

A Sinuosa Dança do Real e do Ficcional em Javier Cercas

Davi Santana de Lara¹

Resumo: Este trabalho estuda a dinâmica entre o real e o ficcional no escritor espanhol Javier Cercas. Na primeira parte, faço uma leitura do romance *Soldados de Salamina* (2001) destacando a ambiguidade quanto ao pacto de leitura, que mescla o pacto ficcional e o pacto referencial. Para tanto, buscou-se dialogar com a teoria de matriz estruturalista, para mostrar que ela, por conta de uma taxonomia rígida, apresenta uma resistência contra um gênero híbrido como a autoficção. Em seguida, eu analiso *O Motivo* (1087), uma novela do primeiro livro de Cercas, em que se usa a metalepse, uma figura narrativa em que dois diferentes níveis diegéticos se interpenetram. Por fim, eu argumento a favor da hipótese de que a metalepse é uma precursora da autoficção. Tanto a metalepse como a autoficção representam uma transgressão do nosso modo de ver a ficção por atentar contra a verossimilhança e a objetificação estética da literatura.

Palavras-chave: Javier Cercas; Autoficção; Metalepse; Literatura Contemporânea.

Abstract: This paper studies the dynamics between the real and the fictional in the Spanish writer Javier Cercas. In the first part, we carry out a reading of the novel *Soldiers of Salamis* (2001) highlighting the ambiguity of the reading pact, which mixes fictional pact and referential pact. Therefore, we attempted to dialogue with structuralist theory to show that it has a resistance against a hybrid genre as autofiction due to its rigid taxonomy. Then, we analyze *El Móvil* (1087), a novel of the first Cercas's book, which uses metalepsis, a narrative figure in which two different diegetic levels interpenetrate each other. Finally, we argue in favor of the hypothesis that metalepsis is a precursor of autofiction. Both metalepsis as autofiction represent a violation of the way we see fiction by transgressing the likelihood and the aesthetic objectification of the literature.

Keywords: Javier Cercas; Autofitition; Metalepsis; Contemporary Literature.

Soldados de Salamina é o livro mais conhecido e mais celebrado de Javier Cercas, ao ponto de podermos dizer que, se hoje lemos e discutimos Javier Cercas, isso se deve, sem exagero, a este romance de 2001. Quando foi lançado, seria difícil supor que teria tamanho sucesso. Eu me arriscaria a afirmar que nem mesmo o próprio Javier Cercas poderia prever que o seu quarto livro teria uma recepção tão diferente dos seus três livros anteriores. E, no entanto, foi o que aconteceu: *Soldados de Salamina* tornou-se rapidamente um best-seller; foi traduzido para mais de vinte idiomas; nomes

¹ Doutorando pela Universidade Federal da Bahia. Este artigo é resultado de uma pesquisa apoiada financeiramente pela FAPESB. E-mail: laradavi2@gmail.com

influentes do campo literário mundial, como Gabriel Garcia Marques, Susan Sontag, George Steiner, dentre outros, teceram elogios superlativos sobre a sua obra; também na academia, se registrou uma avalanche de estudos sobre ele; e, para coroar o destino bem-sucedido, o livro ganhou uma adaptação cinematográfica feita por David Trueba. Creio, repito, que isso tudo era impossível prever, no entanto, não seria absurdo pensar que Javier Cercas desejasse. O que podemos afirmar, com toda a certeza, é que ele pensava, e muito, sobre a sua condição de escritor quase inédito, autor de três livros, duas novelas e um livro de contos, que passaram quase despercebidos. Pode-se afirmá-lo porque, em *Soldados de Salamina*, este é um dos temas centrais.

Como se sabe, neste romance, o personagem principal (que é também o narrador) possui o mesmo nome que o autor real, Javier Cercas, e, não por mera coincidência, é um escritor com três livros publicados, mas quase desconhecidos. Por esse motivo, ele é obrigado trabalhar como jornalista, de modo a manter a sua verdadeira vocação – que é a de escritor. Este recurso da homonímia entre autor, narrador e protagonista é o traço distintivo da autobiografia, enquanto gênero. Ele é chamado pelos especialistas como princípio de identidade, que é o pacto que garante que o homem real que escreve não se distingue da voz do enunciado, que por sua vez não se distingue da voz do protagonista. Nas autobiografias, o princípio de identidade se alia ao pacto referencial, qual seja, o acordo tácito ou não que o autor faz com o leitor por meio de uma série de indicações textuais e paratextuais no sentido de orientá-lo a ler o seu relato como verdade. O pacto referencial se distingue do pacto ficcional, na medida em que este requer do leitor a "suspensão voluntária da descrença" (*the willing suspension of disbelief*), conforme a feliz expressão com que Coleridge, com a intenção de orientar os leitores do seu poema dramático *A Balada do Velho Marinheiro* a não considerarem os feitos maravilhosos ali narrados como verdades absolutas, mas sim como verdades coerentes dentro do universo paralelo instaurado pelo poema, acabou explicando em uma fórmula simples o procedimento geral da ficção. No livro de Javier Cercas, a presença do princípio de identidade induz o leitor a supor que está se estabelecendo um pacto referencial. Além disso, o leitor curioso poderá verificar no paratexto se certas informações que costumeiramente vêm na orelha ou nas páginas iniciais (como a bibliografia do autor, cidade de origem etc.) conferem com as informações dadas no livro. Então ele verificará que, assim como o Javier Cercas personagem, o Javier Cercas real é espanhol e possui três livros publicados.

Se além de curioso, o leitor for do tipo desconfiado, ele irá atrás de informações fora do livro, em entrevistas, crônicas ou o que mais tiver à mão, para averiguar as informações do livro. Neste caso, a desconfiança do nosso hipotético leitor será recompensada, pois em mais de uma ocasião Javier Cercas, o escritor real, declarou que, afora as informações sobre a sua carreira de escritor, todos os dados sobre sua vida pessoal e profissional são fictícios. Ora, isto cria um problema, pois, se acreditarmos no que Cercas diz, o seu livro estabelece um pacto que fica a meio caminho entre o referencial e o ficcional. Esta ideia gera uma certa resistência, pois o modo como nós fomos condicionados a pensar o mundo e os textos obedece a uma taxinomia rígida, que não admite ambiguidades. Tudo obedece à lógica do terceiro excluído: se “a” é igual a “b”, e “b” é diferente de “c”, logo “a” é diferente de “c”. Não pode haver um modelo taxionômico em que “a” seja igual e diferente de “c” ao mesmo tempo, como no livro de Cercas o personagem principal é e, ao mesmo tempo, não é o Javier Cercas real. Este escândalo lógico acarreta uma série de consequências, tanto críticas quanto teóricas. Deixemos as discussões teóricas para mais adiante e nos detenhamos na questão crítica por agora.

Num ensaio recente sobre *Soldados de Salamina*, a crítica Catherine Orsini-Saillet (2012) tenta resolver este impasse a partir da diferenciação radical entre o que é inventado e o que é referencial no livro. Ela se baseia, para isso, nas declarações de Cercas, e tenta provar que existe uma diferença estilística entre os dados referenciais e os dados fictícios, de modo a alongar ainda mais a distância entre esses dois elementos incompatíveis. Sem entrar nos méritos da análise estilística feita pela autora, eu diria que o seu argumento central se fragiliza bastante quando se baseia apenas nas declarações de Cercas em palestras e entrevistas. O que garante que, assim como diz que fez no romance, ele não esteja mentindo na entrevista? É claro que não poderemos saber. Contudo, isto não me parece tão importante quanto a própria postura de Catherine Orsini-Saillet, que age como uma leitora crédula, que não consegue pensar numa lógica de leitura em que se mesclam o postulado referencial ao ficcional. Porém, seria justamente esta mescla o que caracterizaria a autoficção, um gênero que, grosso modo, se mantém na zona de fronteira entre a autobiografia e o romance.

Na feliz expressão de Manuel Alberca, a autoficção promove um **pacto ambíguo**, no qual o que é dito pode ser considerado, ao mesmo tempo, como real e como fictício. Logo, não é de estranhar, por exemplo, que Orsini-Saillet, no ensaio citado, negue a *Soldados de Salamina* o rótulo de autoficção por julgar que, nele, o

narrador dá ênfase à sua persona de escritor, o que, para ela, não é pessoal nem biográfico o bastante. Ora, esta afirmação só tem sentido se usarmos uma definição bem limitada do campo biográfico. Na leitura que eu faço do romance, o foco dado à persona de escritor do protagonista coloca em jogo uma série de elementos profundamente íntimos, que revelam mais sobre a subjetividade do personagem do que o relato do seu cotidiano seria capaz de revelar. O livro se inicia com um trecho em que se mesclam, de modo orgânico (quer dizer, sem que se possa separar seus elementos constitutivos) fatos de ordem pessoal com outros de ordem profissional. O narrador, que está, como se disse, dentro da narrativa (intradiegético), revela que está narrando a história em um tempo posterior:

Foi no verão de 1994, já faz agora mais de seis anos, que ouvi falar pela primeira vez do fuzilamento de Rafael Sánchez Mazas. Três importantes acontecimentos tinham então acabado de se produzir em minha vida: meu pai havia morrido, minha mulher me abandonara e eu abandonara minha carreira de escritor. (CERCAS, 2012, p. 13).

Nestes dois períodos estão as bases sobre as quais o romance se desenvolverá. O primeiro período aponta para o desenrolar do enredo: Rafael Sánchez Mazas, cujo fuzilamento Javier Cercas ouvira falar pela primeira vez em 1994, era um escritor espanhol que entrou para os livros de história não como literato, mas como o fundador da Falange, partido de orientação fascista que preparou o terreno para o golpe que levou Franco ao poder, em 1936. Ele será o personagem principal de um livro que Javier Cercas, o personagem, vai se dedicar a escrever ao longo do romance. Já o segundo período aponta para o estado de ânimo em que o protagonista se encontrava quando se decidiu a escrever a narrativa sobre Sánchez Mazas. Ele atravessara uma crise terrível, que começou com a morte do seu pai, se agravou com a desistência de escrever ficção e culminou com o fim de seu casamento. O centro desta crise, no entanto, era a sua relação com a literatura. Embora os livros que já havia publicado não tenham obtido repercussão quase nenhuma, "a vaidade e a resenha elogiosa de um amigo daquela época" o persuadiram a tirar licença do jornal em que trabalhava para dedicar-se integralmente a escrever. "O resultado dessa mudança em minha vida foram cinco anos de angústia econômica, física e metafísica, três romances inacabados e uma depressão espantosa, que me derrubou no sofá diante do televisor durante dois meses" (CERCAS, 2012, p. 13).

Assim, desde o início a crise do personagem tem no centro a dúvida acerca da sua capacidade de se tornar um escritor bem-sucedido. Quando ele, ao longo do romance, se engaja na escrita do livro sobre Sánchez Mazas (que não é um romance, mas "uma narrativa real", como o personagem não para de repetir); quando ele resolve tirar outra licença do jornal, estando já reestabelecido profissionalmente, por mais que a narrativa que estamos lendo enfoque o lado objetivo da preparação do livro (pesquisas, leituras, entrevistas), o que está por trás desse processo de preparação da narrativa é o drama de um homem que luta para recuperar a sua vocação. Aliás, o próprio Cercas, em conversa com Trueba, o diretor responsável pela adaptação cinematográfica do romance, reconhece que este é o centro da obra. Se a leitura de Catherine Orsini-Saillet não vê isso, é porque ela relaciona previamente a ideia de uma narrativa autocentrada com narcisismo e futilidade. Por isso, o elemento autocentrado não poderia se aliar a uma análise de alcances políticos tão claros como em *Soldados de Salamina*.

Este, o âmbito crítico. Nele, se observa que a rigidez taxonômica se alia à condenação moral das narrativas de si para denegar a autoficção. No âmbito teórico esse mesmo casamento se observa, embora com desdobramentos levemente diferentes. Para ilustrá-lo, eu recorro ao exemplo de Gérard Genette, importante crítico e teórico francês que, no livro *Diction e Fiction*, de 1991, dedica algumas linhas ao "novo gênero". O termo está entre aspas de propósito, pois, de acordo com Genette, a autoficção não é nova, nem fica claro se ele acredita que seja um gênero. E se for, é um gênero menor e anômalo, como se verá. Em sua análise, Genette utiliza uma definição de gênero baseada nas vozes da narrativa. Assim, ele desenvolve os seguintes esquemas, onde A é o autor, N, o narrador e P, o personagem:

A autobiografia:

$$\begin{array}{ccc} & A & \\ = & & = \\ N & = & P \end{array}$$

A narrativa histórica:

$$\begin{array}{ccc} & A & \\ = & \neq & \\ N & \neq & P \end{array}$$

A ficção homodiegética:

$$\begin{array}{ccc} & A & \\ \neq & & \neq \\ N & = & P \end{array}$$

A ficção heterodiegética:

$$\begin{array}{ccc} & A & \\ \neq & & \neq \\ N & \neq & P \end{array}$$

Estes seriam os gêneros puros. A autoficção seria, sob este aspecto, um gênero problemático, pois seu estatuto lógico apresenta uma incoerência, como se vê no esquema seguinte:

$$\begin{array}{ccc} & A & \\ \neq & = & \\ N & = & P \end{array}$$

Essa contradição, de acordo com a qual o autor é e não é o personagem, provoca a mais franca antipatia de Genette, para quem isto corresponde à inverossímil afirmação do autor “sou eu e não sou eu”. Sem citar exemplos, ele afirma que todas as narrativas que, sem abandonar o *status* de autobiografia, reivindicam o *status* de ficção, são "falsas autoficções, que só são 'ficções' para passar na alfândega: em outras palavras, autobiografias envergonhadas." Gostaria de chamar atenção que esta observação expressa uma crítica não tipológica, mas de ordem moral. Como se o teórico recriminasse o romancista (ou quem quer que seja o responsável pela etiquetagem editorial) pelo seu senso de oportunidade. A única forma de autoficção válida para Genette é aquela representada por Borges, em “O Aleph”, Dante, em *A Divina Comédia* e Balzac, em *Facino Cane*. Nestas obras, a figura do autor real aparece dentro da série narrativa, mas o personagem só toma emprestado do autor sua personalidade e seus traços mais marcantes; o seu destino é completamente distinto do destino da vida real. Num ótimo ensaio intitulado "Autoficção: um mau gênero?", o crítico francês Jacques Lecarme observa:

Na realidade, os textos mencionados por Gérard Genette pertencem à categoria presumida do verossímil ou do fabuloso. Eles implicariam a não adesão séria de Dante ou de Borges em seus discursos (...). Para Genette, a única autoficção tolerável corresponde a um dos mais antigos procedimentos ficcionais, que consiste, através de uma metalepse muito habitual, em fingir que o autor entra em sua própria ficção. (LECARME, 2004, p. 73-74).

Creio que Lecarme toca no xis da questão quando fala da metalepse. Segundo a definição do próprio Genette, metalepse é uma figura narrativa na qual se produz um trânsito ou um encontro entre dois níveis diegéticos diferentes. O exemplo clássico é o conto “Continuidade dos Parques”, de Júlio Cortázar, onde um personagem, confortavelmente sentado na poltrona de seu quarto, lê um conto policial em que um criminoso está prestes a cometer um assassinato. Na página final do conto (o que estamos lendo e o que o personagem lê) o assassino entra no quarto do personagem e o mata. São dois níveis diferentes que se encontram, o do relato que nós, leitores reais, lemos, e o do relato meta-ficcional, que o personagem lê. No caso das obras citadas acima, os três exemplos que Genette considera aceitáveis como autoficções, também há o entrelaçamento de dois níveis narrativos, porém de um modo diferente do que acontece no conto de Cortázar. Em “O Aleph”, por exemplo, nós acompanhamos o cotidiano de um homem de meia idade que encontra um objeto, o Aleph, onde se pode divisar a totalidade do universo. No decorrer do relato, somos informados que esse homem se chama Jorge Luis Borges. O nível referencial da realidade, no qual estamos acostumados a ver o nome de Borges, se mistura ao nível fantástico do conto.

“O Aleph” foi publicado em 1949, é uma obra relativamente recente. *A Divina Comédia*, em que se vê o mesmo procedimento de intrusão do autor na obra, é do século XIV. Outras obras metalépticas ainda mais antigas poderiam ser citadas. Mas o importante é saber que este é um recurso narrativo muito antigo e, por isso mesmo, ele é recorrentemente invocado pelos críticos mais reativos à autoficção com o intuito de mostrar que o mesmo procedimento de ambiguidade que caracteriza este gênero já existia há muito tempo. Outros críticos, Lecarme entre eles, acham melhor entender que, ao contrário, a metalepse e a autoficção são coisas distintas. Para Lecarme (e eu devo dizer desde já que, neste ponto, concordo com ele) o gênero autoficcional não se baseia numa simples transgressão lúdica, como a metalepse. É uma transgressão de outra ordem, mais radical. É um jogo extremamente perigoso com o quebra cabeça do imaginário no qual o romancista mistura as peças que tinham lugar cativo na literatura e revela, com isso, novas imagens, que vão se formando à medida que o leitor toma

contato com as obras que estão sendo escritas conforme este novo modelo. Se se observa tanta resistência para admitir este novo modo de narrar e de conhecer por meio da literatura, creio que isso pode se explicar, dentre outros motivos, porque este novo e escandaloso modelo narrativo ataca os alicerces sobre o qual certa concepção de ficção, como uma estátua grega, se encontra desde pelo menos o século XVIII, no ocidente. Este pedestal é o que determina o lugar da ficção em nossas vidas, assim como a curadoria determina o que entra e o que fica de fora de um museu. E o que garantiu o lugar da ficção no ocidente nada mais é do que a verossimilhança, o princípio segundo o qual a ficção deve ser considerada autônoma, ou seja, algo que só tem importância em seu mundo paralelo, mas que é ineficaz no mundo objetivo: numa palavra, como algo *desinteressado*. No *Discurso da Narrativa*, Genette ([19--], p. 235) afirma, acerca da metalepse:

Todos esses jogos manifestam, pela intensidade de seus efeitos, a importância do limite que se esforçam por transpor a expensas da verossimilhança, e que é precisamente a narração (ou a representação) em si própria; fronteira oscilante mas sagrada entre dois mundos: aquele em que se conta, aquele que se conta. (grifos do autor).

Pois, é justamente essa fronteira tornada sagrada pelos adoradores da arte que, no meu modo de ver, a autoficção profana, fazendo nela a sua morada. Ao desrespeitar essa linha de sombra, que serviu e ainda serve de parâmetro para a nossa vivência da ficção como arte, a autoficção não está atacando a ficção, mas o elemento estético que, na ficção, foi tornada ídolo. Está se insurgindo de modo radical (como a performance, nas artes visuais, ao seu modo, também o fez) contra a objetificação estética. Esta é, ao meu ver, a grande diferença entre a autoficção e a simples metalepse. No entanto, acredito que a metalepse moderna pode ser considerada como uma espécie de técnica precursora da autoficção. Não é à-toa que o nome de Borges é frequentemente invocado por autores contemporâneos como um precursor de seus experimentos mais radicais de entrelaçamento da ficção com a vida. Não é à-toa, também, que, como Genette mesmo admite num longo ensaio sobre a metalepse que ele publicou em livro recentemente (*Matalepsis: de la figura a la ficción*, 2004), em suas formas mais extremas, a metalepse “responde evidentemente melhor à nossa concepção – romântica, pós-romântica, moderna, pós-moderna, digamos – da criação, que de bom grado concede a esta última uma liberdade, e a suas criaturas uma possibilidade de autonomia que o $\eta\theta\omicron\varsigma$ [ethos]

clássico, mais pé no chão ou mais tímida, nem sequer concebia”² (2004, p. 31-32). Por fim, creio que também não é à-toa que, antes de *Soldados de Salamina*, Javier Cercas tenha publicado *O Motivo*, uma novela em que se observa um tipo bastante curioso de metalepse.

Existe uma relação complexa entre *O Motivo* e *Soldados de Salamina*, que vai para além do simples fato de terem sido escritas pela mesma pessoa. *O Motivo* é um livro de novelas, o primeiro de Javier Cercas, publicado pela primeira vez em 1987 e republicado em 2002 (um ano depois de *Soldados de Salamina*) com apenas uma novela, justamente a que emprestava seu nome ao título. Em *Soldados de Salamina*, na segunda parte, homônima, Javier Cercas, o personagem, faz uma entrevista com Roberto Bolaño, grande romancista chileno, amigo pessoal do Javier Cercas de carne e osso, transformado em ser de tinta e papel pelo espanhol. Assim que Cercas chega ao apartamento de Bolaño, este lhe pergunta: "Escuta, você não é Javier Cercas de *El Móvil* e *El inquilino*?" para, mais adiante, comentar: "Do primeiro não me lembro muito bem – admitiu por fim. – Mas acho que tinha um conto muito bom sobre um filho da puta que induz um pobre coitado a cometer um crime para escrever um romance, não é?" (CERCAS, 2012, p. 129; p. 130). Com efeito, este é o enredo de *El Móvil*, *O Motivo*, novela resgatada do esquecimento por seu autor mais de quinze anos depois de sua publicação original. A outra semelhança (e que me parece bastante importante) com o romance mais famoso do autor, é que *O Motivo* tem no centro de sua trama um escritor no processo de escrita de um romance.

Como já deve ter ficado claro, eu entendo a autoficção como um exemplo e um sintoma de uma mudança em curso no modo como encaramos a ficção em sociedade. No caso de Javier Cercas, essa mudança é melhor observada à medida que, dentro do expediente autoficcional, vemos um escritor em crise, que não se sente apto a escrever conforme o modelo tradicional e busca alternativas para continuar escrevendo. Este é o argumento de *Soldados de Salamina*, na medida em que o Javier Cercas ficcional coloca a sua carreira como escritor de ficção em xeque e, para superá-la, resolve escrever "uma narrativa real". De modo análogo, podemos dizer que esta hibridização foi também a

²Tradução minha da versão em espanhol (que, por sua vez, é uma tradução do original em francês): "responde evidentemente mejor a nuestra concepción –romântica, posromântica, moderna, posmoderna, digamos– de la creación, que de buena gana ortoga a esta última una libertad, y a sus criaturas una posibilidad de autonomía que el ηθος clásico, más pedestre o más tímido, ni siquiera concebía" (2004, p. 31-32).

saída encontrada pelo Javier Cercas real, que, em *Soldados de Salamina*, faz ficção impregnando-a de real, de modo a tornar impossível diferenciar uma coisa da outra. Se, como acredito, se pode estabelecer uma narrativa histórica em que a metalepse prepara o terreno, forçando os limites entre a ficção e o real, para o surgimento da autoficção – então *O Motivo* pode ser lido como um precursor da obra mais celebrada de Cercas na medida em que, num gesto único e bifronte, coloca em cena o drama do escritor em atividade e transgride os postulados da verossimilhança ficcional.

Assim se inicia a novela de estreia de Cercas (2005, p. 13):

Álvaro levava seu trabalho a sério. Todos os dias se levantava às oito horas em ponto. Tomava uma ducha fria para se reanimar e descia ao supermercado para comprar pão e jornal. Na volta preparava café, torradas com manteiga e geléia, e tomava café-da-manhã na cozinha, folheando o jornal e ouvindo rádio. Às nove da manhã sentava no escritório, pronto para iniciar sua jornada de trabalho.

Percebe-se, de entrada, uma diferença fundamental em relação à outra obra do autor que nos interessa aqui: o narrador é impessoal, extradiegético. Este é um dado importante e gostaria que o leitor o fixasse, pois mais adiante ele terá uma importância fundamental para a interpretação da obra. Como ficamos sabendo logo mais, no curso da narrativa, Álvaro trabalha como advogado. Ou seria melhor dizer: tem um emprego como advogado; um emprego que ele escolheu justamente por ocupar o mínimo do seu tempo (é apenas no turno da tarde e não demanda muita responsabilidade) de modo a dispor de mais tempo para o seu verdadeiro trabalho: a literatura. O narrador insere aí uma distinção sutil entre emprego e trabalho que me parece relevante na medida em que, nesta distinção, está implicada a ideia de vocação, que também é o ponto de partida de *Soldados de Salamina*. Num caso e no outro, o protagonista é movido por uma necessidade íntima e nunca suficientemente elaborada que o leva a escrever. Escrever é preciso: isto não está em questão, mas sim o que escrever. O primeiro capítulo da novela aqui em questão, ou boa parte dele, se ocupa desta questão.

Álvaro pensa primeiramente em escrever um poema lírico, depois reconsidera e se decide pela epopeia. Mas uma epopeia escrita em prosa, por considerar a epopeia em verso uma forma que só pode ser apreciada por um público muito restrito. Por fim, reconsidera mais uma vez e decide escrever um romance: "O romance nascia com a modernidade, era o instrumento adequado para realizá-la" (CERCAS, 2005, p.18). Perceba-se que todas essas informações são dadas por meio de um discurso indireto, no

qual a informação é transmitida pela instância narrativa. É também assim que nos são transmitidas as reflexões de Álvaro sobre o romance moderno, que testemunhou no século passado, em mais de uma ocasião, o anúncio de sua morte. "Perante esta sentença de morte, houve duas apelações sucessivas no tempo e igualmente vãs", pensa Álvaro. Uma era de ordem "negativa", e buscava "preservar a grandeza do gênero" mediante um "experimentalismo superliterário, asfixiante e verbosamente autofágico". Creio que se pode colocar, nesta categoria, as obras mais extremas de James Joyce e os experimentos do *nouveau roman*. A segunda "era positiva" e "se encerrava voluntariamente num horizonte modesto", se refugiando "em gêneros menores, como o conto e a nouvelle, e com esses sucedâneos renunciava a toda vontade de captar a vida humana e a realidade de uma forma abrangente e totalizadora" (CERCAS, 2005, p. 19). Neste grupo se encontram todos os contistas e microcontistas, e as demais formas minimalistas da narrativa. Por esses motivos, Álvaro intenta retomar, em seu romance, a grandiosidade do gênero "regressando ao seu momento de esplendor", sem, com isso, ignorar "as contribuições técnicas e de outras ordens que o século havia proporcionado e que, no mínimo, seria estupidez desperdiçar". Por fim, conclui, sentencioso: "Era preciso regressar ao século XIX; era preciso regressar a Flaubert" (CERCAS, 2005, p. 20).

Haveria ainda algumas coisas a discutir sobre esse capítulo de entrada, como, por exemplo, a concepção de literatura do personagem, já que ela interfere diretamente na formulação do seu projeto literário, conforme acabei de glosar. Porém, creio que esta discussão não é indispensável para a linha interpretativa que eu quero desenvolver, aqui. De modo que, por ora, gostaria de me deter nesta escolha inusitada pela figura de Flaubert como modelo. Uma das características mais marcantes do autor de *Madame Bovary* é a sua aspiração à objetividade absoluta. Para ele, o autor, quer dizer, a voz autoral, deve sumir por detrás da narrativa. O seu objetivo final é fazer com que as coisas e as pessoas falem por si próprias. Não me interessa discutir a validade ou a não validade desta aspiração, nem se ela é ou não possível. Quero somente registrá-la como uma poética da narrativa, que é o que ela é, e mostrar como, a priori, ela contrasta e destoa da proposta da novela que estamos lendo, *O Motivo*, cujo tema central é justamente a interferência do autor na realidade.

Gostaria de chamar atenção ainda para outro aspecto decorrente da escolha da figura de Flaubert, conforme uma observação do filósofo francês Jacques Rancière: "Quando são publicados, *Madame Bovary* ou *A educação sentimental* são imediatamente percebidos como 'a democracia em literatura', apesar da postura

aristocrática e do conformismo político de Flaubert." De acordo com Rancière, esta "democracia em literatura" é observada, inclusive, em sua "recusa em confiar à literatura uma mensagem". Flaubert "é democrata, dizem seus adversários, na sua opção de pintar em vez de instruir." Por fim, afirma: "Essa igualdade de indiferença é consequência de uma opção poética: a igualdade de todos os temas" (RANCIÈRE, 2009, p. 19). Se eu trago estas reflexões para o debate é porque, primeiro, eu gostaria de deixar sublinhado que uma fórmula poética nunca é apenas um assunto restrito da poética, pois ela pressupõe uma forma específica de organização política, independentemente (como Rancière bem observa) da ideologia do personagem, da obra ou do autor; segundo, porque a fórmula poética flaubertiana, em específico, é um dos marcos mais relevantes da nossa concepção moderna de arte enquanto um objeto estético, ou seja, como o produto de uma esfera que está completamente separada da esfera da efetividade e do interesse.

Por fim, Álvaro determina qual o argumento do seu romance. Reproduzo aqui o trecho em que o narrador o explica:

Propôs-se a narrar a incrível epopéia de quatro personagens menores. Um deles, o protagonista, é um escritor ambicioso que está escrevendo um romance dentro do romance ambicioso. Esse romance dentro do romance conta a história de um jovem casal sufocado por dificuldades econômicas que destroem a sua convivência e minam sua felicidade; o casal decide assassinar um senhor antipático que vive, de forma extremamente austera, no mesmo edifício que eles. Além do escritor desse romance, o romance de Álvaro tem três outras personagens: um jovem casal que trabalha de manhã até a noite para manter, a duras penas, o seu lar, e um senhor que vive modestamente no último andar ocupado pelo casal e pelo romancista. À medida que o escritor do romance Álvaro escreve o seu próprio romance, a convivência pacífica do casal de vizinhos se altera e se perturba (...). Um dia o escritor encontra seus vizinhos no elevador; o casal leva consigo um objeto comprido envolto em papel pardo. O escritor imagina, algo illogicamente, que esse objeto é um machado, e ao chegar em casa resolve que o casal de seu romance matará a machadadas o velho rentista. Alguns dias depois coloca o ponto final em seu romance. Nessa mesma manhã, a porteira descobre o cadáver do velho que vivia modestamente no mesmo edifício do romancista e do casal. O velho havia sido assassinado a machadadas. (CERCAS 2005, p. 21-22).

A transcrição deste longo trecho se justifica por que, com isso, eu economizo espaço para explicar o argumento de *O Motivo*, posto que este se confunde, com leves alterações, com o argumento do romance dentro do romance que Álvaro está escrevendo. Perceba-se que, com isso, o leitor é informado, sem que o saiba, logo no início da novela, do que vai acontecer em seguida. No edifício em que Álvaro mora, no

último andar, também mora um senhor, de nome Monteiro, com estilo de vida modesto. No mesmo andar que o protagonista, também mora um casal (Enrique e Irene Casares) em dificuldades econômicas, cuja convivência vai sendo desgastada à medida que Álvaro avança na preparação do seu romance. Aqui entra a diferença principal: é o próprio Álvaro quem incita, por meio de um sem número de joguetes psicológicos e recursos dignos de um filme de espionagem, a discórdia entre o casal. E é ele quem incute na cabeça dos Casares a ideia de assassinar o sr. Monteiro e roubar as suas economias, avaramente guardadas num cofre em sua residência. E é justamente o que os Casares fazem, com direito à reprodução do episódio do elevador, conforme o romance que Álvaro tinha projetado, no qual Álvaro acredita que reconhece um machado dentro de uma das sacolas que os seus vizinhos trazem nas mãos. Mal formulou o argumento da novela de Cercas, o leitor é arrastado para dentro de um redemoinho, em que a mesma narrativa, a mesma história, o mesmo argumento se multiplica indefinidamente, como num jogo de espelhos ou num *mise en abyme* espiral e infinito. E, de fato, este é o efeito vertiginoso desta narrativa, quando vamos nos dando conta, à medida que a leitura progride, deste espelhamento nauseante dos dois níveis narrativos descritos na novela: o de Álvaro e o do romance que Álvaro escreve.

É necessário dizer, no entanto, que esse espelhamento entre os dois níveis não configura necessariamente uma metalepse. A existência de dois níveis diegéticos configura uma narrativa metadieética; apenas a intrusão de um nível no outro pode ser considerada uma metalepse. Neste caso, não há como afirmar que um nível invada os domínios do outro. E nisso Javier Cercas é muito cuidadoso. É só depois de já ter definido o argumento do romance que vai escrever que Álvaro conhece o sr. Monteiro e os Casares e os elege como modelos dos seus personagens. O fato de, assim como no romance dentro do romance, o senhor Monteiro morar no último andar do edifício em que Álvaro morava e os Casares serem seus vizinhos de andar é, com efeito, uma coincidência muito suspeita. Mas ela pode ser tomada apenas como isso: uma coincidência. Outra explicação possível é que Álvaro, inconscientemente, tinha traçado o plano de seu romance a partir da observação de Monteiro e os Casares, que ele teria visto uma vez ou outra, ao longo de sua estadia naquele edifício, e, sem se dar conta, os teria retido na antecâmara de sua pré-consciência. Esta interpretação, por extravagante que seja, garante a verossimilhança do relato, sem que, para compreendê-lo, precisemos recorrer ao fantástico ou ao maravilhoso.

No entanto, não há como fugir da metalepse no fim da novela, quando se dá o desfecho previsto pelo romance de Álvaro, e os Casares matam o sr. Monteiro e roubam as suas finanças. Com uma diferença, que não havia sido prevista por Álvaro enquanto levava adiante o seu plano de induzir os seus vizinhos de andar a matar o Sr. Monteiro: os Casares não mataram o velho a machadadas, mas com uma chave de fenda que eles haviam tomado emprestado a Álvaro antes do crime e, depois de consumado, a haviam devolvido ao dono com o intuito de incriminá-lo. Assim, Álvaro acabou sendo vítima do próprio ardil. Porém, é justamente quando se percebe infalivelmente condenado (os policiais facilmente o ligariam ao crime, não só por causa da prova física da chave de fenda suja do sangue do sr. Monteiro em seu apartamento, mas pela atitude suspeita que havia mantido enquanto tentava coletar informações do vizinho idoso para passá-las aos Casares), é neste momento em que não há mais para onde ir, que não há mais nenhum ardil para ser feito e que ele não pode mais adiar a escrita do romance – é neste momento que Álvaro se senta para escrever:

‘Álvaro levava seu trabalho a sério. Todos os dias se levantava às oito horas em ponto. Tomava uma ducha fria para se reanimar e descia ao supermercado para comprar pão e jornal. Na volta preparava café, torradas com manteiga e geléia, e tomava café-da-manhã na cozinha, folheando o jornal e ouvindo rádio. Às nove da manhã sentava no escritório, pronto para iniciar sua jornada de trabalho.’ (CERCAS, 2005, p. 105).

O parágrafo com que a novela termina é o mesmo parágrafo, palavra por palavra, que inicia o relato. Neste momento, ocorre uma metalepse tão vertiginosa quanto o jogo metadieético da *mise en abyme* que vimos acima. Só que aqui, o jogo de espelhamento infinito ocorre por meio da intrusão de um nível narrativo no outro. O leitor se pergunta se a novela que acabou de ler, e que era narrada por um narrador extradiegético e impessoal, não era, na verdade, narrada por Álvaro o tempo todo, e o recurso da terceira pessoa só se deu por conta de uma economia discursiva, configurando uma narrativa **metadieética reduzida** ou **pseudodieética**, conforme a definição de Genette ([19--], p. 235-236): "essas formas de narração em que a estação metadieética, mencionada ou não, se acha imediatamente excluída em proveito do primeiro narrador, o que faz, de alguma maneira, a economia de um (ou, por vezes, de vários) nível narrativo". Assim, o narrador só se assume na sua impessoalidade extradiegética como um modo de poupar as explicações preliminares segundo as quais

ficaria entendido que o leitor estava lendo um romance escrito pelo personagem deste mesmo romance.

Seja como for, este recurso narrativo envolve a obra numa aura de irrealidade, ou, seria melhor dizer, de frágil verossimilhança, na medida em que sublinha e destaca o seu caráter "artificial". Neste sentido, *O Motivo* antecede a transgressão mais radical que será observada em *Soldados de Salamina*, quando Javier Cercas se utiliza do pacto ambíguo para colocar em cena, mais uma vez, os conflitos de um escritor durante a composição de um romance.

Para terminar este ensaio, gostaria apenas de fazer uma observação acerca de um tema que eu levantei algumas vezes: o da obra de arte a partir da perspectiva estética. Como afirmei, a autoficção pode ser entendida como uma reação à objetificação estética da arte, que, grosso modo, pode ser explicado como o expediente por meio do qual a filosofia relega a arte a um universo autônomo, no qual ela pode tudo, mas fora do qual ela não pode nada. A objetificação estética é o que torna a arte ineficaz e que contribui para o melhor ajuste da arte na sociedade. Porém, dizer que a autoficção é uma reação a isso, não é o mesmo que dizer que, com a autoficção, a literatura conseguiu por fim superar o seu regime de autonomia estética. Do mesmo modo, os atletas olímpicos tentam superar a condição humana, mas conseguem apenas estabelecer, a cada novo recorde, um novo parâmetro, bem delimitado, da condição a que estamos sujeitos. Isso nos leva a perguntar: a arte superou a estética? Um dos autores que eu citei aqui, Rancière, é categórico quando afirma que, para ele, vivemos no regime estético das artes. Porém, este regime estético é marcado por mudanças e por convulsões. Creio que a autoficção é isso, uma convulsão. Assim como a metalepse, num grau menor, também o é.

Referências bibliográficas

CERCAS, Javier. **O Motivo**. Trad. Bárbara Guimarães. São Paulo: Francis, 2005.

_____. **Soldados de Salamina**. Trad. Wagner Crelli. São Paulo: MEDIAfashion, 2012. (Coleção Folha. Literatura líbero-americana ; v. 13)

GENNETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Lisboa, PT: Vega, [19--].

_____. **Metalepsis:** De la figura a la ficción. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004.

LECARME, Jacques. Autoficção: um mau gênero? In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. pp. 67-110.

ORSINI-SAILLET, Catherine. Del pacto referencial a la ficción: *Soldados de Slamina* de Javier Cercas. In: CASAS, Ana (Org.). **La autoficción:** Reflexiones Teóricas. Madrid: ARCO/LIBROS, S.L., 2012.

RACIÈRE, Jacque. **A partilha do sensível:** Estética e Política. Trad. de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental or., Editora 34, 2009.