preocupação. Ele percebia que os padres não acreditavam que aqueles pecados lhe faziam sofrer muito: “Ele não acreditava no Demônio, o padre! Ele era igual aos outros, igualzinho ao Herói Sem Nenhum Caráter!” (OLIVEIRA, *Jornal do Brasil*, 1983). Aqui, ele se refere ao personagem do poeta modernista

Mário de Andrade (1893-1945), Macunaíma. José Carlos Oliveira, no seu diário íntimo, assim discorre sobre esse personagem, reflexo do homem sem nenhum caráter:

Dizem do brasileiro que é um ser lúdico: o homem que brinca. Queremos dizer: não é um ser moral. Mais adiante, um pensador avança a teoria que esse homem não tem caráter; vem um escritor e num passe de mágica, ou seja, ludicamente, inventa a saga do herói brincalhão, sem nenhum caráter exposto a mil e uma metamorfoses, o malandro inocente, Macunaíma (...). Ora, por ignorância ou desprezo, o pensamento existencialista ficava de fora dessas apreciações. Em fase do pensamento existencial, o brasileiro estaria sempre no limiar de si mesmo, sempre recusando o encontro consigo mesmo: na origem dessa relutância encontraríamos três obstáculos, a escolher: a preguiça, a covardia ou a ausência definitiva, irreparável, de uma estrutura mental condizente com qualquer tipo de disciplina. Que isso nos agradasse ou desesperasse, pouco importa: o habitante desse país seria o Homem Inautêntico (OLIVEIRA, 2005, p.217).

Os personagens de José Carlos Oliveira seriam, conforme ele mesmo, “sem nenhum caráter”, porém meros reflexos do brasileiro. Ao voltarmos para a análise da crônica, veremos que o personagem explica que não necessita mais se confessar porque já criou sua moral, a questão do ego que se impõe é uma perspectiva (segundo Frag Mendes) teoricamente infinita, “mas nós sabemos, o primeiro dever de quem procura por SI Mesmo é estabelecer um limite para essa investigação” (OLIVEIRA, 1983). Essa perspectiva infinita absolveria o Homem Sem Nenhum Caráter. Frag Mendes termina a crônica com a seguinte reflexão: “É melhor voltarmos aos disfarces alternados: o Conde, eu mesmo (Frag), o Oliveira, o Chem Kara, a literatura da ficção” (OLIVEIRA, *Jornal do Brasil*, 1983). Com a designação do nome próprio, “Oliveira” mencionando o próprio autor dentro da narrativa, temos não só a sobreposição de eus, mas também a sua fragmentação. Um uso complexo do que viria a ser chamado de autoficção.

Hidalgo (2013) acrescenta:

Na prática autoficcional, quando a ficção se adiciona à autobiografia, o efeito é, sem dúvida, uma soma inexata, que paradoxalmente subtrai de cada elemento exatamente aquilo que o caracterizava. De início, a ficção pode parecer menos criativa porque a princípio origina-se de uma história real, e a autobiografia menos real por contar com a liberdade da imaginação. Entretanto, em vez de subtrair, para autores contemporâneos, essa conta parece inflacionar. Trata-se de *auto + ficção*, etimologia aparentemente simples. Escritores pensam, portanto, ganhar dos dois lados, sem nada a perder, com toda uma liberdade que, no domínio teórico, suscita cada vez mais problemáticas (HIDALGO, 2013).

José Carlos Oliveira ao criar esse heterônimo não lhe dá uma biografia, mas um diário, onde a existência desse personagem se inscreve. Aqui vemos que o próprio personagem teoriza a respeito da literatura, sabe que é impossível alguém matá-los pois estão no terreno da ficção. O sentimento da consciência de sua mortalidade física faz com que o escritor se transfira para o campo da ficção, onde não existe morte.

Bauman (2001) cita Anthony Flew, que, ao recordar um dos personagens de Woody Allen, diz que não quer a imortalidade pela obra, quer a imortalidade morrendo: “mas o sentido da imortalidade deriva do sentido atribuído à vida sabidamente mortal; a preferência por não morrer não é tanto uma escolha de outra forma de imortalidade (uma alternativa à ‘imortalidade pela obra’), mas uma declaração de despreocupação do *carpe diem*” (BAUMAN, 2001, p.144).

A instantaneidade faz com que se anseie cada momento, dando-lhe uma capacidade infinita. Bauman (2001) nos mostra que essa fluidez nos direciona para uma completa falta de limites ao que pode ser extraído de qualquer momento, por mais breve e fugaz que seja. Por outro lado, o “longo prazo” é uma concha vazia de significado - não se ganha muito com as considerações de longo prazo. Segundo Bauman: “o “curto prazo” substituiu o “longo prazo” e fez da instantaneidade seu ideal último” (BAUMAN, 2001, p.145).

Consideramos que o formato da crônica ou de uma carta se insere nesses parâmetros refletidos por Bauman, e vemos a instantaneidade como um fator positivo dentro da literatura. Por isso o estudioso argumenta que:

Sugiro, entretanto, que o advento da modernidade fluida subverteu radicalmente essa credibilidade. É a capacidade (...) de esquecer o “longo prazo”, de enfocar a manipulação da transitoriedade em vez da durabilidade, de dispor levemente das coisas para abrir espaço para outras igualmente transitórias e que deverão ser utilizadas instantaneamente, que o privilégio dos de cima e que faz com que estejam por cima. Manter as coisas por longo tempo, além de seu prazo de “descarte” e além do momento em que seus “substitutos novos e aperfeiçoados” estiverem em oferta é, ao contrário, sintoma de privação. Uma vez que a infinitude de possibilidades esvaziou a infinitude do tempo de seu poder sedutor, a durabilidade perde sua atração e passa de um recurso a um risco (BAUMAN, 2001, p.146).

Essa crônica, que na verdade é um fragmento do diário de Frag Mendes, se refere aos seus vários “eus”: “então, aqui estou eu, escrevendo no meu **Diário de Artista**, um caderno onde defronto com os meus mims; onde se desata o espetáculo absurdo, angustiante, aparentemente indescritível (mas sempre se pode tentar descrever), do Ego e dos seus 1001 Múltiplos e Mínimos” (*Jornal do Brasil*, 1983).

José Carlos Oliveira sempre se referiu, no interior do seu diário, ao romance *Um Novo Animal na Floresta* como 1001. É também o codinome do assassino cruel do romance *Terror Êxtase*. Em *Um Novo Animal na Floresta*, vemos também uma forte presença autobiográfica do escritor. É provável que o termo para esse romance se derivou dessa ideia, dos vários *eus* que constituem a narrativa.

Em outro trecho do diário, Carlinhos refere-se a si mesmo na segunda pessoa do singular: “Você nervoso, instintivamente vai para o hotel. Deixa um livro para João Dalmácio

no hotel deserto de segunda-feira” (Oliveira, 2005, p.9). Aqui temos um distanciamento do eu, o autor cria uma máscara ficcional mesmo no diário, gênero que procura relatar o real.

Curiosamente, no início do diário, temos um tema semelhante ao que aparecerá no romance de estreia o caso da menina de nove anos que foi violentada e estrangulada. Esse episódio, no corpo de um gênero confessional, é ficcionalizado por Carlinhos. Algumas pessoas são mencionadas não pelo seu nome próprio, mas pelo nome dos personagens de que José Carlos Oliveira se vale para compor os seus romances, como no caso do poeta Ferreira Gullar, mencionado como “João Ribas”, e de sua esposa, Teresa de Aragão, a “Dolores”, personagens do romance *Um Novo Animal na Floresta*. Nas crônicas, o poeta é a inspiração para o personagem “Macedo”.

Assim também acontece ao se referir a uma namorada, de nome Cláudia. José Carlos Oliveira prefere se referir a ela no diário pelo nome que ela tinha como personagem nas crônicas que ele costumava escrever: “Haze (minha namorada) anda hoje enigmática. (...) Haze, mesmo nas fotografias, mostrava um rosto inquietante, com rugas na testa, um olho amedrontado. Comigo, está mais florida. Seu riso final de cada noite, quando nos deitamos para dormir, vem lá de dentro do coração” (OLIVEIRA, 2005, p.25).

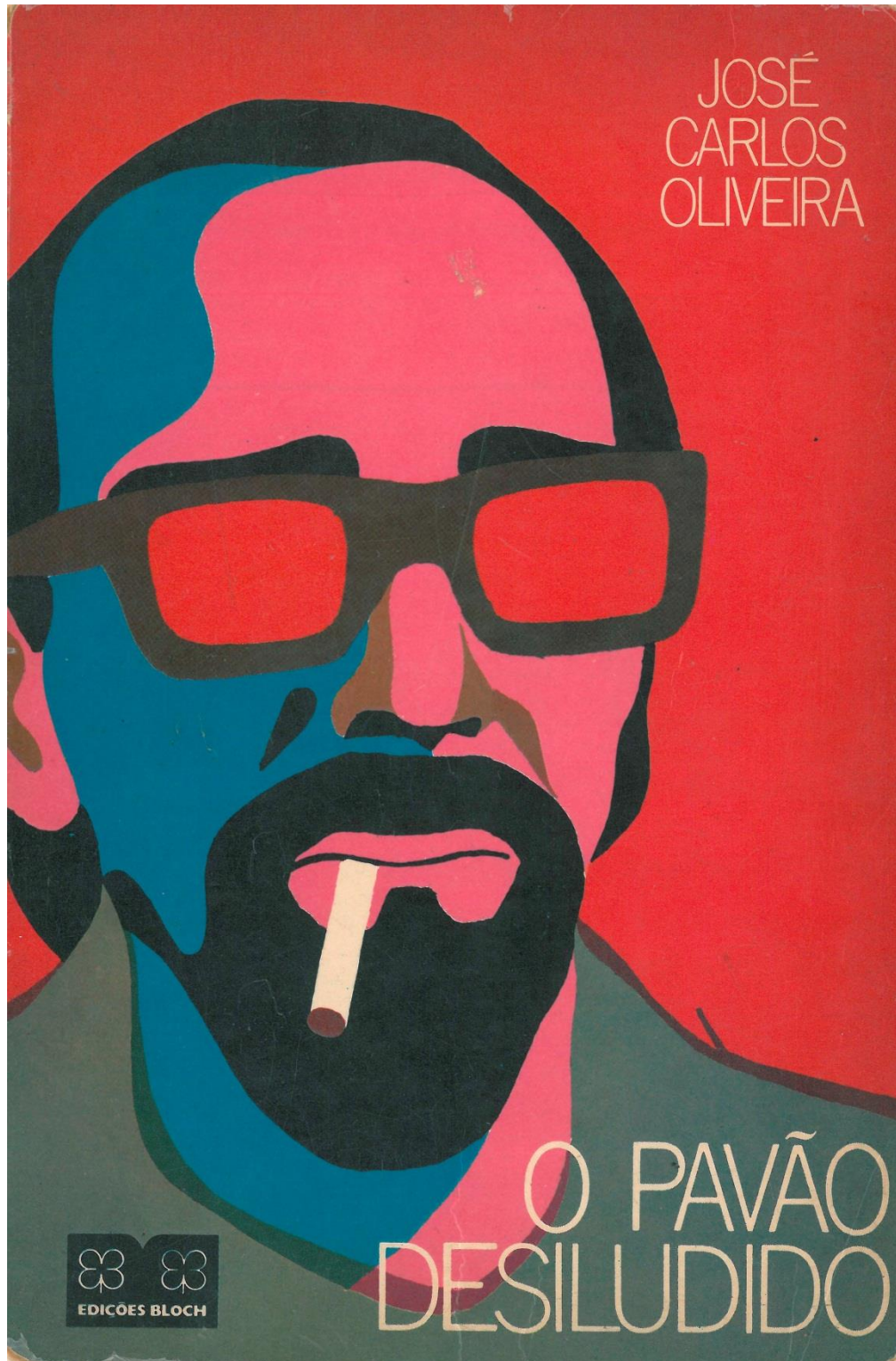
Podemos afirmar que aqui o diário não cumpre somente uma função de registros de acontecimentos, mas também uma função literária, em conformidade com as crônicas e os romances do escritor. O diário também é um gênero ficcionalizado pelo seu autor, e um extenso painel de elaboração literária. Mesmo o diário se torna, portanto, um gênero híbrido nas mãos do escritor José Carlos Oliveira.

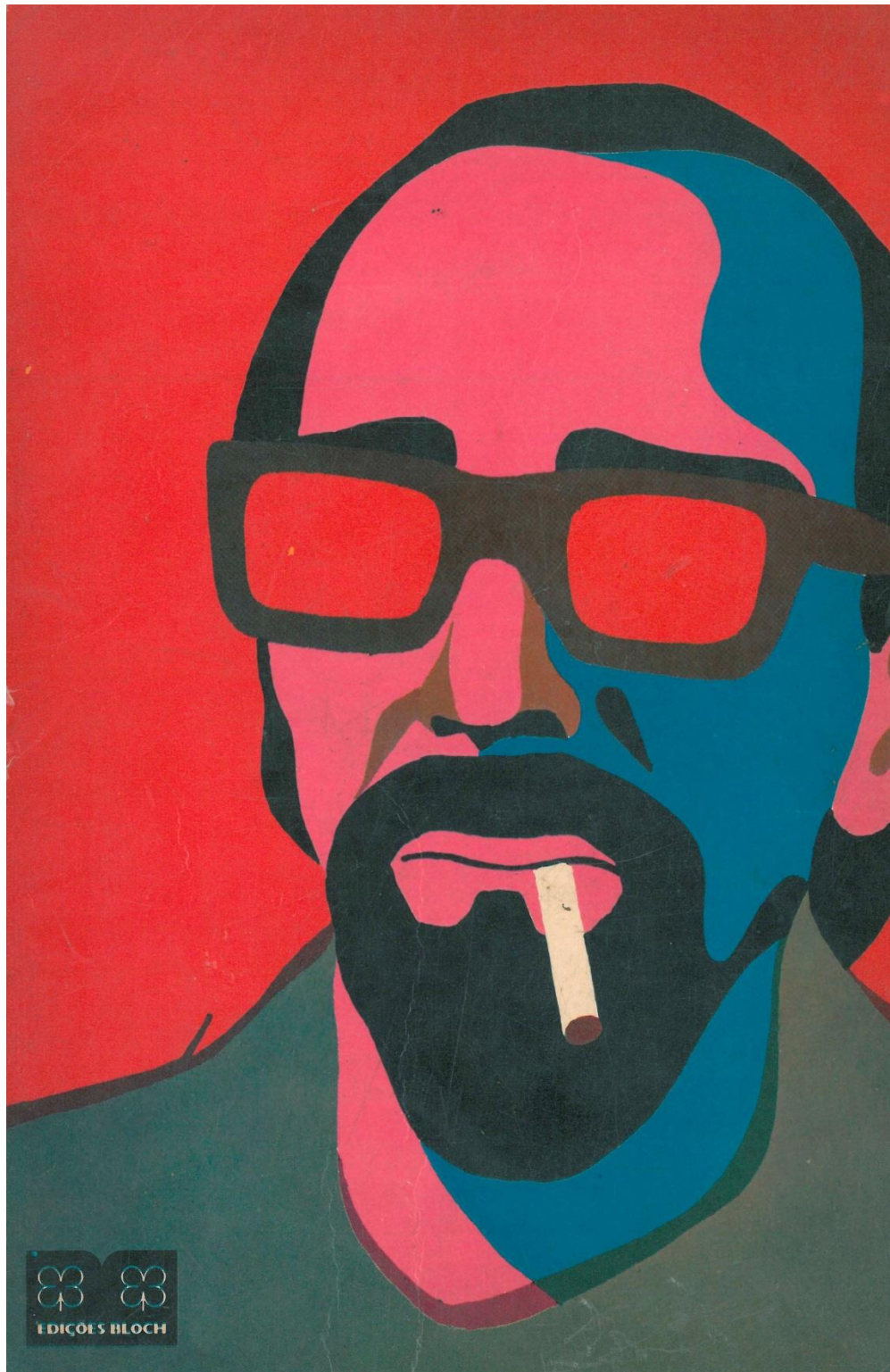
2.4 SUBJETIVIDADE OCA - O EU NA FICÇÃO

Os nomes dos personagens do romance *O pavão desiludido* também nos levam a crer que não foram escolhidos aleatoriamente. Nesse seu primeiro romance, o escritor mistura fatos reais da sua infância até os dezoito anos de idade, com elementos ficcionais. José Carlos Oliveira propôs que o livro fosse lido como ficção. É uma narrativa linear, escrita em primeira pessoa, narrada do ponto de vista do menino que vai crescendo e que chega até à maioridade. Os personagens que estão no interior da narrativa possuem o mesmo nome próprio de pessoas ligadas ao escritor.

No romance, temos na capa e na contracapa a imagem do escritor formando um espelho, um duplo de si mesmo. No alto da capa apenas escrito: José Carlos Oliveira e

embaixo: *O pavão desiludido*. Esta imagem duplicada se realiza dentro do romance onde temos o personagem-narrador Zé Carlos, como assim era chamado o escritor em Vitória-ES, lugar em que ele morou até os dezoito anos de idade.





A confirmação de que *Zé Carlos* é *José Carlos Oliveira* se dá nos capítulos 20 e 22 do romance quando o personagem, ao narrar como escreveu seu primeiro romance aos 14 anos de idade, aparece no centro da folha: “José Carlos Oliveira – Desabrochar das Rosas (romance)” (OLIVEIRA, 1972, p.91). Fica claro então quem é o pavão desiludido: o personagem José Carlos, um duplo do próprio autor, uma identidade que se instaura como literatura, como nome do escritor nos domínios do texto, apagando a identidade biográfica.

Nesse capítulo, temos a confirmação do nome próprio como um elemento no interior da narrativa, o que personifica o escritor. Se a autobiografia procura dar credibilidade ao passado, ser crível ao passado ainda que, segundo Sarlo (2007), rememora algo distante e seja na verdade uma atualização do presente, estamos nos domínios de Lejeune e Doubrovsky, para quem o autobiográfico comporta fatos fictícios. Essa parece ser também a concepção literária de Carlinhos Oliveira como comprova esse trecho do diário, em que analisa o seu romance. Ele usa a expressão “subjetividade oca”, uma espécie de eu cenográfico que só vale enquanto personagem.

Escrito o tema da subjetividade oca (ou ego puro, um conceito roubado da Fenomenologia, da qual me enamorei), só me resta interromper a série, fechando-a na categoria dos fragmentos, ou seguir a sua inclinação natural para o folhetim autobiográfico. Uma autobiografia inventada, levada às últimas consequências (OLIVEIRA, 2005, p.271).

No diário, Carlinhos nos mostra pistas que evidenciam que *O pavão desiludido* deve ser lido como uma obra de ficção e não como uma coletânea de crônicas autobiográficas. Primeiro, sua publicação se deu sob o signo do romance, e não em outro gênero. A história do pai de Zé Carlos, que cometeu suicídio – a razão deste ato o personagem descobrirá capítulos depois – não tem uma comprovação factual e pode ter entrado perigosamente na biografia do autor pela via do texto autoficcional. Em *Órfão da Tempestade* (1999), Jason Tércio narra o suicídio do tenente Pedro Pinto de Oliveira e a morte de sua filha, dias antes:

Seu pai, subtenente da Polícia Militar, Pedro Pinto de Oliveira, pernambucano alto e robusto, tinha se matado quando ele estava com quatro anos de idade, em fevereiro de 1939. Na tarde do dia 16, Zé Carlos desceu até o quartel perto de sua casa, no morro de São Francisco, levando um bule de café e um prato de aipim cozido. Encontrou o pai sozinho e triste num cômodo mal iluminado, sem a farda cáqui. (...) Naquela noite, o subtenente Oliveira, 42 anos, trombonista na banda da polícia militar, misturou cianureto de potássio no café e bebeu. De manhã, o coronel Borges foi ao morro São Francisco anunciar a tragédia para a família (...). Dias antes, havia morrido a irmã Ziene, de 9 anos (TÉRCIO, 1999, p.23/24).

Esse trecho da biografia do escritor José Carlos Oliveira assemelha-se ao segundo capítulo do romance *O pavão desiludido*, em que o narrador-personagem *Zé Carlos* trata do suicídio de seu pai:

O subtenente Pedro Pinto, meu pai, era um homem de rosto pálido e pálpebras oblíquas. Lembro-me dele com a farda cáqui, as negras e reluzentes perneiras e o talabarte (...). Uma tarde, fui ao quartel levando café num bule e um prato com aipim (...). No dia seguinte, percebi lá de cima que pelo mesmo caminho vinha o comandante Borges (...). Respirou fundo, tirou o casquete da cabeça, dobrou-o, pendurou o casquete no talabarte e anunciou:

– O tenente Pedro Pinto se matou (OLIVEIRA, 1972, p.11/14).

Vemos uma profunda semelhança desse episódio do romance com a biografia do escritor, lançada postumamente. Por isso, questionamos aqui até que ponto o trecho da biografia não foi cópia do fragmento do romance, em um processo de mitificação da vida a partir da obra. Não é possível saber se o biógrafo de Carlinhos coletou este trecho em outros depoimentos ou em documentos ou se apenas reproduziu a passagem do romance, tomando o fato como verídico. O próprio Carlinhos, em seu diário, lança dúvidas a respeito da veracidade desse episódio, tal como registra em 03 de abril de 1979, colocando sob suspeição a memória e estabelecendo o seu fundamento ficcional: “Meu pai violentou e matou (ou eu inventei isso?) sua filha mais velha, de 10 anos presumíveis: por neurose de guerra talvez, por alcoolismo certamente, e por luxúria sem dúvida. Depois suicidou-se, não por remorso, mas para não ser degradado ao toque de caixa” (OLIVEIRA, 2005, p.191). Não é possível saber, no entanto, se isso realmente ocorreu, e até que ponto o romance autoficcional agrega fatos à própria biografia, lançando indagações ao leitor.

No diário, temos a constatação de que seu objetivo era trabalhar nas publicações seguintes com a autobiografia inventada, ou seja, ficcionalizar o real, o que resulta em um consciente projeto literário de autoficção. Porém, ao analisarmos as datas no diário, veremos que isso foi praticado anteriormente pelo escritor, como em seu primeiro romance. Ao se referir a um conto escrito no tempo em que ele morou em Jucutuquara, bairro de Vitória-ES, ele revela sua propensão para trabalhar o tema da infância associado à imaginação: “acabei descobrindo um conto, que por sua vez me abriu uma jazida de narrativas curtas passadas em Jucutuquara (talvez com outro nome). Vejo-as como um compromisso de permanência assinado entre minha infância e imaginação” (OLIVEIRA, 2005, p.64). Sendo um escritor eternamente marcado pela infância, época imaginativa do ser humano, escrever para ele é inventar.

A infância é o tema central também do romance. Existe, porém, a afirmação de Carlinhos sobre o menino de *O pavão desiludido* criando uma tensão maior entre memória e ficção: “Devolvo o meu coração ao menino pobre que atende pelo meu nome e que aparece, andrajoso e malvado, nas páginas do *Pavão desiludido*. Eu sou aquele. Já é tempo de ser quem realmente sou” (OLIVEIRA, 2005, p.468). É o autor, mas transmutado em personagem, que existe apenas no campo da ficção. José Carlos Oliveira comenta que o romance *Um Novo Animal na Floresta* também foi elaborado a partir da perspectiva de uma escrita de si: “a experiência pessoal de ‘Carlinhos Oliveira’ dá concretude aos outros episódios, arrumando-os na estrutura centrada no narrador EU” (OLIVEIRA, 2005, p.340). Para Foucault, “escrever é, portanto, ‘se mostrar’, se expor, fazer aparecer seu rosto perto do outro” (FOUCAULT, 2009, p.151).

2.5 RANCOR COMO MOTOR CRIATIVO

As anotações do diário de José Carlos Oliveira tratam muito das elaborações de crônicas que ele escrevia para o *Jornal do Brasil*, histórias que mais tarde se tornariam romances, como no caso de *Terror e Êxtase*, que retratará todo o período político da ditadura militar, tendo como pano de fundo a juventude da classe média envolvida com traficantes de drogas, tudo isso em meio a um sequestro. O próprio escritor teve um leve envolvimento com drogas, especialmente com a maconha. Em *Um Novo Animal na Floresta*, algumas de suas crônicas se referem ao passado de sua família, e à morte violenta de sua irmã aos nove anos de idade, o rompimento com a mãe, fato que o escritor também trata em *O Pavão Desiludido*. Este romance forma uma compilação de 38 capítulos que seriam lançados como folhetim no *Jornal do Brasil*, em formato de crônicas e que mais tarde seriam publicados como um romance de rancor, nas palavras do próprio escritor: “*Pavão desiludido* é um romance de rancor, um vômito” (OLIVEIRA, 2005, p.196). Mais adiante, o escritor concluiria que desse sentimento pode se extrair um significado maior: “O ressentimento e mesmo o rancor guardam a semente de uma exigência de justiça” (OLIVEIRA, 2005, p.341). Dessa “semente” nasceria um livro que é um divisor de águas.

Quanto à estrutura do romance, era composto por pequenos “quadros”, que permitem uma leitura aleatória: “Tânia está lendo o pavão. Lê salteado, sem saber que o modo certo é capítulo a capítulo, embora os capítulos se pareçam vinhetas na tradição do romance nascido no folhetim de jornal: na tradição de Machado de Assis” (OLIVEIRA, 2005, p.400).

Vemos o escritor que se torna romancista por meio da crônica, transformando a sua gramática sintética leve e autobiográfica em romance, como sugere esse trecho do diário datado em 31 de janeiro de 1983, no qual ele se dá o papel de metamorfoseador do gênero na tradição cultural:

Crônica como forma ideal do romance. A forma e, de vez em quando, o formato da crônica, inventados por Machado, reinventados por Braga, metamorfoseados por mim. Seguindo os traços de Machado, quero fazer da crônica a forma de desenvolvimento ideal de romance. Reconciliando meus duplos conflitados, o escritor ficcionista e o escritor cronista. Em vez de adotar uma impostação de ficcionista, narrador, novelista, romancista – impostação e postura que não me satisfazem, conforme montanhas de fragmentos bem-sucedidos atestam – devo, ao contrário, submeter o desenvolvimento romanesco à forma de crônica, com estampas, reflexões inteiras interrompendo a ação (...) o leitor deverá compreender lentamente, sem se dar conta, que a partir daquele ponto a crônica floriu em romance, sem perder suas características. Não é folhetim: é crônica. Um romance feito crônica após crônica, formando lentamente o quadro (OLIVEIRA, 2005, p.371).

O escritor torna-se ficcionista a partir do cronista. O romance é um espaço de sobreposição de seus eus em conflitos, onde ele pode ser todos ao mesmo tempo. Uma técnica que permite que os capítulos sejam lidos independentemente da sua ordem, recurso, como se refere o escritor, que tem em Machado de Assis o seu precursor. Podemos ver que José Carlos Oliveira não se distancia da crônica para fazer romance, aliás faz dela uma extensão para o processo de criação romanesca. Essa técnica de capítulos independentes já havia sido experimentada também por outro romancista brasileiro, Graciliano Ramos, em *Vidas Secas*. Para José Carlos Oliveira (2005), “a crônica é feita de ramificação”, ou seja, são fragmentos que acabam formando um corpo literário. A crônica, para o autor, “se transforma num alongamento de ficção e do pensamento do ego verdadeiro”. Ele coloca esta modalidade textual no campo da escrita de si, da busca de uma subjetivação pela palavra.

A obra romanesca, para José Carlos Oliveira (2005), é localizada no registro memorialístico neste trecho do diário, numa valorização da experiência tão comum na cultura pop dos anos 1970: “é na existência vivida até agora que está a obra romanesca”. Existe uma descentralização da obra romanesca, ela não é um gênero puro, passa por um processo de hibridização, pela junção com outros gêneros, criando uma nova perspectiva literária, que hoje denominaríamos autoficção.

Em outro trecho do diário, destacamos que, segundo o autor, o ideal para as crônicas seria um encadeamento em que ele procurava ter certeza de que estaria criando ficção, para isso ele se refere a um “clima” que daria unidade a assuntos diversos.

José Carlos Oliveira não pensava em outro tipo de escrita que não fosse baseada na experiência vivida. Seu objetivo era fazer a crônica alcançar um elevado grau literário, como romance, literatura para o formato livro, com perspectivas de permanência embora nascida no espaço do folhetim, tal como ele próprio afirma no diário, construindo assim uma obra acabada. Podemos destacar, no entanto, que essa percepção só foi desenvolvida porque o escritor exerceu continuamente o uso da primeira pessoa nas crônicas publicadas durante anos no *Jornal do Brasil*, permitindo um processo de contaminação da crônica para o romance.

No diário, fica claro que, para o escritor, era necessária uma literatura nova no Brasil, uma literatura que despertasse os sentidos do leitor, diferente do que ele chamava de *leitura alienante*. Carlinhos procurava, no gênero memorialístico, elementos para a formação dessa nova literatura: “precisa-se fazer no Brasil hoje” uma literatura que revolucione os gêneros – coisa que ele já havia tentado no romance *O pavão desiludido*.

Sobre este romance, Carlinhos escreveu no diário: “O pavão desiludido eu não sei explicar, foi uma longa ilusão longamente acalentada, uma compulsão neurótica que resultou bonita, dramática, mas fica no singular, não podendo aspirar a um lugar numa verdadeira obra de ficcionista. Eu devo elaborar sobre temas universais” (OLIVEIRA, 2005, p.224).

Se procurarmos uma definição no dicionário sobre o significado de *ilusão*, temos no Aurélio (FERREIRA, 1986): “1. Engano dos sentidos ou da mente, que faz que se tome uma coisa por outra, que se interprete erroneamente um fato ou uma sensação; falsa aparência (...) 2. Sonho, devaneio, quimera”. Como ele afirma no diário, *O pavão desiludido* não foi o retrato fiel de sua vida, mas sim *uma longa ilusão acalentada*, ou seja, uma obra fictícia, o “eu” do cronista foi transferido para os domínios do romance, o que acabou resultando em um “eu” próximo tanto da biografia do escritor quanto da imaginação. Se este “eu” do cronista determinou o surgimento do romance, ainda assim o escritor acreditava que, para alcançar um lugar de prestígio dentro da literatura brasileira, ele precisava tratar de temas menos colados à sua biografia.

Na escrita de si, as fronteiras entre o real e o ficcional se misturam, esses dois campos geram um espaço de significação que problematiza a ideia de referência na literatura. A presença real do autor em textos ficcionais deixa marcas que problematizam a veracidade e a correspondência do relato em relação à experiência vivida. Foucault, em *A escrita de si*, afirma que “através do jogo de leituras escolhidas, é possível formar para si próprio uma identidade através da qual se lê uma genealogia espiritual inteira, a escrita dos movimentos interiores surge também como algo para trazer à luz os pensamentos, dissipando sombras

interiores, ajudando o escritor e quem o lê”. José Carlos Oliveira assim reflete sobre o processo da escrita de si no seu diário:

Eu não vou ficar inventando experiências, não sou doido. Aliás, sou sim. Mas seria pretensão demais querer ser Faulkner. Quem sabe Faulkner escrevia sobre si mesmo, Joyce escreve sobre si mesmo, Beckett escreve sobre si mesmo, Hemingway... O romancista escreve sobre si mesmo atribuindo aos outros, a... digamos assim, a arquétipos dele mesmo as coisas que ele está fazendo. Enfim, é isto o que eu tenho que fazer e não outra coisa (OLIVEIRA, 2005, p.183).

Ao mesmo tempo em que quer se afastar de sua biografia o escritor faz uma defesa da necessidade de colocar-se de forma plena nos escritos de ficção. No diário José Carlos Oliveira reflete sobre o processo da escrita e sobre a elaboração de textos, fundamentando a ideia de que todo escritor, no fundo, escreve sobre si mesmo, lançando questões que são fundamento de uma ambiguidade que determina a autoficção. Faedrich afirma que: “a autoficção tem uma forma específica de construção da ambiguidade entre realidade e ficção. Embora a mistura entre realidade e ficção se encontre também em romances históricos e romances autobiográficos, na autoficção é intenção deliberada do autor abolir os limites entre o real e a ficção, confundir o leitor e provocar uma recepção contraditória da obra” (FAEDRICH, 2015, p.57).

No diário o escritor ficcionaliza e também se confessa, expondo fatos de sua doença, que se agravaria com o decorrer dos anos, e o seu envolvimento com as mulheres, uma vez que vivenciou de perto a liberação sexual a partir dos anos 1960. Este fato irá impactar nos escritos do autor, e particularmente na sua produção ficcional, como ele detalha nessa passagem de 18 de setembro de 1980:

Me ocorreu hoje ao acordar e, sem muita disciplina: quero escrever um ensaio intitulado “Cartas à mulher supostamente liberada”. Ela é Kátia D’Angelo e será chamada Flávia não sei o quê – a menos que invente um nome extraordinariamente verossímil, que fale por si da personagem e da pessoa, como os argentinos conseguem, Borges, principalmente. Entram as feministas, entra a minha situação sexual (autobiografia), entram todas as mulheres da minha vida e as celebridades que conheci, e também – idealizados – alguns mitos femininos de nossa época. Posso fazer isso nas horas vagas. Não tenho pressa de terminar isso (OLIVEIRA, 2005, p.232).

Conforme demonstra Chacal (2010), os anos 1970 foram um período de agitação cultural, onde havia por um lado a ditadura, mas por outro a bandeira dos beats e o movimento hippie:

Mas se por um lado a truculência, a injustiça, a miséria, por outro lado o rock, o movimento hippie, as drogas psicodélicas, a paz e o amor também existiam. Nós, atacados à direita como porra-loucas, ripongas. À esquerda como alienados, burgueses. E a poesia, nossa palavra de desordem, sempre presente nas letras das músicas e nos livros (CHACAL, 2010, p.22).

O escritor José Carlos Oliveira vivenciou estas tensões. Os beats teriam um importante destaque nesse período, pois exaltavam a performance na declaração das poesias enaltecendo o *eu*. Um novo panorama se transformava culturalmente. No Brasil, um dos lugares em que mais se refletiu isso foi o Rio de Janeiro, principalmente o bairro de Ipanema, reduto de intelectuais e artistas do período. Carlinhos experimentou também drogas, e teve problemas com a bebida, o que ajudou a agravar o seu estado de saúde. Vemos que esse reflexo cultural influencia também o escritor, que, segundo seu biógrafo Jason Tércio (2010), não suportava o clima repressor dos tempos da ditadura. Embora não se posicionasse explicitamente sobre o tema político, vemos um posicionamento político implícito em seus romances e crônicas.

Tudo isso entrava em suas crônicas, que mais tarde resultariam em romances, nos quais ele se heroizava como personagem. Da mesma forma comporia o seu romance *Terror e êxtase*. Começaria publicando primeiramente em formato de folhetim crônicas que mais tarde formariam o romance impresso. As suas teorizações nas crônicas e principalmente nos diários não deixam dúvidas que Carlinhos era um escritor com capacidade de orientar caminhos. Em 1979, ele lançaria mão de um formato literário que surgiria no mercado somente duas décadas depois, o áudio livro.

E havia a consciência disso, tal como escreveu em 1980: “me convenço pouco a pouco que sou um escritor adiante do meu tempo e não há remédio. Estou condenado a voos altos” (OLIVEIRA, 2005, p.204) e “na verdade sempre me considerei superior aos meus contemporâneos” (OLIVEIRA, 2005, p.346).

2.6 HIBRIDISMOS: LITERATURAS E MÍDIAS

Todavia, ele sempre questionava sua competência, vivia dilemas em que era preciso lutar contra a indisciplina e a preguiça de escrever e de ler tantos jornais. Tal comportamento, para ele, atrapalhava as suas atividades literárias. Ele lutava também com a solidão, a doença, o medo de ficar desempregado e retornar à miséria de sua infância. A miséria será tema do romance *O pavão desiludido* por ser uma de suas preocupações como escritor. Boêmio convicto, Carlinhos ia quase todos os dias ao bar Antonio's em Ipanema, frequentava à noite boates e bares à procura de personagens e de assuntos para suas crônicas. No diário, fica explícita também a ansiedade do escritor em ser reconhecido e ocupar um lugar de destaque dentro da literatura brasileira. Em 1975, escreveria que seus contos eram para principiantes;

enquanto, outras vezes, ele se julgava o melhor escritor brasileiro depois de Machado de Assis – esta contradição também é um traço da sua obra. Em um trecho do diário ele desabafa que sua vida toda é contraditória. Isso se deve também ao fato de que o escritor transitava em diferentes espaços sociais, como ele descreve no diário, dando-se tanto com a ralé, como ele denominava os subalternos, quanto com os endinheirados.

Fica evidente por meio do diário que ele via em Machado de Assis um dos maiores escritores brasileiros até então, modelo no qual procurava inspirar-se. O escritor reflete que Machado já compunha no século XIX quadros folhetinescos que resultariam em romances. Esta semelhança com Machado de Assis se manifesta várias vezes no diário, como nesse fragmento, em que ele une a prática literária do mestre do século XIX à gramática moderna do romance.

Por trás de mim vejo nada menos que Machado de Assis, também cronista e folhetinista cujos capítulos eram pequenos como crônicas. Ele talvez não soubesse imaginar episódios ou quadros de tamanho maior. Mas que mal haveria de escrever romances em pequenos quadros? Já que é esta a forma (ou medida) em que me sinto bem, cujo desenvolvimento domino, nada custa imaginar um conto fragmentado em pequenas crônicas, como um cineasta imagina suas imagens fixadas em celuloide (OLIVEIRA, 2005, p.197).

Para tanto, ele procurava “fazer da crônica um espaço adequado ao romance moderno” (OLIVEIRA, 2005, p.205), ou seja, um lugar literário que fosse o centro do contemporâneo.

Em determinado momento, José Carlos Oliveira (2005) observa como desenvolveu essa ideia no romance *O pavão desiludido*: “O espaço da introspecção (fenomenologia do ego) deve ser o meu universo (...). A estética, ou melhor, a ética do Cinema Novo, já desenvolvida no *Pavão* e bem-sucedida como *divertissement* no 1001, é ou talvez não seja o caminho a seguir” (OLIVEIRA, 2005, p.230). Sempre com oscilações crendo e descrendo, afirmando e negando, ele vai construindo um conjunto de questões teóricas que apontam para um eu moderno, negaceador, líquido, como diria Bauman.

Esta sua consciência estética passa pelo desejo de pertencer ao presente, quando novos formatos interferem no literário. Ele acredita que pensar um romance em sua estrutura é o mesmo que pensar em uma novela de televisão:

Uma novela de televisão ou um romance, estruturalmente, é a mesma coisa. O filme e o drama teatral, ligeiramente diferente por causa dos meios. No romance, os meios são ilimitados, cabendo telenovela, conto, crônica, crítica, filme (roteiro), drama teatral (...). Assim decido escrever (estruturar um romance) como se fosse uma história a ser exibida na televisão. Os ambientes têm que ser visíveis, as pessoas têm que ser iguais às que vemos todos os dias (OLIVEIRA, 2005, p.272).

Aqui Carlinhos afirma que uma estrutura romanesca e a de uma novela de televisão não se diferenciam muito entre si e que o romance é um lugar de confluência de outros espaços. Isso também é um reflexo do período vivenciado, quando ocorre uma sobreposição de gêneros, reflexo da influência da cultura midiática que se incorpora no século XX, a partir primeiramente do rádio e depois da televisão. A novela do rádio e depois da televisão nasce do gênero literário, assemelhando-se muito aos folhetins do século XIX. No entanto, com a modernização dos veículos comunicativos vemos uma quebra de hierarquia de gêneros. Como a novela procura visualmente a narrativa, José Carlos Oliveira a toma como parâmetro para a sua produção literária, no desejo de produzir histórias “palpáveis”, com personagens próximos do real.

A televisão está inserida dentro da cultura de massa e, conforme especifica Averbuck (1984), “as diversas formas de produção artística se alimentam reciprocamente, ao mesmo tempo que se valem do acervo das obras da arte tradicional” (AVERBUCK, 1984, p.177). A autora esclarece que, no início de sua constituição, o cinema se valeu da literatura e do teatro, sendo que a sobreposição de gêneros faz com que a telenovela fosse uma das formas mais bem-sucedidas da televisão brasileira. Para Averbuck (1984), a literatura não sofre menos influência, pois a televisão, “a telenovela ou o teledrama”, acrescentou formas narrativas moldadas ao seu formato, transformando o leitor em espectador e modificando assim a natureza do texto do romance, conto, drama, crônica ou reportagem.

José Carlos Oliveira tinha essa consciência, afirmando que estruturalmente o romance ou a novela de televisão seriam a mesma coisa. Isso é o reflexo também de uma modernização do escritor, que via em outros alicerces a constituição de uma nova literatura. Conforme acrescenta Averbuck: “ao tomar emprestado a outras formas artísticas seus produtos, os novos meios os amoldam” (AVERBUCK, 1984, p.178). A autora lembra ainda que Victor Hugo já falava em “mistura de gêneros”, pressupondo o entrelaçamento das formas de arte tradicionais, “a passagem de um gênero para outro, as adaptações e transformações necessárias à veiculação da obra pelos novos meios fizeram com que tratemos, hoje, com “produtos híbridos” (AVERBUCK, 1984, p.179). O hibridismo é consequência dos condicionamentos da indústria cultural, que colocou no nível da comunicação a arte culta.

Averbuck (1984) salienta que Victor Hugo foi quem primeiro preconizou a mistura de gêneros, “uma arte para as massas deveria abrir mão da “pureza de gêneros” e as formas artísticas passariam a contar com outras modalidades de expressão mais libertas das

convenções e mais ao gosto da época” (AVERBUCK, 1984, p.185). Não por acaso, José Carlos Oliveira procurou em Victor Hugo um outro modelo para sua formação literária. Acrescentou também a perspectiva de aliar memória e imaginação. Em *Os Miseráveis*, ele identifica duas visões do real narrado:

Uma cósmica, como se estivesse afastado 100 anos à frente (sem contradição) ou situado numa estrela distante. A outra visão é de memorialista, frisando a data (outro tipo de distanciamento) em que escreveu, o que torna mais verossímeis os episódios (...). O relato está sendo escrito em 1963, como um folhetim cujos leitores estão vivendo e lendo ao mesmo tempo em que o autor vive e escreve. Mas descreve uma ação ocorrida 40 anos antes. Essa é uma técnica interessante, que abre perspectivas para o folhetim de jornal, agora. Mas a outra, a cósmica, é que me interessa (...). Posso descrever minha época como quem se dirige às pessoas que viverão daqui a 50 anos, quando eu estiver morto, e assim todos os meus contemporâneos, e quando a cidade e o mundo estarão transformados. É o ponto de observação ideal, a começar pelo fato de ser fictício: é quando a memória tem que ser necessariamente imaginação e vice-versa (OLIVEIRA, 2005, p.261).

Aqui o escritor explicita teoricamente o seu método, que encontra modelo em Victor Hugo. Santiago (2008) afirma que existem quatro questões constitutivas para a formação da literatura do eu: a sinceridade, a verdade poética, memória e experiência. Segundo António Quadros (1986) existe três tipos de poetas, o de construção, de intensidade e de profundidade. Victor Hugo, um dos mestres para José Carlos Oliveira, estaria situado como um poeta de intensidade: “O tipo normal de poeta puro do grande poeta de intensidade é uma construção mais firme e curta, incapaz de construir complexidades, e uma profundidade média. Victor Hugo é o melhor exemplo do tipo puro destes poetas” (QUADROS, 1986, p.53). Averbuck (1984) esclarece que “o desejo das multidões, que Victor Hugo já expressou no século XIX, ao criar o drama romântico, talvez seja o sonho secreto de todo escritor de nosso tempo” (AVERBUCK, 1984, p.185).

Doubrovsky definiu o conceito de autoficção como sendo uma variante pós-moderna da autobiografia, distanciando-se do relato autobiográfico tradicional, argumentando a infidelidade a uma verdade imposta pela autobiografia, justamente por ser uma reconstrução arbitrária e literária de fragmentos avulsos da memória.

Pensando no pressuposto de Lejeune (2008) a autobiografia não é fiel aos fatos, uma vez que a imaginação pode transgredir a sua veracidade, as experiências vivenciadas são atualizadas no presente pelo sujeito que as escreve. É nesta linha que o escritor José Carlos Oliveira pratica uma autobiografia que pertence ao campo da ficção, pois não se trata mais do “eu” do autor e sim de um “eu” que é fruto de um projeto literário extremamente consciente. Um eu construído, portanto.

Beatriz Sarlo (2007) defende que o passado é uma construção do presente:

As “visões do passado” (segundo a fórmula de Benveniste) são construções. Justamente porque o tempo do passado não pode ser eliminado, e é um perseguidor que escraviza ou liberta, sua irrupção no presente é compreensível na medida em que seja organizado por procedimentos da narrativa, e, através deles por uma ideologia que evidencie um continuum significativo e interpretável do tempo. Fala-se do passado sem suspender o presente, e, muitas vezes, implicando também o futuro (SARLO, 2007, p.12).

A autoficção se estabelece nesta confluência entre o rompimento da veracidade proposto pelo pacto autobiográfico, entre o autor, o leitor e a invenção, partindo de um pacto ficcional e romanesco. Se a memória está no terreno da autobiografia, que trabalha com o princípio (suspeito) de verdade e a invenção está no terreno do romance, ao afirmar que a memória tem que ser ficção, e vice-versa, José Carlos Oliveira partilha uma constituição de escrita que pertence à autoficção.

Quanto às suas atividades como leitor, fortalecem esta sua preocupação com uma teoria ficcional da memória. Isso pode ser visto no seu interesse pelo romance de reminiscência: “Preciso me presentear com uma temporada de literatura, boa ou má, não importa: literatura, longe desses dilaceramentos sem sentido que formam a atualidade, a mesquinharia do mundo. Literatura de confissão: memória” (OLIVEIRA, 2005, p.26). Nesse trecho, fica clara a importância que o escritor dava à literatura de memória, ao passo que os documentos sociológicos (jornais, revistas, programas de tevê) romances do seu tempo para ele seriam vazios, alienantes. Porém, é no espaço tensionado por esses dois polos (e por outros) que ele erguerá sua obra.

2.7 OBRAS CONTÍGUAS

Dentre os muitos escritores que José Carlos de Oliveira admirava estava Lima Barreto, um autor da mesma linhagem de pobreza e de trabalho de subsistência como cronista. Tinha curiosidade de saber sobre a origem da sua loucura: “Preciso ler as obras completas de Lima B. à procura do fio da meada – o trauma, o acontecimento crucial: os romances, o diário íntimo” (OLIVEIRA, 2005, p.77). Essa admiração que José Carlos Oliveira possuía por Lima Barreto (1881-1922) evidencia que o escritor capixaba via nele um outro mestre, assim como via em Machado de Assis – este mais no nível formal e o outro mais no nível dos dramas pessoais. Lima Barreto foi um escritor oriundo de uma camada social baixa, sofrimento que deve ser somado ao fato de ser mulato em uma sociedade extremamente preconceituosa e ainda muito presa a abolição da escravidão, questionando por isso a chegada da República. Seus personagens funcionam como reflexo de seu tempo e, mais, do próprio autor. Lima

Barreto mesmo possuindo talento não foi reconhecido, entre outros fatores, à cor de sua pele. Essa condição de ser rebaixado como homem e como intelectual o levaria ao alcoolismo, despertando reativamente a necessidade de afirmação do eu, pela literatura. Candido (1976) revela que toda a obra de Lima Barreto se situa no Rio de Janeiro, onde as paisagens não só urbanas como também suburbanas lhe inspiravam um vivo sentimento de amor. O crítico aponta também o ideal patriótico que se desvelou em uma paisagem quixotesca ou caricatural dos valores, padrões, instituições nacionais, no funcionalismo público, na política, na vida militar, na imprensa e até no ambiente rural.

Assim como Lima Barreto, José Carlos Oliveira exerceu também as atividades de jornalista e ambos coincidem também por praticarem uma escrita de si, nos diários íntimos, e pela preocupação social refletida em suas literaturas. Em termos de linguagem os dois rejeitavam o rebuscamento, optando por uma linguagem que fugia da retórica. Esta linguagem funcionava em Lima Barreto como crítica aos que achavam estar fazendo literatura, mas na verdade eram censores sociais pelo uso da linguagem e ocupação de espaços de prestígio. Lima Barreto assim desmascara uma sociedade preconceituosa e hipócrita. Em ambos os autores existe também o tema da orfandade, o que os aproxima ainda mais.

Tomemos como referência o romance mais emblemático quanto a estas questões. Em *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*, livro publicado em 1909, vemos um dramático relato rememorado pelo personagem Isaías, que na sua juventude partiu para o Rio de Janeiro com o sonho de se tornar doutor, levando consigo uma carta de recomendação de um coronel para um deputado. Isaías Caminha era um aluno brilhante, possuía competência e desejava arranjar um emprego e continuar seus estudos na capital. Ao se despedir da mãe, sente no olhar dela a angústia ao ver o filho partir, parecendo antever o que ele sofreria. Isaías não entende, mas, ao chegar ao Rio de Janeiro, começa a sentir o preconceito das pessoas, não consegue falar com o deputado, identificando no olhar de muitos o sentimento de superioridade em relação a ele, visto apenas como um mulato, ou seja, alguém inferior.

Lima Barreto denuncia uma sociedade hipócrita, na qual os sucessos e as oportunidades não privilegiam o mérito, mas sim pelas articulações dos que detinham o poder, os sobrenomes, os contatos com pessoas influentes. O deputado assim que o vê pessoalmente muda o tratamento, de “senhor” passa a chamá-lo de “você”. Neste contexto, a alcunha de “mulatinho” é um termo recorrente, como no caso do roubo do hotel. Isaías é chamado à delegacia, mesmo sem entender o motivo, percebendo no rosto do delegado o descrédito quando ele diz que é estudante. O tratamento só muda quando Isaías diz que é

amigo de Gregoróvitch e o delegado, temendo que o caso pare nos jornais, pede que ele não comente nada com o jornalista.

Todos os caminhos percorridos por Isaías desde a chegada ao Rio de Janeiro fazem com que ele veja cada vez mais distante o sonho de se tornar doutor, assim como de conseguir um emprego recomendado por um político. A miséria anunciada o coloca no mais extremo pavor, a ponto de vender os poucos pertences e passar o dia às vezes com apenas uma refeição. Recebe ajuda de alguns amigos, mas seu desespero e sua dor o levam a pensar no álcool como um amortecimento, porém ele não consegue - o álcool provoca-lhe repulsa.

Mais do que uma denúncia do preconceito da sociedade brasileira do início do século XX, o romance mostra os bastidores de uma imprensa formada por jornalistas imorais. Seus personagens remetem a pessoas que Lima Barreto conheceu e funcionam neste romance para corroer pelo humor as estruturas. É neste sentido satírico que o cronista e jornalista João do Rio (1881-1921) aparece como o Raul Gusmão: “Nos confins da minha aldeia natal, eu não podia adivinhar que o Rio contivesse exemplar tão curioso do gênero humano, uma desconhecida mistura de porco e símio adiantado, ainda por cima jornalista ou coisa que o valha” (BARRETO, 2010, p.88).

A profissão de jornalista é retratada no romance como uma profissão poderosa, no entanto, o que Isaías vê na redação do jornal é uma mistura de egos inflados, e de despreparo profissional. Isaías se sente cada vez mais inconformado por ter consciência de sua superioridade intelectual, mas que lhe é negada pelo fato de ele ser mulato, sofrendo assim uma espécie de determinismo. Isaías encontra um despreparo profissional em todos, desde funcionários do governo até os bacharéis de Direito, o delegado e o capitão na delegacia. Sua posição financeira melhora um pouco quando consegue o emprego de contínuo, participando perifericamente do poder jornalístico. Isaías percebe que os poetas não conseguiam se destacar se não tivessem a proteção de um padrinho no jornal, caso contrário, os que lá levavam suas poesias as tinham simplesmente engavetadas e nem ao mesmo lidas. Se possuíam algum contato ou uma origem nobre, mesmo que fossem péssimos, saíam notas elogiosas no jornal.

Coelho Neto é satirizado no personagem Veiga Filho. Lima Barreto o considerava um grande hipócrita: “Era aquele o homem extraordinário que a gente tinha que ler com um dicionário na mão? (...) Fiquei pasmado. Com aquele frontal estreito, com aquele olhar desvairado, com aquela fisionomia fechada, balda de simpatia, apareceu-me sem mobilidade, sem ductibilidade, rígido, sinistro e limitado” (BARRETO, 2010, p.190).

É uma crítica feroz contra a linguagem literária utilizada pelo ícone dos escritores de então, linguagem cheia de erudição, que exigia uma leitura difícil. Lima Barreto, ao contrário, se justifica por Isaías Caminha: “Eu não sou literato, detesto com toda a paixão essa espécie de animal (...); se me esforço por fazê-lo literário é para que possa ser lido, pois quero falar das minhas dores ao espírito geral e no seu interesse, com a linguagem acessível a ele” (BARRETO, 2010, p.136/137). Em outro trecho Isaías revela o quanto os literatos eram limitados:

São em geral de uma lastimável limitação de ideias, cheios de fórmulas, de receitas, só capazes de colher fatos detalhados e impotentes para generalizar, curvados aos fortes e às ideias vencedoras e antigas, adstritos a um infantil fetichismo do estilo e guiados por conceitos obsoletos e um pueril e errôneo critério de beleza (BARRETO, 2010, p.137).

Lima Barreto propõe uma linguagem acessível, algo que só se modificará na tradição brasileira depois do modernismo. Em *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*, o narrador personagem rememora algo de um passado já distante, partindo da sua atual vida, quando está instalado em uma casa roceira, com a mulher e o filho: “Penso – não sei por que – que é este meu livro que me está fazendo mal... E quem sabe se excitar recordações de sofrimentos, avivar as imagens de que nasceram não é fazer com que, obscura e confusamente, me venham sensações dolorosas já semimortas” (BARRETO, 2010, p.136). Muitos críticos, como Francisco de Assis Barbosa, viram nesse romance o relato autobiográfico. Se pensarmos no conceito de autoficção, percebemos que não existe coincidência entre os nomes do autor, personagem e narrador. Apesar da sobreposição de fatos biográficos do autor e do personagem, a obra é uma ficção, com um contrato de leitura romanesco. Isaías seria um duplo do próprio autor, embora o escritor não assine a narrativa com o seu nome, mas sim com a referência com uma de suas obras, pois o narrador está escrevendo *Clara dos Anjos*, romance homônimo de Lima Barreto: “Cinco capítulos da minha *Clara* estão na gaveta; o livro há de sair...” (BARRETO, 2010, p.289). Esta vinculação mais sutil, mais disfarçada, cria um distanciamento. Nem todos os fatos acontecidos no romance pertenceriam à biografia do autor, embora o seu pensamento crítico esteja a serviço da denúncia a um sistema imoral e preconceituoso, privilegiado por uma falsa meritocracia. Isaías é, portanto, em boa medida Lima Barreto, um duplo ficcional do próprio autor. Esta proximidade biográfica é também sinal de uma proximidade com a linguagem do grupo social a que pertencem autor e narrador acusado por isso de uma escrita considerada pobre, Lima Barreto parece ser um autor também à frente de seu tempo, pois essa escrita funcionará para o seu propósito que é fazer uma

literatura que representasse as identidades marginais, em uma linguagem em estado de oralidade, aproximando o leitor da realidade nacional, derrubando o conceito excludente da estética literária vigente. Em um tempo em que se valorizava a erudição, o escritor rompeu essas barreiras para fazer uma literatura que incorpora o vivido, favorecida pela prática de escrever em primeira pessoa, na busca de uma representação de contextos a margem – vividos pelo autor em linguagens com registros menos artificiais. Candido (1976) menciona em relação a Lima Barreto a “despreocupação literária que revela no tratamento da linguagem, não raro displicente. Contudo negativas ou não, estas características situam a sua obra numa posição de reação a atitudes anteriores, suficientes para fazer dele um escritor reconhecido e mesmo preferido pelos modernistas” (CANDIDO, 1976, p.267). Lima Barreto exerceu também atividades como cronista e, assim como José Carlos Oliveira, deixa-se contaminar pelo gênero que mostra uma proximidade com a escrita em que se reelaboram as experiências vividas. *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* pode ser apontado como o precursor da autoficção no Brasil. Daí entendermos que o autor figure como mestre para José Carlos Oliveira¹. Se a carga autoficcional exercitada a partir das crônicas marcou estes dois escritores com uma localização periférica, as suas obras podem ser consideradas como resposta, em diferentes momentos, para o papel do escritor de origem pobre.

O estilo literário de Carlinhos Oliveira amadurece esta visão de uma exclusão. Mostrando-se extremamente lírico e nostálgico nas crônicas das décadas de 1950 e 1960, o autor, na década de 1970, se aproxima do marginal, valendo-se de uma linguagem que traduzia melhor a sua condição e de temas que desestabilizam e causam desconforto no leitor, tal como se manifestará em *O pavão desiludido* e algumas crônicas. Sua intenção era ser um escritor que utilizasse a linguagem coloquial, nenhuma retórica, temas pesados, como demonstra este trecho do diário:

Escrever contos kitsch, os mais vulgares, rococós, sempre nessa linha de distanciamento e ironia. Todos os argumentos, já inscritos nos diários podem ser revistos sob esse ângulo. Eu mesmo devo mergulhar na leitura desses livros, fábulas de um tempo *faisandé*. Contos-crônicas da mesma forma. Quando trago o inconsciente à flor da pele, em conexão com nervos tensos, dela sai fumaça. Escrevi o *Pavão* numa dessas. Enquanto isso recomeçarei a trabalhar H. R. Tenho que fazê-lo. Seja lá qual for o título, será anunciado como romance de horror (OLIVEIRA, 2005, p.26).

¹ Questões sobre o romance *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* foram discutidas nas aulas da disciplina Literatura e Identidade Marginal (programa de pós-graduação stricto sensu da Universidade Estadual de Ponta Grossa) ministrada pelo professor Dr. Miguel Sanches Neto no segundo semestre de 2012. A análise é um resumo das questões tratadas na disciplina.

Seu romance de estreia pode ser considerado, nesta linha, como um romance-crônica, como uma escrita de si em funcionamento ficcional, ligando uma concepção da indústria cultural, contexto dos anos 1970, ao projeto fundador da linguagem/ temática identitária iniciada por Lima Barreto.

2.8 CONTEXTO FAVORÁVEL

Mesmo não sendo um escritor marginal, José Carlos Oliveira pode ser inserido no período em que começam a surgir autores com uma escrita que vai para a linha marginal. Isso facilita a definição de uma identidade de linguagem.

Ele percebe a própria natureza contracultural da identidade brasileira e a explora para achar a sua voz: “Observo que meus personagens não têm caráter, mas nada posso fazer, porque os brasileiros não têm caráter, isso é real” (OLIVEIRA, 2005, p.46). Sobre o brasileiro, Carlinhos faria várias reflexões no diário, dentre elas: “Ser corrupto é o modo brasileiro de existir” (OLIVEIRA, 2005, p.134) e “A delicadeza é um verniz que mal disfarça a vilania do caráter brasileiro” (OLIVEIRA, 2005, p.90). Por fim, faria ainda uma análise de *Macunaíma*, exemplificação do brasileiro por natureza. É nesta linha que ele busca construir uma linguagem que pode ser entendida como “assassinato da retórica”, projeto de *Terror e Êxtase*, tal qual ele descreve no diário em 7 de maio de 1977:

Vai saindo uma narrativa que comecei sem querer, por pura vontade. Começa assassinando a retórica. Segue fantástica: a mocinha rica, drogada, com o assaltante do morro. Caiu na inverossimilhança, corriji, entrei no absurdo. Segue assim mesmo. Talvez eu ande à procura de um conto de fadas. Escrito com a língua viva, a gíria fugidia de hoje. Estrutura aberta, sujeita às variações de temperamento e contingência (censura, etc.); conto policial por natureza, marca o meu encontro (no plano imaginário) com a realidade social (OLIVEIRA, 2005, p.40).

Esta língua viva revela seu projeto literário, o de uma linguagem que negasse a retórica, o esteticamente belo, numa superação do projeto estético de *O pavão desiludido*, cuja linguagem, na sua própria definição, é complicada. É neste processo de negação e autonegação que evolui sua obra, numa mobilidade daquilo que está em processo. Isso nos permite entender sua afirmação: “sempre, desde o princípio, fui um virtuose de múltiplos estilos, todos emprestados. Nunca tive o meu estilo (OLIVEIRA, 2005, p.384).

Em *Terror e Êxtase*, o assassinato da retórica se concretiza pela personagem Adelina, a antiga normalista e poetisa, e se dá no plano da linguagem do romance. Isso fica evidente em um registro do diário de 1979: “Estou lendo *O legado de Humboldt*, do Saul Bellow. Como escreve bem, como é coloquial. Sempre se deve ler um livro bom que empurra a gente

para a frente” (OLIVEIRA, 2005, p.184). É nesta atenção ao tempo presente, e as suas produções que o autor vai se descobrindo nas linguagens alheias.

Vemos que esse também é um sinal de modernidade, ao incorporar gêneros e linguagens diversas o escritor corrobora com o que define Averbuck (1984):

Hoje não se escreve um romance como antes da era do cinema; é o que mostra toda uma literatura circulante, da melhor qualidade, e não apenas o best-seller, o romance policial ou outras formas de literatura de massa. Ao contrário, por sua natureza inovadora, as formas literárias artísticas valem-se desses processos, enquanto à literatura de massa cabe a manutenção de padrões conservadores (necessários ao gosto da massa). Os romances tecnicamente mais arrojados deste século (como toda a obra de Cortázar, ou Cabrera Infante, ou *Cem anos de solidão*, de G. G. Márquez, *Grande sertão veredas*, de G. Rosa, *1919*, de John Passos, para lembrar apenas alguns autores americanos), subvertem as concepções de tempo e espaço, alterando totalmente suas estruturas e absorvendo a fragmentação da narrativa, as técnicas de montagem ou os típicos processos de redução e/ou flashback da técnica cinematográfica. A simultaneidade das percepções, própria de experiência dos mídia, incorporou-se às técnicas de uma ficção literária de vanguarda, para não falar em toda a poesia moderna, herdeira de Mallarmé e Baudelaire, poetas de uma sociedade em transformação (AVERBUCK, 1984, p.5).

Com a incorporação das mídias, a própria arte (inclusive a literária) passou por um processo de reconfiguração, pois era preciso atender a uma nova demanda dentro de uma sociedade consumista. Averbuck (1984) nos mostra que o próprio autor literário precisou repensar e incorporar novos gêneros na construção de sua literatura. Por isso, José Carlos Oliveira admirava o trabalho de Marcos Rey, um escritor que, para ele, soube fazer uma literatura nova em oposição ao que ele chamou de literatura “alienante”.

Bauman (2001) nos revela que a modernidade trouxe um tipo de sujeito ávido pela vida íntima do outro, levando à exposição do privado aos olhos do público. Se antes, no cenário do estruturalismo, a figura do autor sofreu um “apagamento”, o retorno do sujeito aparece também dentro dessa literatura de massa, com o retorno do “eu”, o que tem impacto direto na produção literária como um todo.

Na crônica, José Carlos Oliveira desejava uma revolução no gênero já em 1976. Ao escrever a história de uma amiga, ele registrou: “Contei a história da bata de Cristininha, com nomes trocados. Se o *JB* publicar, marcará (sem ninguém saber) uma revolução no gênero crônica: temos aqui uma narrativa que beira a pornografia” (OLIVEIRA, 2005, p.35). Estava atento a estas novas configurações textuais, que incorporavam discursos tidos como não literários.

No romance *O pavão desiludido*, as cenas referentes à sexualidade dos personagens desestabilizam o leitor, conforme reflete o escritor em registro de 19 de outubro de 1983: “No

retrato do menino do *Pavão*, a sexualidade aparece como um dos aspectos da vida que ele vive. Apenas uma vinheta. E a descrição provoca asco e horror” (OLIVEIRA, 2005, p.420).

Nestas navegações por experiências contraculturais entram histórias dos amigos, reflexos do momento que se vivia na década de 1970, sob o impacto da geração beat, dos hippies, da poesia marginal. Chacal (2010) retrata esse período tendo como pano de fundo Ipanema, no Rio de Janeiro: “O Pier foi o berço da contracultura do Rio. O que chegava de fora era imediatamente discutido: cinema, música, moda, poesia. Sexo, drogas e rock and roll. Ali tudo podia. O que representasse um mínimo sinal de pensamento e atitude conservadora era taxado de careta, olhado de viés”. (CHACAL, 2010, p.33).

Chacal aponta ainda a posição de um jornal de Ipanema, o *Pasquim*:

A briga mais imediata era com a turma do *Pasquim*, uma geração mais velha, que seguia à risca o lema de Jaguar: “Intelectual não vai à praia. Intelectual bebe”. O corpo era tratado como um subalterno. O *Pasquim* mudou a cara dos jornalões da época, peitou e desrespeitou o regime militar. Abriu espaço para Leila Diniz e o Underground de Luiz Carlos Maciel, para o palavrão e as experiências com a linguagem jornalística. Eles mudaram muita coisa (CHACAL, 2010, p.35).

Pereira (1992) afirma que a contracultura se iniciou nos Estados Unidos. Afinal, lá se manifestou de maneira mais evidente um espírito de contestação que os movimentos de rebelião da juventude dos anos 1960 viriam colocar. No Brasil, o espírito *underground* da contracultura é alimentado pelo *Pasquim*, como destacou Chacal.

A contracultura não se fixou somente no cenário norte-americano, mas também em vários outros países, inclusive na Europa, com o maio de 1968 na França, e também, na América Latina, embora alguns críticos apontem que com menor intensidade. A contracultura tem como uma das suas principais características o fato de se opor à cultura no Ocidente, designa um termo referente a uma cultura marginal. No Brasil, temos como consequência os festivais de música na década de 1960, bem como na música brasileira o *Tropicalismo*; no cinema temos o chamado *Cinema Novo*, que teve o seu auge com os filmes de Glauber Rocha.

Se de início a contracultura estava associada a juventude, sua maneira de se vestir e ao seu comportamento, que incluía também o uso de drogas como o ácido e o LSD, parecendo um movimento superficial, na verdade se mostrou algo mais profundo, uma vez que passou a questionar, segundo Pereira (1992), a cultura vigente:

Diante de um tal sistema, altamente repressivo e massificante, uma das características essenciais de toda a contestação da juventude vai ser a ênfase na afirmação da individualidade, dado que, ao lado de outras marcas não menos importantes, vai afastar esta população jovem das formas mais tradicionais e disponíveis de luta política, aquela política “quadrada” e “careta” – na versão desta

mesma população – praticada, muitas vezes, por seus próprios pais (PEREIRA, 1992, p.29)

O que a contracultura buscava era, segundo o autor, novas apreensões da realidade, e tanto o misticismo quanto a droga formavam uma maneira de se opor ao racionalismo dominante nas sociedades tecnocráticas:

Racionalismo este calcado sobre o modo de conhecer da Ciência, ou seja, sobre a própria estrutura do pensamento científico que, como tal, permite, ao mesmo tempo que impõe, uma determinada percepção da realidade. Assim, além do prazer que a droga é capaz de proporcionar através dos seus efeitos, o que a tornava especialmente atraente no contexto da contracultura era o caráter “demolidor” daquela experiência em termos de estruturas de pensamentos (...). Este era também o sentido lúdico ou do mágico para a contracultura – uma nova forma de aproximação do real (PEREIRA, 1992, p.85/86).

José Carlos Oliveira vivenciou intensamente todo esse clima provocado pela contracultura. Jason Tércio (1999) nos mostra, na biografia do escritor, um episódio em que uma vizinha se incomodou certa vez com a agitação do apartamento dele, acusando-o de maconheiro, de falar palavrões, e de louco. Tércio (1999) assim relata a rotina do apartamento de José Carlos Oliveira:

Não que seu apartamento fosse um antro de orgias. Havia os namoros de verão, sempre tão flamejantes quanto efêmeros. Nos bares da moda, ele encontrava mulheres desgarradas, emancipadas que falavam palavrões, drogadas, porras-loucas, entediadas que traíam maridos e namorados com ou sem sentimento de culpa. Revolução sexual a todo vapor, o amor era livre e leve, principalmente no meio artístico e intelectual que ele circulava (TÉRCIO, 1999, p.231).

O diário passa a ser uma extensão desta vida libertária, ambiente propício para se registrar tudo e laboratório de uma ficção que não recuasse diante de nenhuma experiência existencial. Ele é a possibilidade de uma linguagem crua, resumo de seu projeto literário: “Não há mais tempo para fugir à minha vocação e ao meu destino. É assim que quero este diário: tudo dito, nada retórico” (OLIVEIRA, 2005, p.258). Essa crueza assume forma literária em *O pavão desiludido*. Apesar do lirismo do texto, o leitor pode sentir-se desconfortável com os registros narrativos. Seus romances guardam esses vínculos com o diário. Seus personagens, por exemplo, são inspirados em pessoas reais, não tendo nada de idealizados, e é por meio das suas linguagens que os conhecemos. Notamos também o uso contínuo das narrativas em primeira pessoa na sua obra. Isso acaba funcionando como uma transposição da técnica de enunciação do diário para a ficção. Da mesma forma que uma gramática das crônicas que contamina a composição dos seus romances, tal como em *O pavão desiludido*, em que se faz o uso de um narrador-personagem em primeira pessoa, e de um sequenciamento de capítulos-crônicas, e até mesmo no premonitório *Terror e êxtase*, cujo

tema sobre drogas e envolvimento de moças da classe média com traficantes dava a tônica para o noticiário policial.

2.9 REFLEXÃO SOBRE A MULTIPLICIDADE DE EUS

Mesmo tendo reconhecimento como cronista, o autor sentia a necessidade de se firmar como romancista, uma identidade mais difícil para quem é pobre. A solução foi forjar o romancista a partir do cronista. Por isso, muitas vezes as crônicas funcionavam como desabafo sobre a recusa que ele sofria como escritor: “escrevi duas crônicas botando pra fora meu horror à esquerda festiva rancorosa, invejosa e ingrata” (OLIVEIRA, 2005, p.49). Antes mesmo de ele qualificar *O pavão desiludido* como um romance de rancor, um vômito, ele já praticava essa forma de escrita nas suas crônicas.

No áudio livro, em 1979, José Carlos Oliveira descreve como a experiência pode se transformar em material para ficção. Um exemplo é a crônica “Um dia em Cabo Frio”, em que o escritor relata que lá estão os personagens que ele conhece tanto. Esta crônica trata da dupla identidade, o típico trabalhador brilhante que secretamente se revela um degenerado. Essa figura cindida é uma constante na sua composição literária e também parece ser uma influência dos próprios autores que ele lia, a temática o aproxima de *Um retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, livro citado no diário do escritor como uma de suas leituras, em que a figura da duplicidade moral também se faz presente.

Esta experiência sob o signo da cisão se estende à identidade formal, pois José Carlos Oliveira mescla gêneros como a autobiografia e a ficção, com crônica e conto, na obra *O pavão desiludido* e gêneros como a telenovela e folhetim na obra *Charlot*.

Formalmente, a obra representa o autor. Ruy Castro, em *Ela é Carioca* (1999), descreve assim a personalidade de Carlinhos (José Carlos) Oliveira: “Quase todo mundo tem um duplo de si mesmo, geralmente seu oposto e alguns disfarçam melhor que os outros. Mas Carlinhos Oliveira não disfarçava e convivia muito bem e muito mal com essa duplicidade” (CASTRO, 1999, p.71). O paradoxo confirma bem como era a personalidade do escritor, contraditório, de muito atrevimento verbal e artístico, com problemas de alcoolismo, que certa época experimentou várias drogas, mas que as condenava por meio de sua literatura.

Ainda refletindo sobre esse tema, encontramos uma referência ao romance do escritor Søren Kierkegaard (1813-1855), *O Diário de um Sedutor*: “Ocorre uma contradição entre minhas duas imagens: projeto a de um tipo extremamente interessante, o escritor José

Carlos Oliveira; mas interiormente, ainda me sinto Carlinhos, e me comporto assim. Sou, de certo modo, uma solteirona. Localizei o *Diário de um Sedutor*, de Kierkegaard, e vou estudar o problema” (OLIVEIRA, 2005, p.226).

Em referência a essa obra temos a análise de Leão (2011):

O *Diário de um sedutor* é espaço de cruzamento de vozes na medida em que existe uma pluralidade de “eus” e “tus”, constituindo a cena narrativa em seus desdobramentos. Dessa forma, embora com estatuto diferenciado no que se refere à autobiografia, o *Diário de um sedutor* é, por certo, um texto ficcional, contudo até mesmo os textos de caráter estritamente autobiográficos também são ficcionais uma vez que, quando um eu se debruça sobre sua vida, em qualquer tempo, já é um outro (LEÃO, 2011, p.13).

Ou seja, a busca constante de uma narrativa sobre si é já uma forma de alteridade.

A autora destaca ainda que foi a partir do século XVIII que, com o legado romântico, temos uma elitização do *eu*, surge o interesse pela individualidade. Leão (2011) afirma ainda que o discurso autobiográfico construído na modernidade se torna o pano de fundo que ajudará a se constituir a autoficção, determinando um retorno da figura do autor. Na autoficção, ocorre um ato subversivo da escrita introspectiva, é sobretudo um atentado ao gênero autobiográfico canônico, como se refere Lejeune (2008).

Duplicidade que o escritor encontra ainda em outro escritor, Romain Gary:

Romain Gary foi o grande romancista com dois nomes. O nome secreto tornou-se famoso antes do nome verdadeiro. Gary se suicidou e o segredo se... [ilegível] identidade pública. Romain Gary era um escritor com uma biografia mundana. O outro nome, de que não me lembro, era um escritor sem biografia ou de biografia apócrifa manifestada em seu romance premiado. Gary viveu um amor trágico com a atriz Jean Seberg, que se suicidou meses antes dele. Mas quem Gary matou ao se matar? Desferiu a bala em Romain Gary, no seu duplo perfeitamente simétrico ou no terceiro ente, o Gary celebridade, o viúvo da suicida? (OLIVEIRA, 2005, p.313).

O autor está o tempo todo cifrando a sua duplicidade nos comentários a outros autores, feitos em seus diários e em algumas crônicas. O que é uma advertência para que não leiamos sua ficção em busca de verdades factuais, mas como uma manifestação de suas divisões, que só podem assumir a sua complexidade sob a forma ficcional. Mesmo as suas crônicas, nesta perspectiva, nada mais são do que um grande romance contemporâneo.

Em *Ela é Carioca* (1999) Ruy Castro afirma:

não bastava que ele se identificasse com Lautréamont, Baudelaire, João do Rio, Dylan Thomas, Jean Genet, cada um com sua maldição ou marginalidade. Esperavam-se dele os romances que compusessem um painel da traumática vida urbana na segunda metade do século. Carlinhos defendeu-se dizendo que este painel estava sendo penosamente composto nas crônicas diárias que publicava no Caderno B do *Jornal do Brasil* (o que ele fez de 1961 a 1983) e que, se reunidas em livros, teriam o valor de romances (CASTRO, 1999, p.72).

Em sua biblioteca, vemos quem eram os escritores que ele lia, se inspirava, e algumas vezes tecia críticas a algumas obras literárias, enquanto outras vezes elogiava. Destacamos: Lima Barreto, Rubem Braga, Rubem Fonseca, Clarice Lispector, Marcos Rey, Carolina Maria de Jesus, Graciliano Ramos, Dalton Trevisan, Saul Bellow, Vitor Hugo, Proust, Ernest Hemingway, Henry Miller, Albert Camus, Jean Paul Sartre, Santo Agostinho, Faulkner, James Joyce, Jorge Amado, Adélia Prado, Dostoievski, Oscar Wilde, Franz Kafka, João Gilberto Noll, Kierkegaard, Pablo Neruda, Jorge Luis Borges, entre outros.

Sua atividade de cronista é uma extensão do romancista que pensa a literatura principalmente no espaço do diário. E a pensa como escritor. O autor comenta em determinado momento do *Diário selvagem* que escapava um pouco da linha americana, ou seja, da influência de alguns escritores americanos em sua própria escrita e partia para a linha francesa (Sartre, Camus). O escritor foi um leitor profundo do existencialismo e isso refletiu-se nos seus escritos. Fica evidente que sua preferência literária englobava não só o cânone europeu, mas escritores americanos, além dos latino-americanos e brasileiros. Os diários e as autobiografias também são comentados no diário, a exemplo da biografia de Augusto dos Anjos e a de Lima Barreto.

Esse interesse por todo o tipo de literatura mostra que José Carlos Oliveira era um escritor que se pensava como leitor, que escrevia a partir do vivido e também do lido e refletido. Completamente permeável a influências múltiplas, ele reconhecia que a boa literatura não era formada somente pelo cânone, mas também pela literatura marginal, pela literatura policial, pelo romance de reminiscência. Ao mesmo tempo ele reconhece Marcos Rey e Adélia Prado como grandes escritores, mas chama Antonio Callado de “brasilianista” e Jorge Amado de “bobo” (OLIVEIRA, 2005, p.82). A influência dos escritores brasileiros, a exemplo de Marcos Rey, é um fator de identidade epocal: “Escrevi 1001 depois de ler uma narrativa meio longa de Marcos Rey. Trabalhamos todos na mesma faixa etária e é esta a literatura de ficção possível e necessária no Brasil, hoje” (OLIVEIRA, 2005, p.188).

Mais do que companheiro de geração, este autor traduzia um conceito de produção literária. Marcos Rey, pseudônimo de Edmundo Donato (1925-1999), foi um escritor que teve sua trajetória profissional fortemente atrelada à produção cultural das massas, tendo sido autor de radionovelas, publicitário, criador de programas de televisão, além de contista e romancista, desde a década de 1950.

Roberto Drummond faz alusão a Marcos Rey em artigo publicado na *Folha de São Paulo* em que descreve o escritor como “um grande escritor. Receio que só agora o Brasil

descobrirá isso. Ele fazia sucesso com uma literatura que tem um certo preconceito no Brasil. Ele era rebelde, escrevia uma literatura pop sem medo... ele era um escritor de talento e muito digno” (DRUMMOND, *Folha de São Paulo*, 1999). Wilson Martins, em entrevista para a *Folha de São Paulo*, foi enfático: “Um grande injustiçado é Marcos Rey. É verdade que seus livros, em geral, caem de qualidade no fim. Não sei se ele se cansa, se ele se perde. É uma injustiça, de todo modo, que o prestígio de Rey nunca tenha ultrapassado as fronteiras de São Paulo” (MARTINS, *Folha de São Paulo*, 1998). Para o jornal *Gazeta do Povo*, Wilson Martins enfatizou:

De fato, a expressão “cultura de massa” tem sentido específico no vocabulário intelectual e, por surpreendente que pareça, não depende do volume do público a que se destina. É antes de mais nada, uma noção de qualidade, é a cultura popular implicitamente contrastada com o que se tem por alta cultura, identificando-se com os produtos destinados especificamente ao entretenimento mais do que por seu valor intrínseco, e com artefatos destinados à venda no mercado em resposta ao gosto das massas mais do que aos entendidos, e com coisas criadas pela reprodução mecânica, como a imprensa, os discos e as ilustrações (MARTINS, *Gazeta do Povo*, 1998).

O crítico destaca ainda o preconceito da crítica em relação à literatura popular, e que a literatura popular autêntica não pode ser confundida com a literatura de massas: “A telenovela, por exemplo, pertence ao universo da literatura de massas e, claro está, à sublitteratura: é o folhetim melodramático do nosso tempo, com penetração, aliás, incomparavelmente maior que a dos seus pobres antepassados tipográficos” (MARTINS, *Gazeta do Povo*, 1997). Para o crítico, Marcos Rey foi um escritor talentoso e versátil, porém não alcançou notoriedade e reconhecimento de escritor nacional pela pluralidade de atividades que exerceu: romancista, escritor de literatura juvenil, criador de novelas e minisséries para a televisão, agências de publicidade, colaborador de roteiros cinematográficos, além de crônicas e outros trabalhos. Wilson Martins (1997) aponta esse fator como o responsável por Marcos Rey não ser devidamente reconhecido: “ele se dispersou em atividades apressadas e ‘fáceis’. Encontram-se nos seus livros e em todos eles numerosos trechos de boa literatura, logo diluídos no ácido das letras de carregação. É autor que devia desconfiar da facilidade e seguir as suas inclinações” (MARTINS, *Gazeta do Povo*, 1997).

No entanto, nas décadas de 1960 e 1970, vemos um período de solidificação da indústria cultural brasileira, o que abre novas perspectivas para os artistas e intelectuais brasileiros do período, ampliando o leque de possibilidades artísticas. Ruy Castro (1999) descreve que no Rio de Janeiro, Ipanema, nas décadas de 1960 e 1970, era um amplo reduto de artistas e intelectuais que poderiam ser classificados como multiartistas devido às múltiplas funções atreladas às artes que exerciam. Esse é também um fator do reflexo das mudanças

políticas e sociais que o país atravessava, a multiplicidade de atividades exercidas pelos artistas que atenderiam a um modelo que responde ao projeto cultural de modernização da sociedade brasileira, um projeto fragmentado, múltiplo, mas ao mesmo tempo variado e padronizado. Como a trajetória de Marcos Rey esteve fortemente atrelada ao rádio e à televisão, veículos de comunicação que procuram atender às culturas de massa, o escritor não poderia deixar de ser contaminado por esses meios ao produzir a sua literatura, adequando-se ao gênero.

Assim como José Carlos Oliveira, Marcos Rey refutava a supremacia do cânone literário, ambos os escritores defendiam a profissionalização da atividade como escritor. Ambos também não se engajaram politicamente nas ações de “esquerda”, nem ficaram delimitados a serem conhecidos por esta militância, a exemplo de outros escritores, como Antonio Callado e Fernando Gabeira. Vemos que José Carlos Oliveira admirava o trabalho de Marcos Rey e também procurava na narrativa picaresca, como no romance-folhetim, os espaços físicos e sociais que caracterizavam os seus personagens. Mesmo não situados na literatura marginal, ambos buscaram nela suas referências. Os personagens de Marcos Rey não possuem qualidades idealizadas, são as prostitutas, os cafetões, os malandros, as viúvas ricas, os industriais, herdeiros, entre outros. Esta mesma mescla social encontrada nos romances de Marcos Rey marca a obra de José Carlos Oliveira, especificamente no romance-folhetim *Charlot*.

Ignácio de Loyola Brandão define que os personagens de Marcos Rey foram inspirados em pessoas reais: “Marcos sempre foi um homem da noite, por isso a descreveu tão bem. Seus personagens nunca foram inventados, eram recortados das vivências. Para recortar é preciso ter um bom estilete, a mão segura, a mente clara” (BRANDÃO, *Folha de São Paulo*, 1999).

O que distinguia a ação criadora deste autor também define o fazer literário de José Carlos Oliveira, que escreveu sobre compor um personagem: “Quando rabisco a biografia e o tipo físico de algum personagem já estou elaborando ficção. É preciso crer nesses esboços e inclusive registrá-los em cadernetas e não em pedaços de papel que terminarão por desaparecer” (OLIVEIRA, 2005, p.135). No final de 1978, o autor conclui que ele representava uma época da produção brasileira, assumindo um valor geracional: “Tornei-me escritor entre os mais interessantes, controvertidos, endiabrados, e imprevisíveis de minha geração” (OLIVEIRA, 2005, p.140).

Para explicar melhor sua forma de escrita, há um trecho do diário em 1º de fevereiro de 1980, intitulado: “Por que escrevo o que escrevo”:

No primeiro impulso de escritor profissional escolhi a crônica como gênero. Antes disso, bolei um romance e, mais tarde, escrevi um segundo, influenciado pelos realistas socialistas. Mas fui cronista em Vitória e, no Suplemento Dominical, embora produzisse alguns contos – dois bons, os demais péssimos – eram artigos, “ensaaios”, crônicas o que eu escrevia (...). Devo concluir ao menos provisoriamente, que não passo de um cronista. Sei conceber de preferência textos curtos, de duas laudas espaço 3, ainda que se alonguem em capítulos. Assim no *Pavão* e no *1001* (OLIVEIRA, 2005, p.196/197).

O escritor estará sempre em um eterno vai-e-vem de identidades, do cronista para o ficcionista, do ficcionista para ensaísta/memorialista e deste para o autor de diários. Ao traçar um projeto para um próximo romance ele registrou no diário em 15 de setembro de 1980: “Penso num objeto denso, com 500 páginas, no qual cada frase contenha todo um pensamento carregado da mais intensa emoção e inteligência. Penso num romance cujo protagonista seja eu, ainda que transfigurado em outra pessoa, outro objeto, alguma paisagem, algum incidente climatérico” (OLIVEIRA, 2005, p.227).

Podemos inferir que o escritor trabalhava continuamente com uma escrita que remete sempre à figura do *eu*, esse *eu* seria, como no trecho acima, o próprio autor, ainda que transfigurado em outra pessoa, sem esquecer que (como afirma Santiago, 2008), o exercício da literatura do eu trabalha sempre com a experiência, a memória da sinceridade e da verdade poética. Nos diários de José Carlos Oliveira, mesclam-se diferentes registros, ora o escritor faz do diário mero registro e desabafo, construindo uma literatura confessional, ora um esboço literário, construindo personagens e ações para os seus enredos, transformando-o em um espaço heterogêneo, o mesmo que encontraremos em sua ficção. Segundo Santiago (2008):

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

Mas, como ficção a experiência de um contexto de vivências e de leituras é fixada pela ficção de José Carlos Oliveira, na qual se manifesta a necessidade da constante afirmação do eu, um eu híbrido, mas que remete a um lugar de identidade. Como sujeito, veremos um escritor que nasceu em uma família miserável, foi marcado por uma problemática relação com a mãe, fato descrito no diário e tema do romance. Esse seria inclusive um dos motivos pelos

quais o romance não teria feito sucesso segundo o escritor Rubem Braga: “Rubem disse: O *Pavão* não vende porque fala mal da mãe. Mãe dá um ibope danado” (OLIVEIRA, 2008, p.63). É como se o escritor não conseguisse se desvincular de sua origem, o que o colocava a todo momento no interior de sua obra.

2.10 EU, EUS

O medo de retornar à miséria é fato confirmado em várias passagens do diário: “para combater a avareza e o pavor de voltar à miséria, objetivamente remota, mas subjetivamente vívida e ameaçadora, entrei a gastar dinheiro em roupas, sapatos, discos, remédios, restaurantes, acréscimos ao salário de Jô...” (OLIVEIRA, 2005, p.363). O medo de retornar a uma experiência socialmente marginal e a rejeição por temas como pátria, família e religião, no interior do romance e do diário, trazem uma constante afirmação do *eu*. Essa miséria da sua infância será uma preocupação contínua, que reaparece diante da visão dos meninos de rua que habitavam o Rio de Janeiro da sua maturidade. Ele não pertencia a grupos, como muitos de seus amigos, e evitava comentários políticos, mas nos seus textos existe uma preocupação com os excluídos, os que são rebaixados a condições subumanas, tal como analisa em um trecho do diário: “A baixeza do burguês consiste em tudo fazer para rebaixar os outros” (OLIVEIRA, 2005, p.365). Esse “rebaixamento” o autor experimentou na pele, na condição social e na rejeição familiar, fazendo com que o escritor desenvolvesse uma literatura que reafirmasse a si mesmo, ao dar centralidade ao eu como objeto de criação literária.

Em *O Pavão Desiludido* a afirmação de um lugar de terceiro mundo se consolida na figura do menino que nasce nesse território subdesenvolvido, mas que cresce e se afirma como um leitor assíduo, um literato, para se fazer escritor: “ter nascido no Brasil é como quando o rato, ao tomar consciência de si, já está na ratoeira” (OLIVEIRA, 2005, p.330).

Existe uma crítica constante do autor em relação ao país, por isso há uma renegação ao patriotismo. Para ele: “o Brasil não avança”. Em dado momento afirma: “Eu não tenho pátria, não tenho Deus, não tenho mãe, não tenho pai, não tenho irmãos, não tenho um passado a carregar” (OLIVEIRA, 2005, p.334). É justamente nesse momento que o escritor se revela Frag Mendes - ou seja, fez-se um ente literário, desprende-se de sua biografia. Há ainda outro personagem do autor no diário, ele se autodenominava um *clochard*, trazendo à tona a figura do homem miserável, sem bens, a figura do vagabundo.

Identidades que se alternam, problematizando este lugar de enunciação. Estas mudanças reforçam a identidade fundadora de seu eu. Ele não seria nem José Carlos Oliveira, o escritor, nem Carlinhos Oliveira. Seria o José Carlos Oliveira recém-chegado ao Rio de Janeiro, vindo de Vitória-ES, quase sem dinheiro algum e sem perspectiva de trabalho. É o aspirante a escritor e jornalista que vai dividir um quarto em uma pensão barata no Rio de Janeiro, juntamente com mais dois amigos, um deles o poeta maranhense Ferreira Gullar. Carlinhos escreveu *Charlot* nos últimos anos de vida, sofrendo dores terríveis devido à doença, o escritor, antes ateu, converte-se ao cristianismo. Propõe a figura do *clochard*, em uma obra literária que se passaria nos anos 1950, e que teria o lirismo e a nostalgia dos tempos em que ele chegou ao Rio de Janeiro.

Jason Tércio, em *Órfão da Tempestade* (1999), assim expõe a figura do *clochard* na obra de José Carlos Oliveira, resultando na obra *Charlot*, publicado em folhetim, com o título *Retrato de Charlot*:

Seria uma narrativa deliberadamente leve, sem “filosofia”, uma trama policial conjugando técnicas de romance e telenovela, com lances autobiográficos no Rio de Janeiro das vedetes de Carlos Machado, Vogue, Clube dos Cafajestes, Crime do Sacopã. Cada capítulo seria um episódio completo, com começo meio e fim. Carlinhos desejava que fosse uma narrativa divertida, na linha dos dramalhões brasileiros, com mistério, violência, enigmas, peripécias. Adotaria uma estilística de matizes, que transmitissem emoções ao leitor (TÉRCIO, 1999, p.386).

José Carlos Oliveira, segundo seu biógrafo, não tinha intenções de inovar alguma coisa no campo literário, ele se considerava apenas um artesão que utilizava técnicas de romance. Ao ser confrontado se *Charlot* seria ele mesmo, José Carlos Oliveira, nega terminantemente como descreve Jason Tércio: “E comentou situações do texto que lhe pareciam autobiográficas. Charlot era um provinciano que chegava no Rio com a cara e a coragem, ia trabalhar numa revista semanal e se entrosava nas altas rodas. Um tipo clássico. Carlinhos negou que Charlot fosse ele. Era invenção. Era ficção” (TÉRCIO, 1999, p.393).

No diário, porém, José Carlos Oliveira afirma o contrário:

Charlot é a caricatura de José Carlos Oliveira. Charlot chega ao Rio disposto a conquistar uma noiva rica para viver sem trabalhar, como vivem os ricos. A narrativa é superficial, desleixada, e vai reviver de leve o Rio dos primeiros anos 50. Os desejos inconfessos (latentes) do jovem José Carlos aparecerão a uma luz favorável. Já sei que é uma aventura cínica e divertida. Eu a escreverei sorrindo de mim mesmo, sem amargor (OLIVEIRA, 2005, p.424).

Conforme já foi mencionado, o romance não deve ser lido como algo verídico, mas sim como ficção. Porém, este jogo em que o escritor declara publicamente ser invenção e nos diários afirma ser biográfico, como no trecho acima, marca a mecânica autoficcional. Mesmo

aqui, em que não aparece o nome próprio do escritor, *Charlot* é José Carlos Oliveira, como ele confirmou no diário, o nome está inserido dentro de uma outra assinatura, que é a posição social ocupada pelo escritor na juventude quando chegou ao Rio de Janeiro, um escritor sem bens materiais, beirando à miséria, alusão que ele faz à figura do *clochard*, que o dicionário Aurélio (FERREIRA, 1986) traz em sua definição a palavra “mendigo”. Ruy Castro apresenta a descrição de Carlinhos Oliveira feita por seu amigo, o compositor e maestro Tom Jobim, mais um entre-espaço identitário: “É o rei da criação e porta-se como um mendigo” (CASTRO, 1999, p.72). Como José Carlos Oliveira afirma, o nome atualiza a biografia do personagem, essa ideia é colocada em prática com o personagem Charlot. Conforme afirma Faedrich (2014):

Consciente de sua instabilidade de sujeito, o romancista de autoficção é um fabulador de sua própria vida, ele inventa uma história a partir da sua vida e das suas fantasias e aproveita a dos outros para construir uma aventura própria. Sendo assim, a autoficção trataria de romances, em que o protagonista – do que claramente parece ficção – adota o nome do autor real, porém sob um pacto oximórico, no qual a ambiguidade confunde o leitor a respeito da diferença límpida entre o verdadeiro e o falso, ou entre o verdadeiro e o verossímil (FAEDRICH, 2014, p.77).

Essa ambiguidade confundiu muitos dos amigos do escritor que o questionaram se ele seria Charlot. No diário, José Carlos Oliveira se mostra incomodado diante desses questionamentos. Sua intenção era construir uma novela carregada de emoção, suspense, que fosse leve e engraçada. A obra seria um passatempo, como nas novelas de televisão. O escritor afirma que gênero literário como o que ele estava produzindo não existia no Brasil e que seu propósito era que fosse lido como ficção: “É uma aventura humana para ser lida como coisa inventada. É por isso que me irrita quando perguntam se Charlot sou eu e se Olívia é fulana de tal. Charlot é Oliveira. Gottemburgo, Bloch. Guncha, Lucy Bloch. É o que pensam os caçadores de autobiografias” (OLIVEIRA, 2005, p.452).

Ao enviar para sua amiga Márcia Lenz César (prima da poetisa Ana Cristina César) um poema, o escritor não assina como seu nome próprio, mas sim com o nome de seu personagem:

Querida Márcia Lenz-César
 - pelo trigo
 hóstia de amigo
 pelo pão
 amizade integral. Pelo riso de criança
 radiante e aberto
 que me trouxe a esperança
 e me trouxe o teu afeto
 - me declaro amigo
 irmão, agora
 amanhã, sempre.

Charlot (OLIVEIRA, 2005, p.430/431).

Esta contradição no interior do diário (em que ora ele escreve que a obra foi inventada e em outro momento assina escritos com o nome dos personagens ou pede aos amigos que o chamem pelo nome do personagem) leva o leitor a uma dupla recepção e à indagação sobre até que ponto o escritor é o personagem e vice-versa. Essa dupla recepção, ficcional e autobiográfica, demarca o campo da autoficção. Aqui, as fronteiras entre o real e o imaginado são muito tênues.

Em certos trechos do diário, José Carlos Oliveira relata algumas passagens que o levaram a situações embaraçosas ou quando foi alvo de críticas por pessoas que se reconheceram como personagens em suas crônicas. Ao afirmar que tudo era inventado, o escritor não firma o compromisso com a verdade, porém ao praticar uma escrita com uma forte presença do eu, muitos tendem a acreditar que tudo o que o escritor relata é verdade, e que tudo realmente aconteceu como no romance.

José Carlos Oliveira procurava também, por meio desta obra, construir o que ele chamou de “romance de geração”. Resgata o período áureo dos anos 1950, o apogeu dos jornais. O escritor trabalha aqui com a sua própria autobiografia, mas também com a ficção: “Charlot é uma experiência altamente satisfatória, uma narrativa falsamente ‘de época’. Nada disso aconteceu. A descrição do Sacha’s, da Vogue (...) é tudo apócrifo quanto à época, tudo inventado para as necessidades do objeto de fabricação” (OLIVEIRA, 2005, p.430). Para o autor: “o significado do homem romancista é construir um romance sobre o significado da vida” (OLIVEIRA, 2005, p.228).

Este personagem, no entanto, é o próprio José Carlos Oliveira, como ele afirma no diário, e remonta à figura que ele era e que de certa maneira continuava sendo. Em certo momento, exige que os amigos lhe chamem de Charlot: “Charlot me agrada, põe quem me chama assim em contato obscuro com o *clochard* que me vanglorio de ter sido e que, de algum modo, ainda sou. É chamamento respeitoso, sem deixar de ser carinhoso; principalmente resiste à tendência do diminutivo a infantilizar o seu portador” (OLIVEIRA, 2005, p.398). Existe em José Carlos uma obsessão pelos nomes, uma vez que como ele esclarece, pelos nomes se conhecem os indivíduos, os personagens e sua biografia. Existe um desejo de retornar à infância, uma outra vida que não corresponde mais a atual vida do escritor, mas que se faz presente em sua obra literária. Assim ele esboça como seria essa narrativa:

De um fragmento de osso será deduzido o Dinossauro. O apelido do artista deve ser Clochard. O último dos clochards. É um miserável talentoso e pitoresco cuja presença nos salões elegantes satisfaz uma obscura necessidade que tem os ricos de respeitar o artista pobre. Retrato de um artista pobre, sem residência, sem projeto artístico, vivendo entre os grã-finos como se fosse um grã-fino (OLIVEIRA, 2005, p.391).

Esse seria, no entanto, o último de seus personagens, fez muito sucesso, saindo em capítulos no jornal, trazendo mais uma figura desviante do próprio autor. A obra foi reunida e lançada como *Domingo 22* (1984).

CAPÍTULO 3 – AS PLUMAS DO PAVÃO

3.1 ROMANCE DESMONTÁVEL

José Carlos Oliveira lançou o romance *O pavão desiludido* no dia 16 de outubro de 1972, no Antonio's, bar de Ipanema em que era frequentador assíduo. Segundo Jason Tércio (1999), além da divulgação da imprensa, Carlinhos convidou também os amigos avisando apenas que teria uma festa no Antonio's. O salão e a varanda do bar lotaram e o lançamento terminou à noite com a apresentação de uma bandinha de música e com Carlinhos dançando com crianças na calçada. Porém, o que sobrou da festa faltou em recepção na imprensa, a exceção de dois veículos, o *Jornal do Brasil*, que recebeu uma resenha de Paulo Afonso Grisolli afirmando que “José Carlos Oliveira começou a escrever a necessária e precoce autobiografia de uma geração inteira” (TÉRCIO, 1999, p.235) e *O Estado de São Paulo* que elogiou a abordagem do tema da infância abandonada e exposta às tentações do crime.

O livro, no entanto, não teve uma recepção calorosa de todos. Segundo Tércio, um ex-colega de Carlinhos no Salesiano, Pedro Augusto Rabelo Leite, que estava morando em São Paulo, ficou irritadíssimo com Carlinhos pelo tratamento dado aos padres no romance. A mãe do escritor também ficou magoada e irritada com alguns trechos, porém para ele isso não tinha importância, uma vez que já havia cortado relações com a família. O livro não foi um sucesso comercial, relegado a uma única edição.

Uma das características recorrentes em romances de autoficção é a recepção da obra por pessoas que se sentem moralmente atingidas por parte de quem escreve sobre elas, como, por exemplo, para citar um caso, do escritor Ricardo Lísias, com o lançamento do romance *Divórcio* (2013), em que sua ex-esposa o ameaça de processá-lo na justiça pela publicação do livro que expõe o relacionamento dos dois e por trechos copiados do diário dela que foram usados para a elaboração desse romance. Outra característica da autoficção é a exposição de si e do outro, até porque como ocorre no caso de Carlinhos, seus personagens possuíam os mesmos nomes de seus familiares.

O romance foi publicado inicialmente como folhetim no *Jornal do Brasil*, com os subtítulos de *Infância*. Carlinhos lançava cada capítulo como se fosse uma crônica, por isso o livro apresenta um caráter independente, mas que, na unidade biográfica, forma um conjunto. Trata-se de um romance desmontável, técnica já aplicada anteriormente por outro escritor, Graciliano Ramos, em *Vidas Secas* (1938). Um romance desmontável permite inclusive a

leitura aleatória, pois não obedece necessariamente a uma ordem já que cada capítulo possui um fechamento em si. No entanto, para ser lido como romance necessita de uma cronologia como afirma Antonio Candido (2006):

Vidas Secas (para alguns a obra-prima do autor) pertence a um gênero intermediário entre romance e livro de contos, e o estudo da sua estrutura esclarece melhor o pouco êxito de Graciliano neste gênero. Com efeito, é constituído por cenas e episódios mais ou menos isolados, alguns dos quais foram efetivamente publicados como contos: mas são na maior parte por tal forma solidários, que só no contexto adquirem sentido pleno. Quando se aproxima das técnicas do conto, Graciliano cria “histórias incompletas”, subordinadas a um pensamento unificado, que pôde aqui reunir sem violência sob o nome de romance, embora na qualificação excelente de Rubem Braga, “romance desmontável” (CANDIDO, 2006, p.63).

O romance traz uma estrutura flexível, novidade na época de Graciliano Ramos em se tratando da construção romanesca. Para Candido, no entanto, essa técnica apresenta defeitos. O crítico classifica os contos de Graciliano Ramos como pouco qualitativos, sobressaindo-se este autor nas crônicas, enquanto *Vidas Secas* é formado por quadros constituídos como contos. Ou seja, na opinião do crítico o romance em quadros é uma forma de superar as limitações do autor em relação à técnica do conto. Para outros críticos, como Francisco de Assis Barbosa, *Vidas Secas* foi escrito aleatoriamente e faz na verdade uma conexão com o passado do seu autor, já que traz os anos da infância do autor em Buique (PE) e o presente, o fim dos anos 1930, em que se intensifica a migração interna do Nordeste para o Sul. É certo que Graciliano Ramos não intencionava criar uma nova técnica romanesca, mas devido às circunstâncias financeiras teria vendido as partes do romance em prestações, o que justifica a maneira como foi elaborado. Carlinhos Oliveira fará o mesmo com as crônicas de *Infância*, que revistas pelo autor e impressas foi publicado como o romance *O pavão desiludido*.

O momento político em *Vidas Secas* é o do regime ditatorial de Getúlio Vargas, um governante que se dizia “pai dos pobres”, mas em contrapartida, Graciliano nos mostra um Nordeste atrasado e esquecido, onde temos a desconstrução de um país que difere daquele que nos era apresentado pelo governo. Graciliano, escritor alagoano, procurou as suas origens, o Nordeste, para compor os seus escritos. Isso o aproxima de José Carlos Oliveira, escritor que procurou retratar os ambientes em que viveu.

O que aproxima Graciliano Ramos e José Carlos Oliveira é também o fato de ambos retratarem em seus escritos o tema da miséria. Em *O pavão desiludido*, Carlinhos deu preferência aos personagens marginalizados. São crianças e adultos como seu Dudu, antigo pescador e quitandeiro, marinheiros, o padeiro que aliciava meninos, operárias, crianças

pobres, sapateiros, funileiros, mendigos da cidade. Pessoas sem prestígio social que ganham força na narrativa de Carlinhos.

A família que compõe os quadros de *Vidas Secas* é de nordestinos que tentam mudar de vida. Temos, porém, a ideia de um determinismo social, aqueles personagens estariam “presos” à história, formando trajetórias circulares como afirmou Candido (2006): “Vidas Secas começa por uma fuga e acaba com outra. Decorre entre duas ações idênticas, de tal modo que o fim, encontrando o princípio, fecha a ação num círculo” (CANDIDO, 2006, p.67). Sinhá Vitória, no entanto, tem vergonha de sua situação e procura por vários meios sair desse círculo que se arrasta por muitas gerações no Nordeste, o sertanejo fugindo da seca. Os filhos do casal, carentes de linguagem, não conseguem se expressar por palavras que formem sentido, enquanto Fabiano afirma constantemente, como um estribilho, que é um homem, substituindo depois esta afirmação pela de que é um bicho. Por meio dessas duas contradições, o personagem procura afirmar para si mesmo uma condição digna, humana. Existe também um desejo de mudança condicionada ao meio, isso ocorre a partir do momento que eles decidem partir para o litoral em busca de uma nova perspectiva de vida. Devido à dificuldade dos personagens em se expressarem por meio de palavras, o romance de Graciliano Ramos é formado mais por monólogos interiores e narrado em terceira pessoa. Para Candido (2006) a estrutura do romance condiz com a existência dos personagens: “a existência é de fato uma sequência de quadros aparentemente autônomos, mas contraditórios, cuja unidade só existe no demiurgo que os animou; e deste modo se esclarece para o leitor a razão profunda da estrutura desmontável” (CANDIDO, 2006, p.67).

Ao contrário da crítica que afirma, uma obra vale por si mesma, Candido nos mostra que independente de quem escreve, não deixamos de possuir curiosidade pela pessoa do escritor: “Se cada livro pode dar um interesse apenas imediato, isto é, esgotado pelo que ele pode oferecer, uma obra em conjunto nos leva quase sempre a averiguar a realidade que nela se exprime e as características do homem a quem devemos esse sistema de emoções e fatos tecidos pela imaginação” (CANDIDO, 2006, p.69). Ao contrário de uma crítica mais estruturalista, Candido nos mostra que a biografia do escritor, o seu contexto humano de produção, é fato de compreensão de suas obras quando devem ser analisadas em conjunto.

Graciliano Ramos foi o autor do memorialístico *Infância* (1945), obra que, assim como *O pavão desiludido*, nos remete ao tema central dos primeiros anos de vida. Em Carlinhos Oliveira, vemos que a infância permite que se formem novas experiências literárias a partir das memórias, construindo assim novas narrativas. Na relação do narrador com o

passado, ele se coloca o tempo todo em choque com a sua vida presente, os acontecimentos pretéritos refletem o ser que se constituiu e os problemas não resolvidos naquele tempo, como o rompimento com a família e o abandono do lugar de origem.

José Carlos Oliveira faz no seu primeiro romance um retrospecto da sua infância, sem o compromisso de verdade nos fatos narrados; porém, ao elaborar o romance se propõe a enfrentar os aspectos traumáticos de sua infância, a orfandade, a rejeição e o desamparo que permeiam também os escritos de Graciliano Ramos em *Infância*, relatos de uma temporalidade traumática. Ambos os autores não mascararam os traumas e os acontecimentos negativos de suas infâncias; pelo contrário, demonstraram interesse em resgatá-las por meio de suas literaturas. O romance de Carlinhos tem como cenário Vitória, mostrando-nos uma infância sofrida e amarga que o autor provavelmente vivenciou dos anos 1930 até o início dos anos 1950, transformando essas lembranças em literatura. Como podemos constatar por meio da leitura do diário de Carlinhos, o escritor se deixava influenciar por escritores que ele considerava como mestres. A estrutura do primeiro romance de Carlinhos assemelha-se à estrutura do autor de *Vidas Secas*, mas também é fruto das leituras de importantes escritores brasileiros do início do século XX que exercitaram a escrita em primeira pessoa. Graciliano Ramos também foi um autor que praticou a escrita em primeira pessoa, resgatando momentos importantes de sua vida, além do memorialístico *Infância* temos ainda *Memórias do Cárcere*, em que o autor procurou relatar sua experiência como prisioneiro do governo de Getúlio Vargas. Para Candido (2006) o último livro de ficção de Graciliano Ramos não foi *Vidas Secas* e sim *Infância*. Embora o autor tenha lançado o livro como memórias, para o crítico:

a sua fatura convém tanto à exposição da verdade quanto da vida imaginária; nele as pessoas parecem personagens e o escritor se aproxima delas por meio da interpretação literária, situando-as como criações. É claro que toda biografia de artista contém maior ou menor dose de romance, pois frequentemente ele não consegue pôr-se em contato com a vida sem recriá-la. Mas mesmo assim, sentimos sempre um certo esqueleto de realidade escorando os arrancos da fantasia (CANDIDO, 2006, p.70).

Ao contrário do livro de Carlinhos que pretendia ser lido como romance, Graciliano propõe uma leitura autobiográfica, ancorada na veracidade. Candido, no entanto, viu no livro aspectos que o aproximam do romance.

José Carlos Oliveira resgata a infância de conotação amarga já exposta por Graciliano Ramos para dar-lhe um sentido mais amplo em *O pavão desiludido*. Este período que se espera feliz na vida dos sujeitos ganha, na literatura, um vetor contrário: é o momento no qual se formam as desilusões.

Dentre as infâncias resgatadas pelos escritores, temos a de Manuel Bandeira e a de José Lins do Rego (*Meus Verdes Anos* e *Menino de Engenho*), livros que tratam também do tema da orfandade. Sendo assim, não é por acaso que o menino de *O pavão desiludido* vivencia o mesmo tema, uma vez que o escritor parece influenciado por essa vertente ficcional e memorialística da nossa literatura que se inicia a partir da década de 1930.

A trajetória do personagem de *O pavão desiludido* se assemelha à trajetória do próprio escritor. Carlinhos Oliveira constrói uma narrativa que vai dos primeiros anos até a puberdade do protagonista. Dessa forma, o personagem principal nos mostra como se deu sua formação de escritor em meio a um relacionamento tempestivo com a sua progenitora que via nos livros um sinal de vagabundagem do filho. Já Graciliano Ramos, ao mostrar sua conturbada infância no sertão de Pernambuco, parece com o mesmo intuito de Carlinhos Oliveira, o de mostrar como se deu a sua formação de homem letrado em um local no país desprivilegiado socialmente, sob a educação repressora do pai. Para isso, ambos resgatam um período determinante em suas vidas como escritores. *Infância* de Graciliano também foi publicado separadamente como folhetim em um jornal de Alagoas.

O pavão desiludido, assim, dialoga com uma tradição autobiográfica da recente literatura brasileira e condensa tensões tanto de formação do intelectual no Brasil quanto dos meios de produção literária do autor nacional.

3.2 FOLHETIM

José Carlos Oliveira resgatou o gênero folhetim para compor o romance *O pavão desiludido*. Uma das possíveis causas seria a mesma utilizada por Graciliano Ramos, construir um romance por prestações, devido a motivos financeiros. Outra, seria a falta de tempo para dedicar-se à construção de um romance. Ao cativar o leitor por meio de uma técnica que o faria aguardar o próximo capítulo, Carlinhos resgatava um gênero já em desuso em nossa literatura. A alternativa encontrada foi fazer da crônica esse esboço para a construção de um romance, como Graciliano fez com o conto em *Vidas Secas* e *Infância*.

Marlyse Meyer (1996) aponta que no Brasil a prática dos romances de folhetins foi uma influência francesa e estava atrelada à sociedade burguesa, principalmente ao público feminino para quem era destinado. No Brasil, adquiriu-se um gosto pelo romance popular, a leitura dessas novelas folhetinescas treinava futuros romancistas ao mesmo tempo que constituíam um público leitor. Com o tempo, esse universo do romance teria alcançado

classes subalternas, historicamente exploradas e sofridas na América Latina. Segundo a autora:

Não é de espantar portanto a fácil aclimação nesses países, onde “a desgraça pouca é bobagem”, de um gênero romanesco, que além de cativar auditórios e leitores pelas engenhosas tramas, tematizava sub-condições de vida e exacerbadas relações pessoais e familiares. Desenvolvia um paroxismo de situações e sentimentos mal e mal canalizados por uma mensagem conservadora que se desejava conciliadora, mas não apagava totalmente seu valor de denúncia e cultivava uma forma de sobressalto narrativo a mimetizar o sobressalto do vivido, amenizando-o pela magia da ficção (MEYER, 1996, p.383).

O folhetim encontra aqui no Brasil um terreno propício para se desenvolver no século XIX. Por conta dos assuntos que abordava, ele ganha força. Também pelas tramas carregadas de oralidade e aventuras que, segundo a autora, é também literatura e violência, agressão, medo. Isso faz com que seja visto como paraliteratura para uns ou como portadores de engajamentos políticos ou alienantes para outros. *Memórias de um Sargento de Milícias* foi uma das primeiras obras que saiu como folhetim no Brasil, e as crônicas de Carlinhos que remetem à infância são também memórias do personagem, um anti-herói tal como Leonardinho do romance de Manuel Antonio de Almeida. Este representou uma inovação na época, principalmente porque incorporava a linguagem do povo, o que o diferenciava dos romances burgueses do período, já que os personagens vêm de uma camada social baixa. As telenovelas seriam herdeiras do folhetim segundo Meyer: “Não seria a telenovela a ‘tradução’ atualizada de um velho gênero que jornais, revistas (a *Fon-Fon*), fascículos prolongaram pelo século XX, recontado através de novos veículos?” (MEYER, 1996, p.387). A autora chama a telenovela de “literatura industrial”, plenamente massificada, mas que ainda assim preserva elementos narrativos originais.

No romance de Carlinhos, no capítulo 7, intitulado “Vinheta”, vemos que o autor procura resgatar a tradição folhetinesca ao compor pequenos quadros, pois as vinhetas funcionavam como um destaque para a obra. Neste trecho, o narrador nos mostra paisagens da Rua Gama Rosa, mas é apenas uma pausa sobre a narrativa da vida do menino, o que nos lembra também as vinhetas de telenovelas.

Nos seus primórdios, o folhetim permitiu difundir o gosto pelo romance em um período que poucos eram alfabetizados, porém nem mesmo essa camada social menos favorecida deixou de apreciar os romances folhetinescos como aponta Marlyse Meyer:

Considerando-se o nível de analfabetismo no Brasil fica uma pergunta: até que ponto as classes populares podiam consumir os romances ditos populares que lhes eram destinados “naturalmente”? É verdade que, neste país formado pelos padrões da oralidade, onde, nos primórdios do folhetim, dominavam as famílias extensas e casas recheadas de serviçais e, mais tarde, as habitações populares coletivas, cortiços

e vilas operárias, há de se levar em conta o efeito multiplicador de uma oitiva coletiva durante os serões (MEYER, 1996, p.382.).

O folhetim e a crônica foram os recursos utilizados por José Carlos Oliveira para compor o seu romance. Meyer (1996) analisa que enquanto gênero literário o folhetim mudou completamente as características do romance tanto no seu país de origem (França) quanto no Brasil. Funcionou como escola para muitos dos escritores brasileiros aprofundarem seus enredos.

3.3 O ARTISTA DO TERCEIRO MUNDO

A partir da década de 1930, vemos um movimento dentro de nossa literatura em que os escritores se voltam para o drama social. Isso ocorre com Rachel de Queiroz em *O Quinze*, entre outros romancistas. Nessa vertente, escritores procuram o ser regional, condensando para outra área em que estavam predominantemente os personagens da literatura brasileira, no eixo Rio – São Paulo. Érico Veríssimo (1997) pontua que a literatura brasileira ganha sua maioria a partir da década de 1930. Reflexo dos modernistas, os escritores dão continuidade a uma escrita que reafirma as brasilidades do povo. Com *Macunaíma* (1928), Mário de Andrade procurou trazer para dentro da nossa literatura a língua falada pelo povo nas ruas, além de construir um personagem com características das malandragens do brasileiro. Nesse período cresce também um interesse dos escritores pelos problemas sociais e filosóficos do seu tempo: “os horizontes e a crítica se expandiram. A maioria de nossos romancistas agora escreve suas histórias em torno de problemas sociais. E aqueles que pensam não serem capitais os problemas econômicos aderem ao romance psicológico” (VERISSIMO, 1997, p.120).

Candido (1970) afirma que a consciência de sermos um país subdesenvolvido torna-se mais latente a partir dos anos 1930. Antes, o que transparece na literatura é uma exaltação pelo exótico e um sentimento de grandiosidade frente a uma natureza exuberante, estado eufórico herdado por um sentimento de afirmação do nacional. Posteriormente, os escritores voltam o seu olhar para os problemas sociais do país:

a consciência de subdesenvolvimento é posterior à Segunda Guerra Mundial e se manifestou claramente a partir dos anos 1950. Mas desde o decênio de 1930 tinha havido mudança de orientação, sobretudo na ficção regionalista, que pode ser tomada como termômetro, dada a sua generosidade e persistência. Ela abandona, então, a amenidade e curiosidade, pressentindo ou percebendo o que havia de mascaramento no encanto pitoresco, ou no cavalheirismo ornamentado, com que

antes se abordava o homem rústico. Não é falso dizer que, sob este aspecto, o romance adquiriu uma força desmistificadora que precede a tomada de consciência dos economistas e políticos (CANDIDO, 1970, p.142).

No romance de Carlinhos, temos o personagem principal nascido dentro dessa situação de pobreza. Ele é um artista que nasce nesse contexto social de terceiro mundo, vivenciando as condições precárias de moradia. Na primeira parte do livro, o narrador informa como se deram as circunstâncias do seu nascimento, na seção intitulada “Nasce um Artista no Terceiro Mundo”. Dessa forma, o leitor é informado que o narrador é alguém que futuramente se tornará um artista:

Quando vi o mundo pela primeira vez eu estava nu, com vermes, com perebas e com fome. Houve um tempo anterior a esse, porventura menos doloroso, conforme atesta uma fotografia minha aos nove meses de vida, nu, mas robusto, e com uma chupeta pendurada no pescoço. Há também uma recordação ou fantasia relativa aos quatorze meses: alguém me largou e rolei uma escadaria, adquirindo em consequência um crânio amassado na nuca. Mas quando vi o mundo pela primeira vez eu estava nu, com vermes, com perebas e com fome. Antes disso, antes de ocupar com palavras a minha consciência, nós morávamos numa casa ao pé da escadaria, mas era agora moldura nossa um morro roído de mato bravo e pontilhado de bananeiras e mamoeiros. Assim, estava eu sentado ao pé do novo lar – uma construção de barro batido coberta de zinco, úmida e fedorenta, e amoldava a bunda à friura do barro, e coçava com furor o deleite a cabeça formigante de piolhos, e dava petelecos nos percevejos que furavam meu corpo e tinham um cheiro enjoado de almotolia (OLIVEIRA, 1972, p.9).

O relato é do narrador já adulto que se volta para o seu passado, reconstruindo o tempo perdido. Além dessa condição precária, o narrador delimita seu âmbito familiar: contava com muitos irmãos, embora nem sempre eles sobrevivessem. Dos oito, desapareceu misteriosamente a mais velha. Nos primeiros capítulos, o narrador assume uma perspectiva infantil, como na cena em que descreve o deslumbramento de um arco-íris formado por um jato d’água:

Olhei e vi o arco-íris na água aberta em leque sob o céu azul. O sol deveria estar criando uma ilusão, mas o que eu via era o milagre da multiplicação das lágrimas coloridas onde antes só havia lágrimas. Sem prejuízo da limpidez e integridade da água, eram azuis, vermelhas, verdes, rosas, roxas, amarelas, cintilantes, e perduravam ali onde estavam suspensas, embora sob elas fosse sempre outra a água que jorrava da cornucópia azinhavrada (OLIVEIRA, 1972, p.10).

A narrativa ganha neste trecho final uma leveza e um lirismo em oposição às cenas de miséria que circundavam o personagem até então, colorindo-se: “e eu comprovava que mesmo na mais completa miséria este mundo pode ser deslumbrante. Há de parecer absurdo, que não tendo saúde, nem higiene, nem conforto, nem roupa, nem comida, nem consolo, nem amor, alguém possa receber em troca nada menos que o arco-íris; mas foi assim que aconteceu” (OLIVEIRA, 1972, p.10).

A trajetória de Zé Carlos se fará em meio ao relacionamento conflituoso com a mãe e a orfandade paterna. A descoberta do mundo virá primeiro pelo seu bairro e depois pelas pessoas, virão também o despertar da sexualidade e a descoberta da literatura. Em meio a essa infância precária, as recordações do narrador irão se constituir em uma imagem de um certo Brasil.

Para Candido (1970) o analfabetismo e a debilidade cultural são temas que se tornam mais interessantes na consciência e na produção do escritor brasileiro. Essa consciência está presente no romance *O pavão desiludido*, ao nos mostrar um personagem que mesmo nascido em uma situação de pobreza, torna-se um homem das letras, contrariando todas as expectativas do seu meio social e também da sua progenitora, que valorizava apenas o trabalho e não os estudos, como narrado no capítulo 15, “A mimosa pantera”: “Ela sempre manifestou que o filho era rebelde, preguiçoso e vadio. Pretendia torná-lo submisso, expedito e estudioso. Mas quando ele passava o dia inteiro com um livro nas mãos, até mesmo às refeições trazendo os olhos baixos, aprisionados às peripécias de um romance, declarava ela ter parido um vagabundo, que só sabia ler e mais nada” (OLIVEIRA, 1972, p.63). Nesse capítulo, o narrador descreve o tempo em que recorda as relações traumáticas com a mãe: “Trinta anos depois, sua memória vasculharia o seu coração de criança à procura dos maus sentimentos e péssimas ações que lhe eram atribuídos, e nada encontraria de reprovável, muito menos que merecesse um castigo tão cruel” (OLIVEIRA, 1972, p.64).

Na concepção de Edward Said (1999), sempre existiu uma resistência cultural em relação aos povos dominados. Ele acredita que uma das manifestações culturais mais significativas para se analisar e buscar essas marcas seria o romance. Para ele, o romance é o método usado pelos povos colonizados para afirmar a sua identidade e a existência de uma história própria deles. O poder de narrar (ou impedir que formem e surjam outras narrativas) é muito importante para a cultura. Ao enfatizar esta circunstância (a da pobreza no terceiro mundo) como o lugar de nascimento do narrador, José Carlos Oliveira pretende relacionar uma infância sem glória a uma vocação artística.

3.4 ARCO-ÍRIS DE PLUMAS

Zé Carlos se volta para as lembranças do despertar da sexualidade, mesmo tendo somente oito anos. Essas experiências são marcadas pelo interesse na descoberta do outro, entre ele e o amigo Bené e também com a irmã de Bené, Mariluce. Observa as pernas das

operárias “e por serem humildes parecem mais desfrutáveis do que a escandalosamente carnuda ginásiana que mora lá na rua do farmacêutico” (OLIVEIRA, 1972, p.75). A mulher humilde lhe desperta mais atração do que a moça burguesa, reproduzindo assim a relação de dominação que sofre no seu destino de pobre. Mas nesse período, a sexualidade do menino aflora em um contexto que poderíamos definir como atípico: “É tempo de esfregar o pau no poste, fumar escondido e possuir a égua viciada que espera os moleques atrás da colina do juazeiro” (OLIVEIRA, 1972, p.77). Em *Menino de Engenho*, de José Lins do Rego, a iniciação sexual do narrador também se dá com animais. De acordo com Gilberto Freyre, que analisa o romance de José Lins do Rego, a antecipação sexual acontece “através de práticas sadistas e bestiais. As primeiras vítimas eram os moleques e animais domésticos” (FREYRE, 2006, p.455). Vemos que a descoberta da sexualidade no romance de Carlinhos acontece de maneira precoce, primeiramente pelo contato com alguém do mesmo sexo, o padeiro, e depois pelas brincadeiras com o amigo Bené e a irmã deste.

Ele passa também a observar as moças: “de tarde a gente toma banho e bem limpinho e penteado vai sentar no muro que corre com o riacho, e fica ali esperando as mulheres bonitas que descem do bonde” (OLIVEIRA, 1972, p.76). Tudo isso no terceiro ano primário, até a professora não escapa aos olhares do menino: “temos uma professora que fica de perna aberta durante as aulas” (OLIVEIRA, 1972, p.76). Isso ocorre à sombra de um dos nossos líderes populistas: “seu Dudu é um homem tipo cocada preta, com cabelos encarapinhados e grisalhos, antigo pescador em Marataíses, casado com dona Lili que é muito grande e gorda, e na quitanda deles o menino ganha um apelido: Getulinho, por causa de Getúlio Vargas” (OLIVEIRA, 1972, p.77).

Em consequência desse *voyeurismo*, o narrador acaba por se deixar seduzir por uma mulher sem nome, descrita apenas como “a mulher de verdes olhos”. O menino, com o olhar atento a tudo, passa a observar não somente as moças, mas a desbravar também o seu bairro: “no correr dos dias, o menino cercava Jucutuquara pelos cinco lados, bisbilhotando armarinhos, padarias, janelas devassáveis” (OLIVEIRA, 1972, p.80). Como um observador perspicaz do mundo, acaba assimilando o caso entre o açougueiro e a bela moça de verdes olhos, esposa de “um homem gasto”, ou seja, mais velho. O desfecho, é a fuga da mulher com um marinheiro: “Verdes olhos bravios da minha terra natal”, pensou o menino. Neste trecho fica clara a relação que o narrador estabelece com outro romance, *Iracema*, de José de Alencar: “Verdes mares bravios da minha terra natal” (ALENCAR, 2000, p.15). No romance de Alencar, ocorre também um triângulo amoroso entre Iracema, Martim e Irapuã. Dessa

forma, o menino já começava a ver os acontecimentos em sua volta com o olhar de um literato, relacionando sua realidade à ficção dos romances que passaria a conhecer. Experiência de vida e experiência de leitura se somam.

Em *Iracema*, temos a história de uma nação que se formava no período colonial e que buscava alcançar uma identidade. Este capítulo traz similaridade também com algumas crônicas de Rubem Braga, a quem Carlinhos admirava. Nelas, apareciam com frequência belas mulheres de olhos verdes ou azuis, anônimas, que o fascinavam como em “A primeira mulher do Nunes” e “Foi uma senhora”. Na descrição de Carlinhos:

a mulher morena de olhos verdes, linda como uma estampa, do qual se desprendia, poderoso e iniludível, um constante desejo de aniquilamento amoroso, ela ia de sandálias, com pernas ligeiramente arqueadas, a fêmea, Santo Deus, a pura e poderosa iniludível carnção, com olhos verdes de intensa curiosidade, tão formosa que a tarde cheirava a sabonete quando ia passando, a calcinha sempre desenhada no vestido ralo (OLIVEIRA, 1972, p.80).

Em Braga, temos: “Seus finos cabelos negros brilhavam ao sol e sua pele era muito branca. Por um instante deteve em mim os grandes olhos verdes ou azuis, talvez porque lesse em meus olhos o que eu acabara de passar”. Já em “A primeira mulher do Nunes”: “A essa altura eu já sabia várias coisas a respeito da primeira mulher do Nunes; que era linda, inteligente, muito interessante, um pouco estranha, judia, italiana, rica, tinha cabelos castanho-claros e olhos verdes e uma pele maravilhosa – ‘parece que está sempre fresquinha, saindo do banho’, segundo a descrição que eu ouvira”. Embora os trechos das crônicas de Rubem Braga tragam mais lirismo que sensualidade, ao contrário do capítulo do romance de Carlinhos, as descrições se assemelham até mesmo nos fatos, Carlinhos segue a mulher de olhos verdes seduzido pela sua beleza, como acontece em algumas crônicas de Rubem Braga: o cronista relata a paixão por uma mulher que nunca viu realmente mas de tanto ouvir falar acaba se apaixonando pela primeira mulher do Nunes, ou como na crônica “Foi uma senhora”, em que a beleza da mulher o fascina tanto que ele se sente revigorado.

Em consonância com o capítulo do romance de Carlinhos, em *Ela é Carioca*, Ruy Castro descreve uma cena em que Rubem Braga ainda muito jovem teria seguido uma moça atraído por sua beleza “uma morena de olhos quase verdes e andar elástico” (CASTRO, 1999, p.115) e que só muitos anos depois saberia a identidade dessa moça, era Elsie Lessa, mulher de Orígenes Lessa e mãe do cronista Ivan Lessa. A própria Elsie também escrevia e o trecho que Ruy Castro utilizou é de uma de suas crônicas, especificamente a que ela retrata o encontro com Rubem Braga, quando ambos ainda não haviam sido apresentados. Castro nos recorda que Rubem é também o autor de uma obra intitulada *O Pavão*:

ele conta como descobriu que não existem aquelas cores todas na pena do pavão. “Não há pigmentos”, escreve Rubem. “O que há são minúsculas bolhas d’água em que a luz se fragmenta, como em um prisma. O pavão é um arco-íris de plumas. Eu considerei que esse é o luxo do grande artista atingir o máximo de matizes com o mínimo de elementos. De água e luz ele faz seu esplendor; seu grande mistério e simplicidade (CASTRO, 1999, p.326).

Esta talvez seja a chave do título do romance de Carlinhos, revelando assim a relação com o arco-íris que aparece em vários momentos da narrativa. No primeiro capítulo um jato de água forma um arco-íris pelo reflexo do sol, causando um contentamento no menino. *O pavão desiludido* nos mostra a trajetória da infância de um artista que perseguiu o mesmo ideal de Rubem, que era fazer uma literatura de alto nível com poucos recursos, utilizando para isso elementos de um gênero considerado menor, a crônica.

Da mesma forma que de água e luz se forma o arco-íris, Carlinhos trazia em sua concepção de escritor a grandiosidade a partir da simplicidade. Portanto, o “pavão” da narrativa é um menino pobre que nasce predestinado a se tornar um cultor da beleza. Nascido em meio aos perchevejos em uma casa de chão batido, envergonhado pelos escândalos provocados pela violência da mãe, pela tragédia em relação ao pai e pela morte da irmã, mas com alma de um artista, o menino tenta a todo custo procurar a beleza nem que fosse nas mínimas coisas, como em um arco-íris formado por um jato d’água. Isso fará com que Zé Carlos encontre nos versos e na literatura o seu ideal de beleza, à qual ele passará a se dedicar cada vez mais.

José Carlos Oliveira reconhece que, para ser grande, tem que ser pequeno, ou seja, parte de um gênero considerado menor e mais simples como a crônica para obter um romance, gênero de maior prestígio. Carlinhos, leitor assíduo de Rubem, talvez tenha tirado deste texto do cronista carioca o mote para o enredo do seu romance e para o seu objetivo como escritor.

Outro recurso utilizado pelo narrador foi situar o leitor no tempo não por meio de datas, mas de acontecimentos históricos. Sabemos que os acontecimentos se dão no tempo da Segunda Guerra, de Getúlio Vargas ou no tempo em que o permanente no cabelo era moda. A linguagem também é própria da região do personagem com alguns vocábulos locais.

O romance foi primeiramente entregue para a avaliação de Rubem Braga, que o recusou. Adolpho Bloch, da editora Bloch, lançaria o romance em 1972:

E, no início dos anos 1970 Rubem se recusaria a publicar o novo romance de Carlinhos, *O pavão desiludido*: considerou o livro amargo demais, um coquetel de suicídios, assassinatos, homossexualismo e de crianças agredidas. “Livro que fala mal da mãe não vende”, explicava Rubem. “E se o pavão já está desiludido, qual leitor vai se interessar?” Nem quando Carlinhos propôs mudar o título para *O peru*

despenteado o editor Braga se comoveu. O livro só foi publicado em 1972, pela Bloch. Mas Rubem diria, sempre, que Carlinhos Oliveira era um grande talento. (CARVALHO, 2007, p.478).

Segundo Carvalho (2007), Rubem Braga era uma das pessoas que Carlinhos mais admirava e uma das primeiras que ele procurou quando chegou ao Rio de Janeiro. Os dois travaram sempre uma amizade competitiva entre cronistas (mais do lado de Carlinhos, segundo Carvalho). O crítico nos diz que o escritor capixaba esperava que Rubem gostasse dos seus trabalhos e se enfurecia quando ouvia críticas.

O título do romance de Carlinhos nos remete à figura do pavão, ave que apresenta uma cauda exuberante e colorida (arco-íris em forma de pena), remetendo também à ideia daquele que se expõe, que se mostra, sendo um símbolo da exposição e da vaidade. Demonstra, portanto, o caráter confessional do romance, ligando seu autor à narrativa. A figura do pavão é ainda inspiração na “Canção de Antoninho”, uma canção popular antiga que aparece no capítulo “Chorinho para Saxofone”. A família de Zé Carlos aluga um antigo sobrado que por ter fama de mal-assombrado está a preço de banana. A casa parecia-lhe assustadora: “A comprida porta de entrada rangia quando empurrada, e lá dentro, atravessando a claraboia, a claridade da manhã adquiria um palor fantasmal” (OLIVEIRA, 1972, p.39). Atrás de uma janela, um homem cego nunca visto por ninguém tocava dia e noite um saxofone, dele arrancando belos chorinhos:

Havia sempre alguém cantarolando alguma coisa triste e condenada ao esquecimento, como a história de Antoninho. Roubaram o pavão do mestre, caindo a suspeita sobre Antoninho. No dia seguinte, caso não fosse devolvido o pavão, o inocente seria condenado à morte. [...] Desta forma, cantando e escutando a música do povo, o menino viajava pela mais delicada região de seu espírito, explorando os austeros cômodos do sofrimento feito arte (OLIVEIRA, 1972, p.40).

Nesse capítulo, o sentimento de renúncia e fuga ao passado se consolida, “o pavão desiludido”, assim retorna:

Sob a tenda do circo em que movimentavam todos aqueles palhaços sem alegria, debruçado à sacada, taciturno e entretanto mágico, ele soprava um canudo e as bolhas de sabão se desprendiam soluçando, furta-cores, bailarinas e efêmeras; suas ilusões assim materializadas sorriam, era uma festa. Simultaneamente o cego, entre duas hemoptises, fazia soluçar o saxofone, de modo a enfeitar sua penumbra com uma girândola de bolhas de cinza, ou plumas, ou precisamente a cauda amargurada de um pavão desiludido (OLIVEIRA, 1972, p.41).

3.5 O EU-MENINO

Cada capítulo do romance de José Carlos Oliveira, narrado pelo personagem Zé Carlos, embora com um tema diferente. Os capítulos estão ligados um ao outro, parte das vivências e do olhar do menino que vai crescendo e se formando como sujeito. É o narrador adulto que volta o seu olhar para o passado, permitindo-se reviver novamente no menino já deixado para trás, distante no tempo.

Na narrativa, Zé Carlos se recorda também dos medos de infância e dos personagens da cidade, mendigos que causam medo e que fazem parte do imaginário de quase todas as crianças:

Lá no morro a gente tinha medo de quase todas as assombrações, principalmente lobisomem e mula-sem-cabeça. Gente de carne e osso também metia medo como por exemplo Grapuá e a Rainha das flores. Grapuá era um homem muito feio e violento, que quando a criança gritava o nome dele, dizia os piores palavrões e saía correndo atrás. Já a Rainha das flores era uma velhinha que andava para lá e para cá com um punhado de flores murchas, alegando ser a rainha delas. Sua cara miudinha, preguiçosa e amassada, mais parecia um jenipapo; era doente da cabeça e dormia num cubículo onde os meninos do orfanato faziam pipi. Essa nos amedrontava, mas também inspirava uma certa ternura (OLIVEIRA, 1972, p.16).

A fixação por comida mostra a carência na alimentação. Em certo trecho o narrador recorda que ao ver um menino comendo pão com manteiga propõe brincar com ele, desde que ganhe um pão com manteiga também. O menino entra em casa e sai com um pão com manteiga para Zé Carlos, mas ele não se satisfaz, quer outro, e depois outro e assim vai: “mesmo com todos aqueles pães com manteiga no bucho eu ainda estava morto de fome, visto que nossa alimentação naquele tempo era irregular” (OLIVEIRA, 1972, p.17). Quando a mãe do menino se recusa a entregar outro pão com manteiga para Zé Carlos ele resolve mostrar toda a sua maldade dizendo para o menino: “Agora, seu bobo, não adianta que não vou mais brincar” (OLIVEIRA, 1972, p.17). O menino fica chorando e Zé Carlos vai embora.

Muitas referências à comida são feitas na narrativa, afirmando a condição social do personagem: “Recordo perfeitamente o gosto do primeiro sapoti que comi” (OLIVEIRA, 1972, p.23). Recorda-se também do que era composta sua alimentação diária:

De certo só tinha mesmo, de manhã cedinho, uma fatia de fruta-pão cozida, porque bastava apanhar na árvore. Na hora do almoço podia ter um feijão aguado com farinha ou um bocado de arroz com farinha; feijão com arroz misturados era mais difícil. E quando os vaga-lumes vinham agradecer em procissão a chegada da noite, sucedia espalhar-se na choupana o lancinante perfume da linguiça ardida, que por ser ela pouca, e nós muitos, atiçava em nossa boca um apetite sem esperança de saciedade. A gente molhava a farinha na abençoada e gordurosa rodelinha frita, e à luz da lamparina ia mastigando a farinha molhada, e quando o prato já estava raspado a gente mastigava bem devagarinho a linguiçinha salgada, sublime, e depois a gente lambia o beijo, e depois a gente ia tomar banho de luar, a sonhar com frigideiras e mais frigideiras pipocantes de linguiça (OLIVEIRA, 1972, p.17).

O episódio em que ele brinca com o menino unicamente pelo interesse no pão com manteiga não é o único. Por ter uma alimentação escassa e sempre estar com fome, Zé Carlos acaba pedindo um pão e termina sendo molestado pelo padeiro. Para conseguir o pão ele não imaginava que o padeiro o molestaria sexualmente, o que faz com que ele sinta medo e humilhação, mas também lamente que o pão não tivesse manteiga:

Algum tempo depois o padeiro me ofereceu quantos pães eu quisesse, desde que o acompanhasse a determinado lugar. Era lá no alto, além e acima da igreja branca, e estávamos atolados até o pescoço no matagal. Numa clareira exígua o padeiro pendurou a cesta num galho e me empurrou, para me deitar de cara no chão, mas percebi em seus olhos uma determinação malsã, e suplicando: “não, pelo amor de Deus, não”, acabei conseguindo me livrar de seus braços e me embrenhei a toda velocidade no matagal” (OLIVEIRA, 1972, p.36).

Zé Carlos arranja um emprego: entregar a marmita de uma mulher gorda e muito gulosa. O marido também era gordo, guloso e bochechudo. O casal aristocrático contrasta com o menino, pobre e como sempre, esfomeado. A marmita, ele descreve, eram quatro, encaixadas numa haste, uma sobre a outra: “na primeira, mais larga, feijão-manteiga; na segunda, arroz; na terceira; carne; e na quarta uma sopa de legumes, ou então macarrão. O cozinheiro ia enchendo e o menino encaixando. Depois ele saía zunindo, a haste pendurada no braço, sentindo o peso estimulante da comida quente” (OLIVEIRA, 1972, p.58).

A narrativa se constitui de diálogos diretos onde predominam as falas coloquiais das personagens, aproximando da linguagem conhecida pelo leitor, aquela que ele mesmo se comunica com os seus interlocutores, e que lhe é usualmente mais utilizada no dia a dia, aproximando-se da oralidade.

Temos o contraste de dois mundos: o mundo do burguês representado pelo casal gordo e guloso e o mundo do menino, miserável, representado pelo operário: “e descendo a zunir a ladeira, sempre na posse da marmita, o pequeno e valente operário” (OLIVEIRA, 1972, p.60). Mesmo com toda a marmita farta, o menino ainda tinha que ir atrás do sorveteiro comprar cinco picolés de coco: “madama não fazia por menos: eram cinco depois do almoço. Além de ser ela, provavelmente (*provavelmente*, ó mar/miteiro!), a mulher daquele homem grisalho e patético que certa vez, já lá iam muitos anos, subira o morro para anunciar: “O tenente Pedro Pinto se matou”. Era gorda e tinha coxas grandes com estrias azuladas” (OLIVEIRA, 1972, p.59/60). A identidade do casal é revelada e o leitor fica sabendo quem é o homem, o comandante Borges que havia avisado para a família de Zé Carlos sobre a morte do tenente Pedro Pinto, pai de Zé Carlos. O contraste social entre ele e o casal se acentua quando Zé Carlos revela a vontade que lhe despertavam os picolés. Acabou descobrindo que o

picolé, embrulhado em um papelzinho transparente, podia ser chupado por fora: “os picolés emagreciam, mas ninguém podia desconfiar de nada, e madama nunca reclamou” (OLIVEIRA, 1972, p.60).

O desfecho não é dos melhores. Ao escorregar na lama, uma pedra lhe arrancou uma lasca de pele e ele rolou ladeira abaixo com a marmita em direção da casa aristocrática. Vendo aquilo a esposa do comandante Borges não perdoou o menino, lhe acusou de estar jogando futebol na rua com os outros meninos e o mandou embora para casa, para ser corrigido pela mãe: “Isaurinha levou o menino à casa dele e contou tudo direitinho à mãe dele, e a mãe dele deu-lhe uma boa sova. Depois botaram um pano com sal na perna esfrangalhada e assim ficou ele, sentadinho no assoalho, massacrado e depois surrado, molhado de chuva, humilhado, o pequeno, valente operário” (OLIVEIRA, 1972, p.60).

Isaurinha é uma referência à empregada da casa, neste capítulo o autor revela quão distante era o mundo dos patrões e empregados, e que estes ainda viviam uma semiescravidão. As diferenças ficam bem claras entre o mundo composto pelos burgueses (representado pela mulher gorda e bem alimentada) e do operário (Zé Carlos) sempre com fome. Neste capítulo, fica claro que o autor nos mostra as desigualdades sociais atenuantes entre a vida pobre de Zé Carlos e a riqueza do comandante Borges.

Quando a situação financeira da família melhora e eles passam a viver em uma casa, pequena, mas uma casa com tijolos e não mais uma choupana. Embora se desse um relacionamento conflituoso com a mãe, era ela quem sustentava a casa após a morte do marido. Zé Carlos sabia que ela trabalhava exaustivamente para mantê-los, porém questiona até que ponto isso foi válido em vista como tratava os filhos: “foi mamãe que nos arrancou daquela miséria toda, trabalhando duramente, mas sem amor o que é que me adianta estar vivo hoje?” (OLIVEIRA, 1972, p.19). O que mais o magoou, no entanto, foi ver que seus colegas possuíam mães dóceis e maternais, sendo o que ele chamou de “mães de verdade e filhos de verdade”.

Quando a família melhora suas condições econômicas, melhoram também as refeições e aqui temos uma nova referência à comida: o ajantarado era macarrão com galinha ao molho pardo. Por ser ainda menor que os outros irmãos, sobra-lhe apenas o sobre, “o rabo cotó das galinhas”.

No dia seguinte, teve vontade de saborear outra parte, mas como a divisão havia sido feita na véspera lhe deram novamente o sobre. O narrador conclui que “quem aceita sem

espernear uma imposição arbitrária, verá que no outro dia ela sobrevém dissimulada em privilégio” (OLIVEIRA, 1972, p.29).

A infância, no entanto, é carregada de conotações tristes, amargas. No capítulo 11, o narrador relembra a história dos seus amigos. São episódios que relatam outras crianças como o filho do sapateiro China. O filho dele, Chininha, morre devido ao tétano após pisar descalço em cima de um prego e a família do funileiro fica sem moradia devido a um desabamento. O funileiro era pai dos seus amigos Remo e Rômulo. A casa, um velho sobrado, por ser muito antiga precisou ser demolida. Com isso, a família foi morar em “um simulacro de lar”, e Zé Carlos relembra que “nunca mais um sorriso floriu no rosto do pequeno Remo e Rômulo, de olhos tão negros quanto os de um pardal, soprando uma flauta de bambu, arrancou dela a mais desoladora melodia” (OLIVEIRA, 1972, p.46). Em seguida, o narrador nos apresenta uma outra personagem com um fim trágico. Trata-se da “menina sem sol”: “nem gente, nem bicho. Sempre sentada ali, encostada a um tabique, debaixo da claraboia que filtra a pálida amostra de um sol. Está com 13 anos, mas sua inteligência é tatibitate, e nunca será diferente” (OLIVEIRA, 1972, p.48). A menina não andava e pouco falava, e quando falava só se ouviam grunhidos. Zé Carlos passa a visitar constantemente a menina, filha de um comerciante, que por fim decide dar formicida com guaraná a ela.

A infância dentro da narrativa passa a ser um período com poucos intervalos de alegria. Traz consigo uma conotação de sofrimento, de morte ou de rejeição. O narrador nos mostra uma infância triste e violenta, em junção com a tirania dos adultos. Um pai obriga a própria filha a tomar guaraná com formicida. A professora foi uma tirana nas lembranças do menino, forçando-o a escrever com a mão direita. A mãe de Zé Carlos não lhe inspira confiança e a situação piora quando ela permite que os restos mortais do marido sejam cremados. Na cabeça de Zé Carlos, os mortos não se deterioravam, permaneciam dormindo no túmulo, eternamente. A mãe, para ele, tinha uma voz mimosa como uma borboleta, mas segundo ele: “aquela assassina era gigantesca, onipotente e imprevisível. Desde então o menino passou a vigiá-la, temendo que a qualquer instante ela resolvesse queimá-lo também” (OLIVEIRA, 1972, p.65).

A leitura desses capítulos revela uma construção social da infância em que as crianças são de alguma forma um estorvo para a família. Assim, o narrador nos mostra que a sua mãe trabalhou arduamente, porém sem amor, porque a tarefa do trabalho fazia-se necessária pela ausência do marido e pela quantidade de filhos que era preciso sustentar. Notamos também que a criança não recebe nenhum tratamento especial por ser criança, ela é

tratada de uma maneira autoritária pelos adultos, sem espaço para mimos. A mãe de Zé Carlos quando colocava o filho no seu colo era para pagar uma passagem a menos no bonde e não por uma demonstração de carinho, como ele revela no capítulo “Dois Desastres”. Quando ele está no bonde com a mãe, uma criança sofre um atropelamento. Essa tragédia figura na verdade o tratamento que a mãe dispensa ao filho, sendo este o “outro desastre”:

Simultaneamente, o menino do bonde se vê flechado por um belo e despuído sentimento. É só no que ele pensa, naqueles trinta segundos em que a verdade resplandece: em proteger sua mãe, impedindo de algum modo que ela sofra a visão da fatalidade. Pensamento e emoção e ação emaranhados em trinta gloriosos segundos, eis que sua pequenina e delicada mão se ergue resoluta para vender os olhos dela, enquanto ele próprio por ser corajoso, por ser o homem da casa, por ter que acumular um tesouro de lembranças e experiências, aprecia em todos os detalhes a dolorosa ocorrência (...) A recompensa não se faz esperar. Rudemente ela afasta de si a mão do menino, e ainda tem o deslante de gritar:

- Tira essa mão daí! (OLIVEIRA, 1972, p.68).

Quando o narrador no capítulo 4 (“O Zepelim”) se refere à sua mãe, a narrativa perde o tom infantil, é o narrador adulto revendo a relação conflituosa com a mãe e tirando conclusões no que isso resultou mais tarde para o narrador adulto: “Eu queria tanto achar que a minha mãe tinha sido bacana comigo. Cheguei a procurar um psicanalista, para ver se resolvia, mas não adiantou nada” (OLIVEIRA, 1972, p.19). O comportamento violento da mãe também era algo que o envergonhava:

E ei-la explicando ao delegado que tinha que ser rigorosa conosco, por sermos muito levados. Nessas ocasiões eu ficava com duas vergonhas: uma por fazer parte de uma família assim, e outra por todo o povo estar sabendo disso. A solução seria ela cortar a língua de todos nós, pois desta forma, na hora de apanhar, ninguém gritaria ficando a violência e a vulgaridade entre os segredos que se escondem no baú (OLIVEIRA, 1972, p.20).

As crianças que constituem a narrativa das lembranças do narrador adulto são as com histórias tristes, como a de Chininha, Rômulo e da “menina sem sol”. Somos inseridos nas mais variadas infâncias pelas lembranças do narrador.

Embora os capítulos do romance de Carlinhos sejam independentes, possuem uma ligação quanto ao tema. O capítulo “Os três meninos” possui uma sequência com o capítulo seguinte, “A menina sem sol”. Da mesma forma ocorre com os capítulos 13 e 14, eles emendam um mesmo assunto: o mar.

No capítulo 13, Zé Carlos descobre o mar em meio a um piquenique. Na concepção do narrador, tudo não passava de teatro, “simulacro de felicidade”. Assim ele recorda:

Aquilo mais parecia uma peça de teatro, cada qual querendo fingir melhor do que o outro. Tem que ter galinha assada com farofa, tem que ter empada de camarão, tem que ter o engraçadinho que conta anedotas batidas, e não pode faltar a menina romântica que embasbaca os adultos, ao recitar, com mímica perfeita esta página de

ouro da literatura brasileira (...) o menino tinha esse dom, ou defeito, de estar sempre partido em dois, participando e criticando, como se nele a memória chegasse junto com a matéria de que é feita (OLIVEIRA, 1972, p.52).

Recorrente na obra do autor, o tema da duplicidade se insere em todos os seus romances. O narrador nos situa no tempo histórico: “nessa ocasião as mulheres estavam todas cacheadas, pois havia chegado a ondulação permanente” (OLIVEIRA, 1972, p.52). O piquenique permite-lhe descobrir o mar, torna-se então frequentador assíduo de diversas praias de Vitória e lamenta que “ninguém percebesse o quanto ele era bonito” (OLIVEIRA, 1972, p.55). O que ele mais gostava, porém, era de admirar os navios e os marinheiros.

3.6 EXPERIÊNCIA E POBREZA: O MARINHEIRO

Ao escrever sobre o pai, no segundo capítulo, o narrador resgata pelas memórias as poucas impressões que guardou do seu progenitor, já que ele morreu quando Zé Carlos era criança. Nessas impressões, ele se lembra do pai enfurecido em casa e se recorda de como a família recebeu a notícia da morte por suicídio. Depois, o personagem toma para si a representação de órfão: “Quer dizer, nesta vida a gente tem que representar seja lá o que for, nem que seja o papel de órfão” (OLIVEIRA, 1972, p.14).

A orfandade é o elemento principal na constituição da infância de Zé Carlos, primeiro com a orfandade real (a morte do pai), depois uma orfandade psicológica (o relacionamento conflituoso com a mãe). Embora o fato de o pai do personagem ter cometido suicídio em semelhança com a biografia do autor, em que o pai, subtenente da polícia militar “pernambucano alto e robusto, tinha se matado quando ele estava com quatro anos de idade, em fevereiro de 1939” (TÉRCIO, 1999, p.23), e com o mesmo nome próprio do personagem de José Carlos Oliveira, o autor aparentemente constrói uma narrativa com mesclas de fantasia, confundindo o leitor. Essa estratégia narrativa funciona para o escritor de autoficção como afirma Santiago (2008) uma proteção para a exposição de sua vida, já que o personagem pode possuir falas autobiográficas, porém não confessionais dentro da narrativa.

Após esse acontecimento trágico, dadas as circunstâncias da morte do pai, o narrador recolhe bons momentos passados em Jucutuquara, relembando canções e momentos de lazer, como quando um soldado da banda da polícia militar corta um talo de mamoeiro para fazer uma flauta:

De volta ao nosso lar, fiquei observando um soldado da banda da Polícia Militar, chamado Gumercindo, que abriu um canivete e cortou um talo de mamoeiro. Depois fez uns furinhos no talo e aquilo acabou sendo uma flauta. E no outro dia apareceu

tocando uma corneta toda de ouro. Pois não é que eu cismeí que bastava cortar direitinho um talo de mamoeiro, para transformá-lo em corneta? Tentei várias vezes, mas nunca deu certo (OLIVEIRA, 1972, p.16).

Nesse período, Zé Carlos narra que a família melhora financeiramente, ele também melhora emocionalmente e deixa para trás “os dias de amargura e a morte de um pai deixou de ser um ferimento persistente” (OLIVEIRA, 1972, p.34). A família abre uma quitanda, permitindo que Zé Carlos descubra a cidade e os marinheiros que chegavam das viagens do mar: “os grandes navios ancorados nos falam de uma viagem aos confins da experiência” (OLIVEIRA, 1972, p.34).

Walter Benjamin, em *Magia, Técnica, Arte e Política* (1996), nos mostra a importância de se narrar experiências, e que a única coisa que diferencia e separa o romance da narrativa é o livro. O narrador retira da experiência o que ele narra, podendo ser a sua própria experiência ou a contada pelos outros. Já o romancista se segrega. Para Walter Benjamin (1996), o romance se dá com a morte da narrativa. No romance, temos o indivíduo isolado, que não sabe transmitir conhecimento, nem os receber. Para o autor, o romance leva à reflexão sobre o sentido da vida.

Benjamin (1996), ao refletir sobre as narrativas orais, distinguiu dois tipos de narradores: o primeiro seria a figura do marinheiro comerciante, que possui o saber vindo de terras distantes. O segundo seria a figura do camponês sedentário, cujo saber vem do passado. A conexão entre esses dois cria o sistema narrativo. Os camponeses e os marujos foram os primeiros na arte de narrar. Zé Carlos resgata a figura do narrador que seria o marinheiro, vindo de terras distantes, que traz consigo os confins da experiência humana. Esta figura mencionada no capítulo 8 ganha força no capítulo 21 intitulado “O Embarcadiço”, temos a figura que Benjamin denomina como o viajante que retorna para contar as suas histórias:

Ao longo do cais do porto os navios se enfileiram, com suas popas empinadas, soturnos e céticos como homens viajados. (...) Sob a bandeja prateada de um oceano de bonança, ao longe, outros navios esperam. E quando chegam, e encostam, e desce a escada, e os marinheiros descem a escada, para onde vão os marinheiros? Ninguém sabe. Diluem-se na cidade, anônimos, esmagados pela indiferença dos capixabas, enchem a caveira de álcool na zona do meretrício, mas ninguém quer nada com eles, ninguém sequer se apercebe deles, são forasteiros (...). Entretanto, há um que sai do anonimato, vestindo uniforme azul-claro, trazendo uma pequena mala, o rosto largo lanhado de vento (...). Seu Dudu põe a cachaça no cálice e o embarcadiço segura o cálice em cima do balcão, ficando assim algum tempo, como quem não faz questão alguma de beber (...). O embarcadiço está embriagado. Na noite enluarada, aureolado pelos vaga-lumes, vai andando, calmo, e há uma colina onde há uma árvore e junto da árvore uma casa, e ali é a casa do embarcadiço, e ali esta noite fincará sua âncora nos graciosos grandes lábios de uma fêmea, ao passo que os navios soturnos nos falam de um mundo sujeito a todos os perigos e grávido de aventuras apetecíveis (OLIVEIRA, 1972, p.88)

As figuras do marinheiro e do narrador de Walter Benjamin se diluem. Assim define o autor:

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. Entre eles, existem dois grupos, que se interpenetram de múltiplas maneiras. A figura do narrador só se torna plenamente tangível se temos presentes esses dois grupos: “Quem viaja tem muito para contar”, diz o povo, e com isso imagina alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do país e que conhece suas histórias e tradições. (...) podemos dizer que um é exemplificado pelo camponês sedentário, e outro pelo marinheiro comerciante (BENJAMIN, 1996, p. 198/199).

Em *O pavão desiludido*, o marinheiro é aquele que traz consigo o valor da experiência e que discorre sobre ela. Ele vem de longe para reacender no narrador o seu drama familiar. O próprio narrador é um viajante que traz consigo o valor da experiência dos fatos narrados.

Benjamin (1996) atesta que o romance separa o sentido e a vida, entre o essencial e o temporal, toda ação dentro do romance não é outra coisa que a luta interna contra o poder e o tempo, o tempo estilhaçado, em ruínas. Ao recordar a infância, Zé Carlos tenta reconstruir o tempo que é inexorável e assim reerguer das ruínas os sentimentos que o assombravam quando menino.

O capítulo 21 em que marca a trajetória de um marinheiro, o “embarcadiço” fecha a primeira parte do livro, com um ritmo narrativo diferente daquele que se manifestará a segunda parte. A figura do marinheiro benjaminiano, com um saber vindo de terras distantes, pode ser personificada nessa primeira parte como alguém que faz o herói se desiludir, ao descobrir toda a tragédia familiar por detrás da morte do seu pai, o que o levará a dar rumo diferente à sua própria vida.

Seu não-pertencimento à família se agrava ao se revelar que seu pai não fora morto acidentalmente, mas que cometera suicídio por um motivo trágico. Retorna então a figura do marinheiro benjaminiano que o leva a conhecer a verdade dos fatos, onde o narrador personagem se defronta com a realidade, corroendo assim a figura paterna que se revela por meio do marinheiro:

Quando nas docas encostam os navios, os marinheiros descem e se perdem nos bordéis, menos aquele que mora em Jucutuquara e este agora, que veio em outra direção e com outro intuito, e para o qual convergimos Luís e eu – principalmente eu. Ele andou pelos mares, o embarcadiço; tudo o que sabe da vida aprendeu na beira do cais. De noite orienta-se pelas estrelas, que cada qual tem um nome e se refere a uma noite de águas balouçantes e mulheres de vida airada. E eu me perco

em cismas que esvoaçam em torno da palavra estrela, enquanto o viajante edifica uma realidade estereotipada (...)

- Quer dizer que você conheceu o Tenente Pedro Pinto?

- Mas é claro que conheci. Grande homem, o falecido Pedro Pinto. Grande chefe. Um companheiro. Inteligente que só ele. Era estimado por todos. Mas deu para beber, sabe, um porre federal atrás do outro, e foi caindo, caindo. “Acabou violentando a filha mais velha, ela morreu, ele se matou (OLIVEIRA, 1972, p.72).

No ensaio “Experiência e Pobreza”, Walter Benjamin (1996) trata da riqueza da experiência transmitida pelos mais velhos aos mais jovens, exemplificado na parábola do velho que no momento da morte transmite uma experiência aos filhos. É o velho marinheiro que transmite a veracidade dos fatos em torno da morte do pai do narrador. Zé Carlos entra em choque e nesse momento a imagem do pai, resguardada por anos, se desmorona:

(Acendendo e apagando a lâmpada que pende sobre a mesa, clic, acendendo e apagando, clic, acendendo e apagando, surgindo na claridade e sumindo na escuridão, clic, criando um ritmo hipnótico, clic, usando a lâmpada que acende e apaga qual metrônomo a marcar o compasso do seu próprio réquiem; para que resplandeça, outra vez impoluta, a honra da corporação. Clic.)

Como esses bólidos presunçosos que o tempo suprime além das constelações, ali no Café Avenida, naquela tarde voaram cacos de um pai para tudo quanto é lado (OLIVEIRA, 1972, p.111).

As experiências sempre foram transmitidas na forma de provérbios, histórias e muitas vezes em narrativas orais, transmitida pelas gerações mais velhas às mais jovens. Para o autor, a modernidade rompeu com essas tradições e essa valorização da transmissão de experiências, tornando-a “pobre”. A Primeira Guerra (1914-1918) provocou uma das mais terríveis experiências na história. O autor destaca que os combatentes voltaram mudos do campo de batalha, mais pobres em experiências comunicáveis e não mais ricos. Os livros que foram publicados a seguir não continham as experiências transmissíveis de boca em boca.

Para Benjamin, o advento da modernidade e o desenvolvimento da técnica se sobrepuseram ao homem. Assim, ele aponta para a arte como sendo uma riqueza cultural, porém ele indaga: “Pois qual o valor de todo nosso patrimônio cultural, se a experiência não se vincula a nós?” (BENJAMIN, 1996, p.115). Para o autor, essa pobreza de experiência está em toda a humanidade, surgindo assim uma nova barbárie. Porém, isso impele o homem a ir para frente, citando os exemplos de Descartes, Einstein, Newton e Klee. Para o autor, a guerra traz coisas belas, porém, apenas no campo material, pois torna o homem mais pobre em termos de experiências, resultando em uma *pobreza de experiência*. Os homens aspiram a libertar-se de toda experiência, vivenciando tanto internamente quanto externamente essa “pobreza”. A existência basta por si mesma, de modo cada vez mais simples e mais cômodo.

O marinheiro é alguém que aprecia uma boa história. Escuta a conversa de Zé Carlos e Luís sobre um passado distante, quando Zé Carlos roubou de Luís a entrada do cinema e se aproxima com extrema cordialidade: “Já vi que vocês são rapazes inteligentes, e se há alguma coisa que aprecio é a inteligência. Não querem vir tomar uma brama comigo?” (OLIVEIRA, 1972, p.108). Os rapazes aceitam e sentam com ele no bar. O leitor é situado no tempo pelos adventos históricos, como a Copa do Mundo de 1950: “Ouço o tropel alucinado das palavras que saem do rádio, e de vez em quando o grito dos garçons: ‘é gol!’, e além do portal, diante do Cinema Glória, o sinal de trânsito verde, amarelo, vermelho na longa tarde azul” (OLIVEIRA, 1972, p.109). Era um homem de quarenta anos: “sim, era ele o clarinetista. Sim, era capixaba. Rasgava com a unha o rótulo da garrafa” (OLIVEIRA, 1972, p.110).

3.7 A ESCOLA

O período de escola, na visão de Zé Carlos, se inicia com problema. Ele sabe ler, mas não sabe escrever. Aprendeu a ler sozinho:

Nesses dias Elena estava lendo um gibi em voz alta e eu, sem saber ler, acompanhava os quadinhos, e quando o herói lançou ao espaço um objeto em forma de acento circunflexo, que voltaria às suas mãos no quadrinho seguinte, a primeira palavra escrita se configurou em minha mente:

BOOMERANG

Como esses aviõezinhos em cujos rabos esvoaçam mensagens comerciais, boomerang trouxe no seu rastro todas as outras palavras, imediatamente decifradas. Eu já não era analfabeto (OLIVEIRA, 1972, p.25).

Na escola, a professora é dona Clotilde. Ao pegar no lápis, todos ficam estupefatos: ele é canhoto – “parece que há uma lei, inspirada na superstição dos homens, que proíbe o exercício da mão canhota pelos canhotos. Outra lógica das coisas: mãe cruel, filho covarde. Dona Clotilde corrige a espontaneidade a bofetadas, amputando sem mais nem menos a mão esquerda do menino” (OLIVEIRA, 1972, p.34). Essa amputação é simbólica, ocorre como um elemento figurativo na narrativa, trata-se de mais um trauma, agora imposto pela escola, da proibição de se usar a sua mão mais hábil. Sabe-se que nesse período era comum forçar os canhotos a serem destros a ponto de amarrarem a mão esquerda. Na biografia de Carlinhos, consta que ele era canhoto e sofreu para escrever com a mão direita.

Quando entrou na creche, Zé Carlos percebe que ali só havia “bebês neuróticos, que faziam cocô em conjunto, num berreiro infernal; cheiravam todos a leite vomitado” (OLIVEIRA, 1972, p.24). Ele passa então a desprezá-los e dá o seu amargo veredicto: “eu

decididamente não nascera para ter infância” (OLIVEIRA, 1972, p.24). A sensação de desamparo que já ocorria no ambiente familiar passa a ocorrer também no ambiente escolar:

lembro-me dos sapotis de pele hirsuta que apanhávamos na árvore, das orações das quintas-feiras com distribuição de doces no final, do castigo que era ficar ajoelhado em cima de grãos de milho, dos alados chapéus das irmãs de caridade, brancos como hóstias, do sagrado coração de Jesus que nos forçavam a adorar... mas principalmente lembro-me de não ter feito ali nenhum amigo (OLIVEIRA, 1972, p.24).

Zé Carlos, porém, tinha um diferencial, era inteligente. Se a primeira professora lhe causou um trauma, agora ele era o preferido de dona Ilma, a professora “tão magra e tão gentil e tão míope e tão pequenina que quando o menino se tornasse um rapazola baixinho, ela conseguiria ser ainda menor que ele” (OLIVEIRA, 1972, p. 83). A inteligência do menino cativa a professora e isso provoca ciúmes nos colegas. A professora lhe deu a compreensão “que ele ainda não encontrara em nenhum olho humano, salvo quando repassado de piedade” (OLIVEIRA, 1972, p.83). Passa a ser diretor de um jornalzinho da escola e aqui aparece pela primeira vez o nome inteiro do personagem, na verdade o nome do autor:

O ANCHIETANO

Órgão dos Alunos do Grupo Escolar Padre Anchieta

Diretor: José Carlos Oliveira

Ele agora era jornalista e poeta. Começava homenageando o patrono da escola:

Ele veio para o Brasil,

rapaz bonito, garboso,

não tinha nem trinta anos,

já estava tuberculoso (OLIVEIRA, 1972, p.84).

O nome completo de Zé Carlos é revelado, reforçando o vínculo com o autor. Portanto, o livro pode se tratar da autobiografia de Carlinhos. Apesar dos ecos de veracidade que isto cria, há o pacto narrativo como romance. Segundo Faedrich (2015):

O movimento da autobiografia é da vida para o texto, e da autoficção, do texto para a vida. Isso quer dizer que, na autobiografia, o narrador-protagonista é, geralmente, alguém famoso, “digno de uma autobiografia”. Justamente por ser uma celebridade desperta interesse e curiosidade no público-leitor. Na autoficção, um autor pode chamar a atenção para a sua biografia por meio do texto ficcional, mas é sempre o texto literário que está em primeiro plano. Os biografemas estão ali funcionando como estratégia literária de ficcionalização de si (FAEDRICH, 2015, p.47,48).

O romance de Carlinhos traz a concepção da autoficção, que é do texto para a vida.

O arco-íris é uma metáfora na narrativa que remete ao pavão, o artista que ele pretendia ser.

O personagem assim prossegue a sua narrativa:

Eu tinha escrito um romance, *Desabrochar de Rosas*, mas ele havia concebido um título tão bom que dispensava o trabalho de escrever o livro, era um escritor refinado, enquanto eu não passava de um acadêmico (...). Era tudo literatura, só literatura, nada mais que literatura; declarando-se José Carlos, pela graça de Deus e

imperturbável senso de humor, o único escritor brasileiro em condições de tumultuar a pasmaceira (OLIVEIRA, 1972, p.97-98).

Assim podemos notar que a personagem renega tudo, a pátria, a família, a religião, a saúde para dedicar-se somente à literatura.

José Carlos finaliza sua narrativa no capítulo intitulado “A mãe do bispo”, em que o narrador comenta o artigo que escreveu e sairia para uma revista. Pretendia-se irreverente, mas resultou em fracasso, porém José Carlos admite que faz parte do ofício e o melhor a fazer é se deixar esquecer o artigo.

Vemos que a trajetória escolar surte um efeito mais negativo que positivo na vida de Zé Carlos. O aprendizado dele é autodidata, aprende a ler sozinho, e durante a narrativa o leitor fica ciente que os livros moldam o seu conhecimento, mais do que a escola.

Aprende com as pessoas, incluindo o marinheiro vindo de terras distantes, que lhe traz a verdade e a experiência. Aprende com as pessoas, com as situações que vivencia. São as pessoas sem prestígio social os protagonistas de sua vida. Vemos então que para Zé Carlos o aprendizado se deu mais de forma autodidata (pelos livros) e pelas pessoas com quem convive e pelas situações que vivencia do que propriamente pela escola.

Na família ele se sente deslocado assim como refuta a ideia de patriotismo e religião. O autor, ateu convicto, se converte ao catolicismo alguns anos antes da sua morte. Para Zé Carlos, são essas instituições sociais que o atrasam como homem. Na vida pessoal, o autor também compartilhou dessa visão de mundo no seu diário.

A mãe, por quem demonstra rancor intenso, pouco participa da sua educação, uma vez que ela só sabia castigá-lo. Por ser uma narrativa em primeira pessoa, o leitor fica na dúvida se a mãe de Zé Carlos é tão ruim como descreve o menino, já que foi ela quem lutou para sustentar os filhos na ausência do marido. Após a morte deste também é que a situação financeira da família melhora. Mesmo assim, o filho não a perdoa e decide deixar a casa materna. Este é um episódio que faz parte também da biografia do escritor, que aos dezoito anos partiu de Vitória para o Rio de Janeiro, lugar de efervescência intelectual. Após sair de casa, José Carlos Oliveira jamais voltou a rever a mãe, contudo, o escritor faleceu antes dela e Maria Tristão (mãe do escritor) compareceu ao seu velório.

A escola é para Zé Carlos mais um lugar onde ele não se reconhece, ainda mais por ter estudado em um colégio de pessoas ricas:

Minha mãe traiu a classe proletária, atribuindo a miséria aos caprichos de Deus, e fez de mim um desclassificado ao me matricular no Colégio Salesiano, cujos professores eram padres italianos e alemães, fascistas e sádicos, e cujos alunos faziam todos os gestos da feminilidade, como é normal com as crianças ricas. Os

padres logo me transformaram em bode expiatório, por ser o único aluno que estudava de favor. Colega de classe do filho do governador, eu devia representar o papel de órfão de um desventurado militar. Não era por meus méritos que me recebiam em igualdade de condições: era só porque tendo morrido meu pai, eu me enquadrava numa lei caridosa. A lei mandava e os salesianos cumpriam: eu era um constrangimento (...). Meu uniforme era de pano inferior; meus livros, de segunda mão; mas ela podia se vangloriar de que seu filho não estudava em colégio de pobre. E eis como a família, a escola, a religião e a pátria fizeram de mim o que sou hoje: um estranho a tais ilusões (OLIVEIRA, 1972, p.23/124).

Vemos que o romance nos mostra que a família, a pátria e a religião aprisionam Zé Carlos. Sua liberdade vem com a literatura, refúgio primeiramente de uma vida opressora com a sua progenitora, e em seguida sua liberdade como homem de letras e escritor. Aqui também encontramos alguns traços com o romance de Raul Pompeia, em que os colegas de Sergio estudavam de favor, recebendo tratamento diferenciado do que era dado aos ricos. O livro trata da biografia de um escritor, mas sem glórias e grandes feitos, já que esse escritor procura narrar a sua formação condizente com o lugar em que nasceu, um país subdesenvolvido, de terceiro mundo. Ele não se reconhece na família, tampouco na escola. Sua formação não se deu na instituição escolar, mas sim nas suas experiências.

3.8 O EU-POÉTICO

Na segunda parte do livro, “Um feto ludibriado”, encontramos Zé Carlos com 16 anos e renegando tudo à sua volta: “entre as altas palmeiras de desgrehado cabelo, com os olhos nos joelhos das ginasianas, recusávamos a família, a província, a saúde, a religião, a pátria e a longa paciência que faz um homem” (OLIVEIRA, 1972, p.97). Notamos aqui uma discreta rebeldia, em que o personagem renega as principais instituições sociais, para devotar-se somente à literatura:

O vento fustigava as anáguas normalistas, Luís com sua voz de penumbra, um braço atrofiado pela paralisia infantil, nadávamos esquivos naquele mar de literatura senis, enamorados de escândalo e prematura morte; nosso ídolo era um poeta tuberculoso, de terno preto e gravata borboleta e ombros maculados pela caspa; morava numa pensão lá longe e abria lábios sensuais –
Hora da minha morte... Hirta, a meu lado,
A ideia entortava... (OLIVEIRA, 1972, p.98).

Zé Carlos já havia começado a exercer seus dotes de escritor, o primeiro livro foi intitulado *Desabrochar das Rosas*, porém se considerava ainda um acadêmico comparado ao seu amigo Luís. Os dois amigos possuíam uma atração por temas como a morte, revelando um interesse mórbido, gótico. Pela aparência dos jovens vemos uma simpatia por poetas

como Lorde Byron, Baudelaire e uma devoção literária semelhante a Franz Kafka. As referências literárias para Zé Carlos eram, no entanto, os escritores brasileiros:

Augusto dos Anjos com seus olhos roxos, corcunda por convicção, soprava em nossos rostos um hálito gelado; Bilac ouvia estrelas ignorando que são surdas; e Manuel Bandeira talatava a esmo entre jazigos. Era tudo literatura, só literatura, nada mais que literatura; declarando-se José Carlos, pela graça de Deus e imperturbável senso de humor, o único escritor brasileiro em condições de tumultuar a pasmaceira (OLIVEIRA, 1972, p.98).

A referência maior para os dois amigos é o poeta tuberculoso: “Luís e eu com um baita respeito pelo seu lenço úmido de sangue; os bacilos garantiam em seus pulmões a permanência da Poesia, e suas mãos de dedos pálidos e longos amarravam o cordão do sapato com extrema distinção: era um cadáver esguio e sensual” (OLIVEIRA, 1972, p.98). Neste momento, o autor procura resgatar a figura dos poetas românticos do século XIX, quando a tuberculose estava associada ao movimento romântico, conhecida como a doença dos poetas. A doença serviria inclusive para as produções literárias de muitos poetas como Castro Alves, Manuel Bandeira e Cruz e Sousa.

A influência desses poetas brasileiros está presente na linguagem utilizada por Zé Carlos para narrar o romance. Augusto dos Anjos foi um dos poetas que introduziu uma linguagem mais crua e com palavras que esteticamente fugiam do romantismo poético. São palavras utilizadas pelo narrador de *O pavão desiludido* diversas vezes durante o romance, como por exemplo: escarro, vômito, vermes, cuspe. Augusto dos Anjos foi um dos artistas que romperam com o conservadorismo no meio literário, o que foi considerado uma afronta para o Parnasianismo e ao Romantismo. Segundo Rubert (2007): “Seguindo, pois, o pensamento modernista poderia se buscar na poesia de A. dos A. vínculos com a estética do século XX, tais como: desvincular-se da palavra poética, do compromisso com o “Belo” e dessacralizar o jargão romântico, ao utilizar os tão comentados termos ‘a-poéticos’” (RUBERT, 2007, p.7). É difícil classificar a obra de Augusto dos Anjos dentro de um período literário uma vez que segundo a autora: “Augusto dos Anjos possui características de todas as escolas literárias da segunda metade do século XIX e essa mescla de tendências no mesmo objeto poético o torna, também, um poeta com tendências modernistas, mesmo tendo desaparecido em 1914 e tendo passado despercebido pelos modernos” (RUBERT, 2007, p.7).

Augusto dos Anjos foi poeta que se coloca a si mesmo como personagem principal dos seus versos, a exemplo da sua obra *Eu*, em que constrói poemas que mesclam a primeira e a terceira pessoa. Esteve mais próximo do pré-modernismo como afirma Rubert (2007):

“Neste período que, didaticamente vai de 1902 até a Semana de Arte Moderna, surgem experiências precursoras da linguagem modernista na poesia e na prosa e um nacionalismo consciente. Alguns textos utilizam-se de uma linguagem mais descontraída, que foge dos padrões gramaticais acadêmicos e adotam uma visão crítica, que ousava problematizar” (RUBERT, 2007, p.4). Para a autora, o poeta apenas antecipou questões que seriam discutidas com mais afinco posteriormente pelos modernistas de 1922.

Zé Carlos nos mostra como o poeta então pré-modernista o influenciou na sua formação como escritor. Essa apropriação de uma linguagem descontraída, mas que causasse repugnância está presente no capítulo “Uma festa no inferno”, em que o narrador se encontra em uma festa na casa de uma fazenda, os presentes são pessoas provavelmente mortas, incluindo sua irmã que havia morrido quando ele era criança. A descrição do narrador vomitando cadáveres causa ao leitor ojeriza: “Com água nas canelas, assoo na pia o nariz ensanguentado, lavando-o na água da torneira, mas não adianta: o sangue continua correndo aos borbotões e vem agora entrelaçado a fios de catarro duros e grossos, e vou puxando e aquilo não acaba de sair, e sangue e catarro emporcalham minhas mãos, na água do chão correndo para o ralo em gosmentos fios” (OLIVEIRA, 1972, p.102). Considerado como um autor que retratou a morte e putrefação, a escrita de Augusto dos Anjos parece influenciar o narrador nesse aspecto também:

Nisto um bolo se turge na minha garganta, sufoco, abro a boca e com uma das mãos vou puxando, são negros cabelos que saem, a gastura que sinto é mil vezes mais desagradável do que com uma pena de galinha nos passarem azul de metileno nas amígdalas, e vou puxando mechas inteiras, atirando-as na pia, a água nas canelas agora ferve, compreendo que trago um cadáver enterrado na garganta e digo a mim mesmo no espelho: “Já sei quem é o responsável por esta confusão. Do momento em que o bebê caiu no chão e quebrou meu nariz, tudo o mais decorre de ter o demônio passado por aqui, gerando esta série de coincidências catastróficas” (OLIVEIRA, 1972, p.103).

Em Augusto dos Anjos temos:

Enterravam as mãos dentro das goelas,
E sacudidos de um tremor indômito
Expeliam, na dor forte do vômito,
Um conjunto de gosmas amarelas (ANJOS, 1910).

Vemos que o poeta exalta aspectos horrendos que evocam o ato de vomitar, o que é expelido, assim como uma linguagem que denota um problema na bile (expeliam, na dor forte do vômito/um conjunto de gosmas amarelas). É o culto do poeta ao corpo fragilizado pela doença e a linguagem que evoca a putrefação:

Nesta sombria análise das cousas,

Corro. Arranco os cadáveres das lousas
 E as suas partes podres examino...
 Mas de repente, ouvindo um grande estrondo,
 Na podridão daquele embrulho hediondo
 Reconheço assombrado o meu Destino! (ANJOS, 1910).

As preocupações literárias de Carlinhos não diferem das do poeta, distanciando-os apenas no tempo. Augusto dos Anjos adentrou o espírito de sua época como afirma Rubert (2007):

A época em que Augusto dos Anjos viveu, últimos anos do século XIX, foi um período de agitações populares e descoberta de um Brasil marginalizado, esquecido, miserável. Este Brasil de muitos contrastes passou a ser criticado, focalizando as regiões mais miseráveis e as classes mais sofridas. Alternaram-se neste período vozes intelectuais com vozes populares, a tradição da linguagem erudita de um Euclides da Cunha com o popularismo de textos de um Lima Barreto. Este é o período histórico-literário quando do surgimento de *Eu*, em 1912. (RUBERT, 2007, p.4).

A irmã de José Carlos, a menina que subitamente desapareceu, aparece em suas lembranças como em um delírio ou um sonho, na figura cândida de uma menina como nos versos dos poetas românticos, a exemplo de Casimiro de Abreu. Está ao lado de sua irmã que teve um irmão de leite. A candura representa a saudade da infância, mas também a tristeza e a melancolia. Zé Carlos se dá conta de que esta menina é sua irmã que já se encontra morta:

Volvi então os olhos para a menina. Era uma bela criança, de rosto oval, cabelos curtos, uns olhos redondos e amarelos que se mostravam curiosos, mas sem intensidade. Dela se desprendia uma dignidade indescritível. Pensei em bosques floridos e em primaveras já idas; na minha infância querida que os anos não trazem mais. Minha irmã enigmática voltou a falar: “Longe, bem longe além das constelações por nós nomeadas...” Acordo banhado em suor, mas devolvido, após tanto tempo, à plenitude do meu ser (OLIVEIRA, 1972, p.104).

Os poemas de Casimiro de Abreu retratam comumente a nostalgia de tempos que não voltam mais como a infância perdida e a saudade desses tempos provocam no eu-lírico nostalgia:

Oh! que saudades que tenho
 Da aurora da minha vida,
 Da minha infância querida
 Que os anos não trazem mais!

A intertextualidade com o poema de Casimiro de Abreu nos revela que ao contrário da infância idealizada que a sua irmã procurava representar: “todo mundo lá está preocupado, que tudo isso é um escândalo, esse escavar de profundezas interiores e exposição de vivos e mortos, como no juízo final...” (OLIVEIRA, 1972, p.104). Havia algo de sofrível que ela

gostaria que continuasse em silêncio dentro da história da família. *Lá* é uma referência ao lugar que ocupavam os vivos, uma vez que ela já estava provavelmente morta.

Zé Carlos procura nesse capítulo mesclar gêneros de poetas diferentes (Augusto dos Anjos/Casimiro de Abreu), construindo uma narrativa que beira ao gótico da poesia romântica da segunda geração. Notamos também uma forte presença do eu nos seus textos, que tratam quase sempre de sentimentos do próprio poeta como a saudades da infância, da pátria, do lar materno. Dessa forma, sabemos algumas das influências literárias de Zé Carlos, autores brasileiros, que praticaram mesmo em um gênero como a poesia uma forte escrita de si.

O sonho é o desejo do narrador em retornar ao passado de sua família e desvendar as circunstâncias da morte da irmã e da tragédia que abateu sobre a família do narrador. A verdade será desmascarada capítulos depois na figura do marinheiro. Zé Carlos acreditava que Vitória era sua cidade e ele um príncipe “a menos que apareça, num bar qualquer, a qualquer instante, o embarcadouro que traz em sua língua o Inominável, assim como o oceano carrega sobre a língua as caravelas” (OLIVEIRA, 1972, p.99).

Sobre a irmã que morreu quando ele era criança, Zé Carlos escreveu:

Tive uma irmã, a mais velha numa escadinha de oito, que desapareceu misteriosamente. Sumiu quando eu era ainda um bebê, sabendo apenas perguntar e registrar as respostas como verdades indiscutíveis. Por exemplo, quando quis saber de onde vinha, responderam que a cegonha me trouxera, e por muito tempo acreditei piamente nesse disparate. Só sei que nunca tinha visto minha irmã, não tendo dela a mínima recordação, acabei descobrindo um retratinho onde ela aparecia linda e pálida. Contemplando-o, meu coração se deixou ferir de forma delicada e melancólica. A menina esmaecida me dava vontade de chorar, mas não era chorar, era sorrir ou as duas coisas, ou uma terceira que me englobasse as duas. O caso é que hoje não posso ver uma menina debruçada à janela, sonhadora, sem reviver no coração a tal melancolia. Perguntei: “Cadê essa minha irmã? E me explicaram que ela cometera a imprudência de brincar de bailarina. Estava no parque, a banda tocava, achou que podia dançar como uma artista de cinema e foi abrindo as pernas até encostar as coxas no chão. Nisto alguma coisa se rompeu nela, deu-se a hemorragia e morreu (OLIVEIRA, 1972, p.107).

Esta versão contada pela família é desmascarada pelo capixaba que foi clarinetista da banda da polícia militar e acaba por revelar uma *verdade* sobre o passado familiar do narrador. Zé Carlos desnortado, procura refúgio na beira do mar, depois na Praça Oito e volta para o mar. Esses ziguezagues mostram o seu desnortamento, a confusão mental em que se encontrava. O mar é reflexo do furor interior do personagem: “Vou andando outra vez ao longo da pedra, sento-me no quebra-mar, olho a água desdentada, azulada de óleo, que rosnando morde a pedra” (OLIVEIRA, 1972, p.114). O pai, antes seu ídolo, agora cai em ruínas no seu conceito e ele chega à conclusão de que não tem estirpe: “eu ia ser um grande

artista, ia ser o maior escritor brasileiro, mas infelizmente não tenho berço... Sou uma cruz de assassino com carrasco...” (OLIVEIRA, 1972, p.114). Zé Carlos sente-se desonrado pela atitude paterna: “Escritor, já não tenho liberdade, meu pai enodoou minha reputação” (OLIVEIRA, 1972, p.115).

Ao optar pela fuga, José Carlos culpa o pai pelo comportamento da mãe: “Por tua causa, um belo dia, ao coração de minha mãe assomou, assombroso, o gorila que desde sempre dormia desarticulado em seus arcanos arqueológicos...” (OLIVEIRA, 1972, p.120).

Zé Carlos chega até a beira do cais. O mar representa o ponto de escape para as descobertas do personagem ao longo da sua trajetória. Com essa atitude, José Carlos desbrava o desconhecido, mudando o rumo da sua própria existência e transformando sua vida, partindo para longe, em busca de uma outra vida, em que pudesse recomeçar novamente.

Nesse período, ganha o apelido de *Zé Precoce*, por ter aprendido datilografia sem professor. Dona Clotilde, a antiga professora que o obrigou a usar a mão destra agora se encontrava “escaveirada na sua janela de tísica, na escadaria da chefatura de polícia, desperdiçara uma boa porção de bofetadas; na máquina de escrever, seu ex-aluno era agora canhoto de duas mãos” (OLIVEIRA, 1972, p.98). Zé Carlos percebe uma reviravolta entre ele e sua cidade, sente-se dono dela, mas este sentimento só lhe é permitido em razão da literatura: “tendo uns olhos de Machado de Assis quando jovem e muitas Carolinas pela frente, e a talassante ventania a seu favor, pagão e ateu e católico, conturbação mística da língua brasileira, epifânico, endiabrado, enluarado, nu e azulado, pobre e assinalada, derrotado e Vitória, egoísta e furibundo, ei-lo, ei-la, o prometido e a promessa” (OLIVEIRA, 1972, p.99).

Dentre os conhecidos de Zé Carlos que escreviam havia Petronilho com seus plágios e Luís, que possuía uma retórica fútil na descrição do narrador. Zé Carlos, por outro lado, mostra em conversa com Luís como gostaria de chegar a um patamar elevado dentro de sua própria escrita:

- Vou destruir a língua brasileira e construir uma outra, Luís, para que nossos netos se banhem numa piscina de límpidas lágrimas. Minha mais nova humilhação é luxuosa: os vocábulos na minha boca viram joias; sou o filho dileto do Rei Midas. Mas vou torcer minha língua e forçá-la ao tatibitate. Quero uma literatura de exaltação aos pobres de espírito e contemplação da miséria sem subterfúgios (OLIVEIRA, 1972, p.100).

José Carlos almejava uma literatura em que fugisse à retórica em vigor no momento dentro da literatura brasileira, admirava uma linguagem que aproximasse leitor e texto

literário, tal como fez Lima Barreto, uma literatura que desse voz aos marginalizados. Para isso, era necessária uma linguagem que o aproximasse deles. Como escritor de um terceiro mundo, Zé Carlos procurava retratar o que conhecia, ao contrário dos literatos da época, que pela descrição do narrador é o final dos anos 1940 e início dos anos 1950.

Zé Carlos afirma que “não pretendo ser escritor, mas tão só uma síndrome de carência” (OLIVEIRA, 1972, p.100). Por meio da escrita, pretende apenas extravasar os sentimentos reclusos como uma forma de extirpá-los de si. Mesmo no útero, segundo ele, foi ludibriado por um espermatozoide que o convenceu que ele teria leite à vontade. No entanto, com quatro anos ele foi apresentado a um menino um ano mais velho, que lhe disseram ser irmão de leite da irmã de Zé Carlos. Ele entendeu este fato como uma das origens do rancor pela mãe: “Era formoso, era irmão da minha irmã, não era o meu irmão, era o ladrão do meu leite. Formoso, sorridente, mamando em meu lugar e eu, feioso, enjeitado, barrigudo, taciturno, eu já não era mais nada, não tivera sequer o direito de completar o circuito endocrinológico do meu nascimento” (OLIVEIRA, 1972, p.100). Zé Carlos dá o seu veredicto: “Serei igual a mim mesmo até a morte: um feto ludibriado. Odeio não apenas o leite que me roubaram, odeio com todas as forças o leite das vacas, o leite das cabras, o leite de minha mãe, o leite das mães de todos os homens” (OLIVEIRA, 1972, p.100).

Na segunda parte do livro temos o artista, o escritor. Procurava a irreverência, mas no início isso nem sempre deu certo. Um artigo que ele manda para a revista resulta grosseiro:

A carta é só sobre o artigo. Sucede que a aproximação intempestiva do palácio presidencial com a zona do meretrício causou escândalo em Vitória. O bispo, na catedral, discorreu sobre pornografia e blasfêmia, e a missivista acrescenta que ele brandiu no ar o ferrete da excomunhão. Penso que a mãe do bispo, caso este incorresse em pecado mortal, ficaria ao lado do filho até sobrevir o arrependimento e ainda que a absolvição tardasse; do contrário, que vantagem teria o bispo em ser filho de alguém? Quanto a mim, o que me cabe é uma tamancada expedida pelo correio, mas nem por isso menos dolorosa: “Deixe de escrever besteira e venha trabalhar, seu vagabundo” (OLIVEIRA, 1972, p.127/128).

Nesse momento, o rancor pela mãe se torna mais forte, é quando o personagem diz para si mesmo: “Nunca mais”, digo repentinamente, “nunca mais”, como se rezasse”, “oh não, nunca mais”, dobrando a espinha, afastando os pés, “nunca mais”, enfiando o dedo na garganta, “nunca mais, oh não, nunca mais”, vomitando fome, bílis, mamãe” (OLIVEIRA, 1972, p.129).

Forma-se, no entanto, o escritor, e em busca de novos sonhos, desiludido, porém com esperança de construir um futuro novo no Rio de Janeiro. Parte de sua cidade natal com pouco

dinheiro no bolso. O último capítulo revela o nascimento de um escritor que começa a despontar nos meios literários, causando alvoroço em Vitória.

3.9 CONSIDERAÇÕES FINAIS: EUS DISPERSOS.

Coutinho (1978) nos diz que uma obra de ficção “mesmo quando recebe sugestões do real, não tem por obrigação copiá-los, reproduzi-los fielmente”. O que nos chama atenção foi um autor brasileiro ter exercido um gênero que só surgiria anos depois da publicação deste livro. A autoficção é um gênero que atualmente tem gerado controvérsias no meio literário nacional, ganhando adeptos por um lado e críticas por outro. Daniel Galera, escritor contemporâneo enxerga com negativismo o gênero autoficção, um interesse exagerado pela vida do escritor e um empobrecimento literário. Ricardo Lísias, Tatiana Salem e Michel Laub, por outro lado, abraçaram o gênero.

Vemos que a escrita de si sempre esteve presente em nossa literatura, desde poesias até crônicas, contos e no próprio gênero romanesco durante nossa formação literária. Não há indícios, porém, de outro escritor brasileiro que tenha lançado um romance e colocado a si mesmo como personagem pelo uso do nome próprio, como fez Carlinhos Oliveira antes de 1972. Isso só foi possível porque o autor já era habitualmente acostumado a colocar seu nome próprio dentro das crônicas que produzia no *Jornal do Brasil*. E porque como escritor foi um leitor assíduo de grandes escritores, de quem procurava aprender diferentes técnicas para a sobrevivência da literatura dentro de um período repressivo como a ditadura militar e em meio às mídias que começavam a concorrer com a literatura.

No entanto, podemos afirmar que o personagem de *O pavão desiludido* não termina neste romance, mas continua presente nas outras obras do escritor. Isso pode ser justificado pelo final do romance que parece não terminar, ou terminar de forma aberta. José Carlos Oliveira finaliza *O pavão desiludido* com o seu personagem partindo de Vitória rumo ao Rio de Janeiro, com a idade de dezoito anos. Termina justamente a infância, cheia de espinhos e desilusões com tudo e todos, principalmente as instituições patriarcais, família, pátria e religião.

Em *O Pavão Desiludido* não se tem uma biografia mas uma infância transmitida pela voz da perspectiva da linguagem. Vê-se representada na obra em análise além das virtualidades do real, a virtualidade da experiência estética. Desde a quebra das figuras paterna e materna, a negação do sistema patriarcal repressor e sua fuga.

O livro pode ser uma forma psicanalítica que o narrador e seu autor recorreram (já que ambos constituem um mesmo eu, porém fragmentados) para resolver o passado não resolvido, referente à mãe de Zé Carlos (José Carlos Oliveira). O romance teria sido a tentativa de “vomitar” um passado e assim superá-lo. Trata-se da formação de um artista pobre do terceiro mundo, que busca a todo momento subterfúgios para sua sobrevivência e a encontra na literatura. Uma vez que o narrador está incorporado na primeira pessoa, sabemos dos fatos vividos apenas pela sua ótica, cabe ao leitor, portanto julgar se a mãe de Zé Carlos era de fato uma megera, ou até que ponto sentimentos como o rancor engendram a descrição das figuras materna e paterna. A sensibilidade do artista frente a uma família pobre e sem berço, como ele descreveu, faz dele um artista em busca da beleza representado pelo arco-íris, mas que se concretiza na arte literária. Vemos o contraste da beleza almejada pelo menino em face às tragédias que escandalizam, à miséria e aos maus-tratos que o narrador descreve ao leitor. Compreendemos também o conflito do artista talentoso com a sua origem pobre. A duplicidade aparece em alguns trechos da narrativa, em uma delas o narrador afirma ter sido sempre um ser duplicado ou fragmentado em dois: “o menino tinha esse dom, ou defeito, de estar sempre partido em dois, participando e criticando, como se nele a memória chegasse junto com a matéria de que é feita” (OLIVEIRA, 1972, p.52). Esta simbologia se afirma quando ele vai para o Rio de Janeiro, procurando para si uma nova identidade que não aquela deixada em Vitória. A contradição é que a nova identidade não deixa de ser reflexo da antiga, assim como este personagem aparece duplicado em outra obra do autor.

Em *Domingo 22*, o personagem Charlot parece dar continuidade à narrativa do personagem do *Pavão Desiludido*. Charlot chega ao Rio de Janeiro aos dezoito anos, sem dinheiro algum, disposto a tentar uma carreira jornalística e se inserir nas altas rodas dos grã-finos cariocas. Muda somente o narrado, de primeira pessoa para a terceira. Se em *O pavão desiludido* nasce um artista no terceiro mundo e se revela a sua infância até os dezoito anos, em *Domingo 22* temos a concretização deste artista, vivendo entre os ricos como se fosse um deles, mas sendo na verdade um artista pobre, que precisava trabalhar como jornalista para pagar as contas e dedicar-se paralelamente à atividade de escritor, e que na correria do dia-a-dia tenta produzir romances por meio das crônicas, seu ganha-pão. Trata-se de um artista do terceiro mundo, que não consegue fazer da sua arte um meio de subsistência.

Candido (1970) aponta o alto índice de analfabetismo nos países subdesenvolvidos como um fator predominante de debilidade cultural, resultando na falta dos meios de comunicação, dispersão e fraqueza de públicos disponíveis para a literatura. Como

consequência, existe uma impossibilidade de especialização para os escritores, que Carlinhos discutiu no seu diário e que será o tema de *Domingo 22*. O crítico afirma que “a literatura foi e continua sendo um campo de consumo restrito em comparação aos países desenvolvidos, onde os públicos podem ser classificados pelo tipo de leitura que fazem, e tal classificação permite comparações com a estratificação de toda a sociedade” (CANDIDO, 1970, p.144).

Um Novo Animal na Floresta traz novamente o mesmo personagem, Carlinhos Oliveira, mas o foco aqui é a situação política do país e o (des) engajamento político do personagem, que esconde um subversivo no seu apartamento e é tomado por pensamentos terríveis sobre esta situação. O medo do personagem em ser descoberto e sofrer as represálias do sistema ditatorial vigente, como a tortura no pau-de-arara, fazem com que viva em constante situação de pânico. Esta parece ter sido uma situação vivenciada pelo escritor. Jason Tércio (1999) descreve na biografia de Carlinhos que ele abrigou um refugiado político no seu apartamento. Envolveu-se indiretamente com o caso, suas amigas pediram para que ele escondesse o então considerado subversivo Chico Nelson. Carlinhos sabia que “dar cobertura a um perseguido político significaria o risco de ser preso, torturado e condenado (...), entretanto, sendo contrário a toda forma de opressão e perseguição, abrigou Chico Nelson, que ficou no quarto dos livros, sem sair do apartamento em momento algum” (TÉRCIO, 1999, p.198).

Na biografia, Tércio relata que, meses depois, Carlinhos foi ficando cada vez mais tenso com a situação. Tinha medo de sair à rua e ser seguido por algum policial, sentia-se ameaçado o tempo todo. Desse período, Carlinhos rememora posteriormente e volta a ser personagem no romance publicado em 1981. Trata-se de uma narrativa que procura trazer os tempos difíceis das décadas de 1960 e 1970, porém parece tratar-se também de uma justificativa do escritor para os amigos, uma explicação dos motivos que o levaram a não se envolver com a política. Carlinhos não havia se aliado nem à “esquerda” nem à “direita” e foi muito cobrado por isso. Dessa vez, o escritor utilizaria uma outra técnica, já praticada antes por Euclides da Cunha: *Um novo animal na floresta* é construído no estilo de romance-reportagem.

Antonio Candido disse a respeito dos estudos literários que decorreram a partir da década de 70: “vejo com a maior curiosidade que neste decênio de 70 está se desenvolvendo cada vez mais um movimento, aliás, previsível: a redefinição dos elementos externos do texto, por meio do conhecimento cada vez mais refinado de seus elementos internos” (CANDIDO, 1974, p.17). É desse período que temos a produção máxima de Carlinhos.

Para Candido, a literatura exerce função social, ou seja, a relação da obra no contexto de uma sociedade e de que maneira ela pode influenciá-la. Pode-se inferir que o romance de José Carlos Oliveira traz marcas como afetividade – esse universo infantil a que o narrador retorna é um universo marcado por maus tratos e humilhações e contribui para a formação identitária do narrador já adulto determinando a sua formação como escritor. Ao discutir questões políticas e sociais dentro de seus textos, Carlinhos engajava-se indiretamente às causas de seus amigos.

A narrativa do romance *O pavão desiludido*, contudo, por constituir relatos retrospectivos da memória do narrador, foi estruturada de uma forma fragmentada e assume um caráter subdividido. Algumas pessoas, fatos, lugares que remontam à infância do autor, constituem o assunto de cada capítulo, afirmando o caráter inacabado da narrativa. O que pode ser exemplificado pelo nome da mãe, que nunca é mencionado.

As obras de Carlinhos Oliveira foram pouco estudadas no meio acadêmico; chamamos a atenção neste ensaio para um dos grandes escritores brasileiros do século XX, estando atualmente esquecido, inclusive no mercado editorial.

Portanto, para compreender a força da escrita de Carlinhos se faz pertinente percorrer toda a sua obra e veremos não diferentes personagens, mas apenas um, constituindo múltiplos eus ao mesmo tempo dispersos e fragmentados.

REFERÊNCIAS:

ALENCAR, José de. **Iracema**. São Paulo: Ática, 2000.

ALVAREZ, A. **A voz do escritor**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

ANJOS, Augusto dos. “Eu”. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/PesquisaObraForm.do?select_action=&co_autor=20>. Acesso em: 08. dez. 2016.

ARNT, Hérís. **A influência da literatura no jornalismo: O folhetim e a crônica**. Rio de Janeiro: e-papers, 2002.

AVERBUCK, L. (Org.). **Literatura em Tempo de Cultura de Massa**. São Paulo: Nobel, 1984.

BARBOSA, Francisco de Assis. **A vida de Lima Barreto**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1988.

BARRETO, Lima. **Recordações do escrivo Isaiás Caminha**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BARTHES, Roland. **O grau zero da escritura**. Tradução de Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1971.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: **Magia e técnica, arte e política – obras escolhidas**. Vol.1. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 10º ed. São Paulo: Brasiliense, 1996, p.114 – 119.

_____. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política – obras escolhidas**. Vol 1. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 10º ed. São Paulo: Brasiliense, 1996, p. 197-221.

BORELLI, Silvia H. S. **Ação, suspense, emoção: literatura e cultura de massa no Brasil**. São Paulo: Estação Liberdade. EDUC/FAPESP, 1996.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. Marcos Rey por Ignácio de Loyola Brandão. **Folha de São Paulo**: São Paulo, 02 abr. 1999.

BUENO, L. “Antonio Candido leitor de Graciliano Ramos”. **Revista Letras**. Curitiba: Editora da UFPR, n. 74, P. 71-85, jan./abr. 2008.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

CANDIDO, Antonio. “A vida ao rés do chão”. In: CANDIDO, Antonio et al. **A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil**. Campinas: Ed. Unicamp / Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992, p.13-22.

_____. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: Editora Nacional, 1974.

_____. Literatura e subdesenvolvimento. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cdrom/candido/candido.pdf>>. Acesso em: 20 out. 2016.

CARVALHO, Marco Antonio de. **Rubem Braga: um cigano fazendeiro do ar**. São Paulo: Globo, 2007.

CASTELLO, José. “Escritores estão presos ao século 19, diz Wilson Martins”. **O Estado de São Paulo**, 30 mai. 1998.

_____. CASTELLO, José Aderaldo. **Presença da literatura brasileira**. II Romantismo, Realismo, Parnasianismo, Simbolismo. 6ª edição. São Paulo: DIFEL, 1976.

CASTRO, Ruy. **Ela é Carioca: uma enciclopédia de Ipanema** – 2ª. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CHACAL. **Uma história à margem**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2010.

COUTINHO, Afrânio. **Notas de Teoria Literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

DELGADO, Luciana de Almeida Neves. Brasil:1954-Prenúncios de 1964. Disponível em:<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-87752005000200013>. Acesso em:17 ago. 2016.

DOUBROVSKY, Serge. **Fils**. Paris: Galilée, 1977.

FAEDRICH, Anna. **Autoficções**. 2014. 251 f. Tese (Teoria da Literatura) – Pós-graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

_____. “O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea”. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/viewFile/8165/5547>>. Acesso em: 20 out. 2016.

_____. “Uma discussão teórica acerca da autoficção: a ficcionalização de si em *O filho eterno*, de Cristovão Tezza” Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/letronica/article/view/7984/6398>>. Acesso em 08 ago.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário de língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** 7ª ed. Lisboa: Nova Vega, 2009.

FREYRE, Gilberto. **Casa grande e senzala**. São Paulo: Global, 2006.

HIDALGO, Luciana. “A imposição do eu”. Disponível em: <<http://rascunho.com.br/a-imposicao-do-eu>>. Acesso em: 4 dez. 2015.

_____. “Autoficção brasileira: influências francesas, indefinições teóricas”. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2013000100014&lang=pt Acesso em: 04 ago. 2016

KLINGER, Diana. “Escrita de si como performance”. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/downloads/revistas/1415542249.pdf>>. Acesso em: 04 ago. 2016.

_____. **Escritas de si, escritas do outro**: o retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

LEÃO, Jaqueline Oliveira. “Diário de um sedutor: uma narrativa autoficcional?” Disponível em: <<http://www.ojs.ufpi.br/index.php/pensando/article/viewFile/683/603>>. Acesso em: 12 set. 2016.

LEJEUNE, Phillipe. **O pacto autobiográfico**: de Rosseau à Internet. Belo Horizonte: Humanitas/UEMG, 2008.

LESSA, Ivan. **Ivan vê o mundo**: crônicas de Londres. Rio de Janeiro: Objetiva, 1999.

MELO, José Marques de. **Teoria do jornalismo**. São Paulo: Paulus, 2006.

MEYER, Marlyse. **Folhetim: Uma História**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário dos termos literários**. 12ª. ed., rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004.

OLIVEIRA, José Carlos. “Diário de Frag Mendes”. **Jornal do Brasil**: Rio de Janeiro, p.10, 07 ago. 1983.

_____. **Diário Selvagem**: o Brasil na mira de um escritor atrevido e inconformista. Organização de Jason Tércio. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

_____. **Domingo 22**. São Paulo: Ática, 1984.

_____. **Flanando em Paris**. Organização de Jason Tércio. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

_____. **O homem na varanda do Antonio's**: crônica da boêmia carioca nos agitados anos 60/70. Organização de Jason Tércio. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2004.

_____. “O patinho é feio, não é...”. **Jornal do Brasil**: Rio de Janeiro, p.2, 01 ago. 1986.

_____. **O pavão desiludido**. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1992.

_____. “Noturno de FragMendes”. **Jornal do Brasil**: Rio de Janeiro, p.8, 18 mai. 1983.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **O que é contracultura**. 8ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1992.

PESSOA, Fernando. **Poesia completa de Alberto Caeiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

QUADROS, António. **Obra em prosa de Fernando Pessoa**: Páginas sobre literatura e estética. Portugal: Publicações Europa-América, 1986.

QUEIROZ, Eça de. **A correspondência de Fradique Mendes**. Lisboa: Edição Livros do Brasil, s/d.

RUBERT, Nara Marley Aléssio. **O lugar de Augusto dos Anjos na poesia brasileira**. Revista Comunicações dos Fóruns, Porto Alegre, v. 03, n. 02, p.1 - 10, jul/dez 2007.

SÁ, Jorge de. **A crônica**. São Paulo: Editora Ática, 1987.

SAID, Edward. **Cultura e Imperialismo**. Trad. De Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SANCHES NETO, Miguel. “Precursor da autoficção”. Disponível em: <<http://rascunho.gazetadopovo.com.br/precursor-da-autoficcao/>>. Acesso em: 4 dez. 2015.

SANTIAGO, Silviano. “Meditação sobre o ofício de criar”. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1450>>. Acesso em: 08 ago. 2016.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura de memória e guinada subjetiva. Tradução de Rosa Freire d’ Aguiar. São Paulo: Cia das Letras / Belo Horizonte: UEMG, 2007.

SIMON, Luiz Carlos. **Duas ou três páginas despretensiosas**: a crônica, Rubem Braga e outros cronistas. Londrina: EDUEL, 2011.

TÉRCIO, Jason. **Órfão da tempestade**: a vida de Carlinhos Oliveira e da sua geração, entre o terror e o êxtase. Rio de Janeiro: Objetiva, 1999.

VERISSIMO, Erico. **Breve história da literatura brasileira**. 4º ed. São Paulo: Globo, 1997.