

A IDENTIDADE DO AUTOR NA NARRATIVA AUTOBIOGRÁFICA: ÁGUA VIVA COMO POSSIBILIDADE DE INDEFINIÇÃO DO PACTO DE LEITURA

Edson Ribeiro da Silva (edribeiro@uol.com.br)

UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil

Resumo: O presente trabalho objetiva estabelecer uma reflexão a partir das ideias de Philippe Lejeune sobre autobiografia, no que se refere à sua visão do autor como sujeito que dispõe de uma identidade. Haveria requisitos para a autobiografia e o pacto que esta estabelece. A mesma condição do autor como sujeito que se observa e se explica, através da obra autobiográfica, levou Paul Ricoeur a formular o conceito de “identidade narrativa”, a qual seria responsável pela unidade do sujeito-autor consigo mesmo. Analisa-se aqui *Água viva*, de Clarice Lispector, como exemplo de indeterminação no que se refere ao pacto autobiográfico; nela o contrato de leitura oscila entre a autobiografia e a ficção, ao mesmo tempo em que evidencia uma identidade autoral.

Abstract: Starting from Philippe Lejeune’s ideas about autobiography, this article aims to reflect on his vision of the author as a subject possessing an identity. There would be requirements for autobiography and the pact that it establishes. This condition of the author as a subject, who tends to examine and explain himself by means of the autobiographical work, conducted Paul Ricoeur to formulate the concept of “narrative identity”, which is supposed to be responsible for the subject-author’s unity as concerns his own self. Here we analyze *Água viva*, by Clarice Lispector, as an example of indeterminacy with respect to the autobiographical pact; in it the reading contract fluctuates between autobiography and fiction, nevertheless it shows evidence of an authorial identity.

Palavras-chave: Autobiografia. Identidade. Lejeune. Ricoeur. Lispector.

Keywords: Autobiography. Identity. Lejeune. Ricoeur. Lispector.

Introdução

Quando se fala em identidade, na existência de um sujeito que possa ser reconhecido como possuidor de elementos que o unificam, pode-se lembrar que algumas das principais correntes do pensamento surgidas a partir da metade do século XX a negam peremptoriamente. Por isso, a insistência de um teórico como Philippe Lejeune na identidade do sujeito como autor, no caso da autobiografia, torna-se um instigante meio para se refletir acerca de obras que possuem teor autobiográfico. A identidade residiria na enunciação, pois o autor, como sujeito responsável pelo texto, pode ser reconhecido como um “eu”, o mesmo que, no texto, narra e que aparece como personagem principal. Embora o teórico tenha revisto essa concepção, ela serve como um suporte hermenêutico para se ler a chamada “escrita do eu” e reconhecer nela essa identidade do autor. Paul Ricoeur possui uma visão correspondente: haveria uma identidade do sujeito, mas esta seria possível apenas para aquele que narra. Narrar seria observar-se e mostrar-se como sujeito reconhecível ao leitor. A narrativa autobiográfica seria a escrita de um “eu” que se reconhece porque se constitui ao narrar.

A obra de Clarice Lispector possui o teor de escrita do eu, que pode aparecer de modo mais incisivo, nas crônicas e obras de gênero indefinido, ou através da máscara da ficção, em textos como contos e romances. *Água viva* representa uma posição intermediária entre a escrita mais ficcional e a mais autobiográfica no percurso literário da autora. Levou-a a optar pela ruptura com os gêneros ficcionais, e fazer da escrita do eu uma forma de revelar sua identidade como autora. Mas ainda não é autobiografia, de acordo com o sentido mais corriqueiro do termo. A indefinição entre autobiografia e ficção repousa sobre uma atitude de mascaramento da própria enunciação. Isso ocorre, embora o enunciado corresponda a uma preocupação mais evidente com a veracidade exigida pela autobiografia. Essa condição de indeterminação é uma marca da própria identidade dessa obra dentro da produção clariceana.

Escritas do eu: autobiografia e ficção

Quando Philippe Lejeune lançou *O pacto autobiográfico*, em 1975, pretendeu que fosse um trabalho pioneiro sobre o gênero autobiografia.

Mais do que isso: uma definição para o gênero, que servisse como uma delimitação para uma pesquisa a ser empreendida. Fazer um balanço acerca da autobiografia na França demandava demarcar o que poderia ser incluído no gênero. E Lejeune segue o modelo habitual das definições, tanto que adota a constante no dicionário Larrouse, acrescida de uma característica fundamental: autobiografias tratam da formação de uma personalidade. Assim:

DEFINIÇÃO: narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza especialmente sua história individual, em particular a história de sua personalidade (LEJEUNE, 2008, p. 14).

Uma definição simples, com uma ênfase marcante na autorreferencialidade: é preciso que essa pessoa fale de si, não de forma accidental, mas essencial. Não se trata da inclusão de um “eu” que fale de si como integrante de um momento histórico ou fato conhecido. A pessoa faz de si o tema, e contar a história de sua personalidade ganha relevância sobre falar de si como integrante de algo ou de um momento.

Ao tomar a posição da pessoa que fala de si como critério, Lejeune está assumindo a condição de teórico que ainda confia na integridade desse “eu” como unidade. Isso faz com que ele possa enxergar essa pessoa como autor, a partir da concepção tradicional de responsável pelo texto e proprietário daquilo que este expressa. O conceito de autor será fundamental para toda a teoria formulada a respeito da autobiografia por Lejeune. Está presente em *O pacto autobiográfico* e em todas as suas obras que são revisões deste.

Embora Lejeune polemize a natureza da autoria em formas diferentes de biografias, quanto à autobiografia ele não se permite concessões. É preciso que o autor seja pensado como uma pessoa, possuidora de controle sobre seu texto e de elementos que estabeleçam sua identidade. O fato de um “eu” ser idêntico a si mesmo possibilita o pacto autobiográfico: mesmo que o autor escreva fatos recuados no tempo e narre a formação de sua personalidade como uma série de transformações, a existência de um elemento permite que o autor reconheça esse sujeito como unidade. Nas palavras de Lejeune (2008, p. 27, ênfase do autor);

“Em suma, todas as questões de *fidelidade* (problemas da ‘semelhança’) dependem, em última instância, da questão da *autenticidade* (problema de identidade) que gira também em torno do nome próprio.”

Lejeune é específico: o nome próprio seria o fator para a existência de uma identidade do autor com o personagem principal da narrativa. A insistência nessa identidade entre autor e personagem serve como principal elemento para que o teórico diferencie a autobiografia dos demais gêneros, ficcionais ou não. Trata-se de algo que remete ao conhecido conceito de identidade definido desde os gregos, sobretudo por Parmênides, retomado por Heidegger (1996, p. 173) na conferência “Identidade e diferença”, da seguinte maneira: “O princípio da identidade soa, conforme uma fórmula corrente: $A = A$. O princípio vale como a suprema lei do pensamento.” Mas o filósofo alemão problematiza tal conceito, que ele vê como comumente aceito, ao enxergar na igualdade um aspecto que merece discussão. Igualdade significaria que, no modo como esse ser se manifesta, não se perceberiam nele mudanças? Seria a igualdade uma permanência de elementos? Ou seja:

Que diz a fórmula $A = A$, em que ordinariamente se apresenta o princípio da identidade? A fórmula designa a igualdade de A e A . De uma equação fazem parte ao menos dois elementos. Um A se assemelha a um outro. Quer o princípio da identidade expressar tal coisa? Manifestamente não. (HEIDEGGER, 1996, p. 173)

O que expressaria essa igualdade? Afinal, se é nela que repousa o princípio da identidade, é preciso que algum elemento possa ser reconhecível no ser. Algo não se altera e possibilita um reconhecimento. O que perturba Heidegger é o peso categórico que a igualdade exerce sobre o princípio da identidade. A atitude do filósofo será a de relativizar essa igualdade:

A fórmula mais adequada para o princípio da identidade A é A não diz apenas: A é ele mesmo o mesmo; ela diz antes: consigo mesmo é cada A ele mesmo o mesmo. Em cada identidade reside a relação “com”, portanto, uma mediação, uma ligação, uma síntese: a união numa unidade. Por isso a identidade aparece, através da história do pensamento ocidental, com o

caráter de unidade. Mas nesta unidade não há absolutamente o insípido vazio daquilo que, em si mesmo desprovido de relações, persiste na monótona uniformidade. (HEIDEGGER, 1996, p. 174)

A afirmação diz mais a respeito da identidade entre autor e personagem do que o conceito de Lejeune parece pressupor. O teórico francês não cita Heidegger nem parece se preocupar com um conceito de identidade que não seja aquele estabelecido pelo pensamento cartesiano. Existe uma unidade que pode ser vista como um ser, que pode olhar para si mesmo e reconhecer-se como possuidor desses elementos que o fazem ver-se como sendo, consigo mesmo, o mesmo. Existe essa relação que pode constituir um “eu” e este vai manifestar-se na forma de autor. A autoria seria assim, em Lejeune, uma espécie de sinalizador para que a pessoa que fala sobre si possa dizer de si própria que ela é, para si mesma, a mesma, apesar de a autobiografia ser a história de uma personalidade. E de, sendo narrativa, contar ao leitor uma ou mais mudanças no estado do personagem.

O personagem principal deve identificar-se com o autor. Trata-se de um dos elementos que podem ser relacionados ao princípio da identidade heideggeriano. É preciso que um autor possa dizer de si que se reconhece como “eu”, sendo para si mesmo o mesmo. Mas é também preciso que ele fale do personagem principal, que ele constitua, em si mesmo, ele mesmo. O que, em princípio, problematiza a relação; é preciso que esse personagem principal seja reconhecido pelo leitor como sendo o mesmo do autor. A importância do pacto autobiográfico reside nisso: estabelecer uma relação contratual, em que o leitor creia na identidade entre autor e personagem principal. Mais do que isso: no texto narrativo, há uma instância interna que assume a voz que narra, ou seja, o narrador. Este não pode, na definição corrente de narrativa, ser confundido com o autor. A voz do narrador é instância interna; o autor, elemento externo ao texto. Mas Lejeune insiste que, mesmo existindo essa instância chamada de narrador, é preciso que ela seja identificada com o autor. O mesmo, novamente, que se estendia ao personagem principal, também se estende ao narrador. “Para que haja autobiografia (e, numa perspectiva mais geral, literatura íntima), é preciso

que haja relação de identidade entre o *autor*, o *narrador* e o *personagem*.” (LEJEUNE, 2008, p. 15)

Essa posição categórica serviu ao teórico para delimitar sua área de pesquisa. Essa posição levou a uma série de revisões, durante anos, em diversos trabalhos. Lejeune acabou por rever a exigência dessa identidade entre autor, narrador e personagem principal. No entanto, a mesma sempre serviu como critério até mesmo quando se pretende incluir uma nova forma de escrita como autobiográfica. O fato é que o que era um substantivo, delimitado, acabou por tornar-se um adjetivo, que pode ser aposto a gêneros como o romance, o conto, a entrevista, o diário, entre outros.

A pesquisa sobre autobiografia transcendeu o limite proposto pela definição dada em *O pacto autobiográfico* e se estende a toda forma de texto em que um “eu” fala de si, de modo explícito ou não. Aos gêneros que assumem tal condição foi dada a denominação de “escritas do eu”, ou seja, neles fica evidente a possibilidade de a identidade entre autor, narrador e personagem tornar-se objeto de experimentações estéticas. A literatura tem sido profícua na invenção de efeitos estéticos a partir da problematização dos pactos possíveis. O que, em princípio, é um pacto apoiado na confiança em uma identidade, torna-se uma série de procedimentos, muitas vezes ambíguos. Um caso notório é o do texto em que a identidade entre autor, narrador e personagem principal ocorre, mas o mesmo é apresentado como romance. Ou aquele em que um narrador em primeira pessoa conta a biografia de uma pessoa real, mas também se definindo como romance. Há outras possibilidades, às vezes dentro da obra de um único autor.

Mas a delimitação feita inicialmente está mais próxima do senso comum e dos modos pelos quais a teoria literária focalizou determinados procedimentos literários. Ela interessa como instrumento de análise de obras que buscam, exatamente, problematizar a identidade proposta por Lejeune em *O pacto autobiográfico*.

Autoria e identidade: a narrativa como construção do “eu”

A identificação entre autor, narrador e personagem principal percorre *O pacto autobiográfico*. Essa posição categórica exigiria de Lejeune uma série de revisões em trabalhos posteriores. No entanto, as revisões

levam o teórico a não mais categorizar como autobiografia apenas um dos gêneros possíveis dentro daquilo que passou a chamar de “escritas do eu” (LEJEUNE, 2008, p. 82). Biografia, autobiografia e escrita do eu confundem-se em *O pacto autobiográfico, 25 anos depois*, conferência em que o teórico relativiza, com a mesma intensidade com que o havia absolutizado, em 1975, o conceito de autor. Aqui, o conceito se estende ora a quem produz o texto, ora a quem é o tema do enunciado, admitindo-se que, na escrita do eu, a coincidência entre autor, narrador e personagem não é um requisito. O autor pode ser entendido como responsável pela autoria da vida narrada, mesmo se a obra é redigida por outra pessoa.

No entanto, a passagem por revisões ao longo de anos fez com que o teórico estendesse seus interesses a formas de escrita do eu que, inúmeras vezes, não possuem a intenção estética que caracteriza o texto literário. O oposto também ocorre: narrativas que objetivam efeitos estéticos, antes de se encaixarem em qualquer forma de pacto que não seja a do jogo literário, são vistas a partir de traços biográficos percebidos em personagens, o que as coloca na confluência entre ficção e autobiografia.

Essas posições extremadas podem complexificar aquilo que se pretende demonstrar no presente trabalho, ou seja, que é preciso que se tenha em mente a identidade entre autor, narrador e personagem para que se entendam alguns dos efeitos estéticos perseguidos por escritores que ancoram suas narrativas em experiências pessoais, como é o caso de Clarice Lispector em *Água viva*. Portanto, embora Lejeune tenha feito revisões categóricas de sua tese inicial, esta interessa ao presente trabalho por estar, certamente, próxima ao modo como o gênero autobiografia é focalizado tanto pelo senso comum quanto por estudiosos da escrita do eu. Veja-se o modo como Eliane Zagury, em *A escrita do eu*, não coloca em discussão a identificação entre autor e personagem no gênero autobiográfico: “Nosso enfoque se restringe à literatura de cunho autobiográfico, vale dizer, àquela cujo núcleo temático é a história da vida do autor” (ZAGURY, 1982, p. 14-15). Da mesma forma, é uma condição observada por teóricos das escritas do eu no país:

Com isso, a autobiografia prescinde das mesmas análises narratológicas que o romance. Não seria correto interpretar a originalidade

desse gênero dizendo que ele anula a distinção entre autor, narrador e personagem. Melhor seria observar que ele mantém a distinção entre essas três figuras, embora as represente numa só pessoa. Assim, essa situação autodiegética, eventualmente escolhida pelo romancista, é imposta ao autobiógrafo. O narrador da autobiografia tem a mesma identidade de personagem principal. O fato de ter o mesmo nome o confirma, sendo esse um meio de reconhecimento do gênero. (HERVOT & SAVIETTO, 2009, p. 31)

A reflexão acima sucede a uma abordagem tanto das obras que deram origem ao gênero quanto das principais teorias que o abordam. Após a comparação entre Gusdorf e Lejeune, as autoras fazem da posição assumida acima uma condição para a definição das obras a serem analisadas por elas como sendo autobiografias. Mas, logo em seguida, a observação de que “o mesmo nome o confirma, sendo esse um meio de reconhecimento do gênero” leva a uma diferenciação entre a autobiografia e a ficção que finge sê-lo como recurso estético. Essa diferença remete a Lejeune e seu critério de identidade entre essas instâncias, acima chamadas de “figuras”. Está-se, aqui, portanto, naquele âmbito que leva o próprio autor de cunho biográfico a olhar para o seu texto e defini-lo como ficção ou como autobiografia. *Água viva* é um exemplo notável dessa dupla possibilidade. Um conjunto de crônicas que Clarice Lispector havia publicado no Jornal do Brasil torna-se um único texto: *Água viva*, que ostenta na capa a condição de gênero ficcional.

Essa possibilidade de um relato de natureza autobiográfica oscilar entre ficção e memória depende, assim, daquilo que Lejeune chama de pacto autobiográfico. Esse pacto estabelece a veracidade do relato e a identidade entre autor, narrador e personagem principal. Ou seja, o pacto assume uma condição que o relato, por si só, não pode garantir. Seria ele a garantia de que o leitor não precisa de fontes exteriores ao texto para confrontar com o relato e checar a veracidade do mesmo. A confiança no autor como responsável pelo texto é condição para o pacto. Lejeune recoloca o autor em uma posição tantas vezes negada pelo pensamento pós-moderno. Mas a teoria do pacto autobiográfico precisa da noção de um autor como sujeito. Ou seja:

É, portanto, em relação ao *nome próprio* que devem ser situados os problemas da autobiografia. Nos textos impressos, a enunciação fica inteiramente a cargo de uma pessoa que costuma colocar seu *nome* na capa do livro e na folha de rosto, acima ou abaixo do título. É nesse nome que se resume toda a existência do que chamamos de *autor*, única marca no texto de uma realidade extratextual indubitável, remetendo a uma pessoa real, que solicita, dessa forma, que lhe seja, em última instância, atribuída a responsabilidade da enunciação de todo o texto escrito. Em muitos casos, a presença do autor no texto se reduz unicamente a esse nome. (LEJEUNE, 2008, p. 23, ênfase do autor)

Fica evidente o modo como *nome* se refere a *autor*. O teórico confia nesse nome como sendo o do responsável pelo enunciado e, mais que isso, pela veracidade do que nele se enuncia. A noção cartesiana do autor como “eu” que pode olhar para si mesmo e, a partir de si, construir uma verdade, torna-se fundamental para a existência do pacto autobiográfico. Afinal, é preciso que esse autor seja um sujeito, que ele possua uma identidade; fundamental que esse sujeito apareça como senhor da memória e da linguagem capaz de enunciá-la.

Quando se trata de identidade, Lejeune não a faz residir apenas numa identificação entre autor, narrador e personagem principal. As três instâncias correspondem a elementos que se referem à enunciação, no caso do autor, ou ao enunciado, no caso do narrador e no do personagem principal. Se elas se identificam, é atribuição da enunciação e não do enunciado. Por isso, o teórico faz uma nova distinção categórica entre identidade e semelhança: “Identidade não é semelhança. A identidade é um *fato* imediatamente perceptível – aceita ou recusada, no plano da enunciação; a semelhança é uma *relação*, sujeita a discussões e *nuanças* infinitas, estabelecida a partir do enunciado” (LEJEUNE, 2008, p. 35, ênfase do autor). Está-se diante da diferença capaz de tornar reconhecível um texto fictício, mesmo que de teor autobiográfico. Afinal, esse reconhecimento do teor autobiográfico da ficção, como ocorre em certos romances, depende da semelhança, elemento interno ao enunciado. Mas não se estende ao enunciator, na forma de contrato de veracidade. O enunciator, ou autor, é quem interliga as três instâncias, estabelecendo a identidade entre elas.

É preciso que se retome a definição de identidade de Heidegger. A identidade repousa numa igualdade. É necessário que um sujeito A se reconheça como sendo esse A, ou seja, ele deve se reconhecer como o mesmo para si próprio. Em relação a um texto em que um sujeito se reconheça como autor, esse reconhecimento é responsável pela identidade. Não se trata de um “eu” como narrador que se reconheça como a personagem principal, pois não seria suficiente. É preciso que quem diga “eu” seja o autor e se faça reconhecer como tal. Para Lejeune, ele é reconhecido pelo *nome* ostentado na capa e na folha de rosto. Esse “eu” se reconhece como sendo o mesmo, apesar da passagem do tempo que separa a sua enunciação do momento narrado no enunciado, ou como aquele mesmo em que as mudanças que deram origem à sua personalidade ocorreram. O nome assume uma condição extratextual de veridicção. É o sujeito que assume o texto e o origina. Portanto, esse sujeito deve aparecer ao leitor como sendo o mesmo, seja como objeto do enunciado, seja como enunciatador. Nas palavras de Lejeune (2008, p. 35): “A identidade se define a partir de três termos: autor, narrador e personagem. Narrador e personagem são as figuras às quais remetem, no texto, o sujeito da enunciação e o sujeito do enunciado.” Aqui, é necessário que se entenda que o “eu” dito pelo narrador corresponde ao “eu” dito pelo autor. É condição para a autobiografia. Ou seja: “O autor, representado na margem do texto por seu nome, é então o referente ao qual remete, por força do pacto autobiográfico, o sujeito da enunciação” (LEJEUNE, 2008, p. 36). De posse dessa relação entre o nome do autor e o do sujeito de enunciação, mesmo que configurado como narrador, é possível que se veja como estabelecida a identidade. O autor pode reconhecer-se como ele próprio o mesmo, mas deseja que o leitor também o reconheça como tal. Essa necessidade, que começa como um pacto, anterior ao texto, é satisfeita graças à *semelhança*, elemento interno ao enunciado. Tal *semelhança*, na autobiografia, faz com que ela se pareça com os textos históricos e científicos: é referencial, pois manifesta um mundo real, exterior ao texto. “Seu objetivo não é a simples verossimilhança, mas a *semelhança* com o verdadeiro. Não o ‘efeito de real’, mas a *imagem do real*” (LEJEUNE, 2008, p. 36). Manter a *semelhança* com o real é a forma pela qual o autor pode manter o pacto

autobiográfico. Trata-se de um elemento necessário a esse pacto, e o teórico dá a ele um novo nome: “O pacto referencial, no caso da autobiografia, é em geral coextensivo ao pacto autobiográfico, sendo difícil dissociá-los (...)” (LEJEUNE, 2008, p. 36), pois se trata de uma espécie de juramento de se dizer a verdade.

Trata-se, sem dúvida, de um percurso que começa pelo reconhecimento de um autor, como enunciador do texto, e chega ao enunciado, no qual o narrador é reconhecido como sendo a voz do autor, que fala de si mesmo como objeto do enunciado. Tal percurso só pode ser creditado se o pacto autobiográfico for satisfeito através da necessidade de semelhança com o real. Caso um dos elementos desse percurso destoe dos demais, o contrato estará sujeito às condições do texto ficcional. Há contratos autobiográficos ou biográficos ficcionais, como os que Machado de Assis fez em *Esau e Jacó* e em *Memorial de Aires*. No entanto, esses contratos ficcionais correspondem a convenções que a narrativa reconhece há séculos. Nelas, os prefácios, as notas de rodapé, tudo são recursos ficcionais, e cessam no nome do autor ostentado na capa. Mas há formas que desafiam essas convenções. Por exemplo, *Água viva* ultrapassa o nome de um autor na capa e precisa da ostentação de um gênero, como romance ou ensaio, para estabelecer alguma forma de contrato.

Mas, afinal, se a autobiografia precisa estabelecer uma noção de identidade em relação ao autor, com que objetivo primordial ela faz isso? Esse reconhecimento do sujeito é requisito para que se estabeleça aquilo que Lejeune coloca na sua definição como “história de sua personalidade”, mas também como relato de fatos de uma história pessoal. Essa distinção entre escritas do eu que contam uma história de fatos vivenciados ou a formação de uma personalidade já foi apontada por Zagury (1982, p. 15): “A autobiografia é um gênero complexo, que participa, em princípio, de duas linhas bem contrastantes de desenvolvimento da matéria literária: a narrativa histórica e a prosa lírica”. Para tal autora, escrever autobiografia é atitude ególatra. Quem o faz, quer exhibir-se, seja para focalizar os fatos contidos na sua memória, ou fazer da obra uma forma de compreensão de si mesmo.

Ao tratar desse aspecto, Lejeune continua revendo suas teses iniciais, agora em 2001. Em *O pacto autobiográfico, 25 anos depois*, o teórico parece buscar uma razão primordial para que alguém narre a si mesmo. Busca, de forma ligeira, uma ancoragem em Paul Ricoeur, no modo pelo qual o filósofo francês faz da narrativa um texto no qual o homem pode constituir-se como unidade portadora de sentido. Diz Lejeune (2008, p. 74): “Hoje, sei que transformar sua vida em narrativa é simplesmente viver. Somos homens-narrativas. A narrativa é simplesmente viver. A ficção significa inventar algo diferente dessa vida. Li Paul Ricoeur (...), sei que a identidade narrativa não é uma químera”. O filósofo francês insiste nas razões pelas quais se narra:

A história contada diz o *quem* da ação. *Portanto, a identidade do quem não é mais que uma identidade narrativa*. Sem o auxílio da narração, o problema da identidade pessoal está, de fato, fadado a uma antinomia sem solução: ou se supõe um sujeito idêntico a si mesmo na diversidade de seus estados, ou então se considera, na esteira de Hume e Nietzsche, que esse sujeito idêntico não passa de uma ilusão substancialista, cuja eliminação faz aparecer tão-somente um puro diverso de cognições, emoções e volições. (RICOEUR, 2010, p. 418)

O pensamento de Ricoeur coloca uma aporia, a qual toca no problema primordial da existência ou não de um sujeito idêntico a si mesmo, aquele de que Parmênides e Heidegger tratam como existente, mas cuja negação o pensamento pós-moderno colocou na base de suas considerações. Na verdade, uma aporia que encontra uma solução:

O dilema desaparece se a identidade entendida no sentido de um mesmo (*idem*) for substituída pela identidade entendida no sentido de um si-mesmo (*ipse*); a diferença entre *idem* e *ipse* não é outra senão a diferença entre uma identidade substancial ou formal e a identidade narrativa. (...) Diferentemente da identidade abstrata do Mesmo, a identidade narrativa, constitutiva da ipseidade, pode incluir a mudança, a mutabilidade, na coesão de uma vida. (RICOEUR, 2010, p. 419)

Torna-se fácil, para Ricoeur, aplicar essa ideia aos grandes narradores autobiográficos, começando por Agostinho, passando por Rousseau, e chegando à ficção autobiográfica, em Proust. A constituição desse sujeito dá-se através da narrativa. É através dela que essa identidade, de um ser que olha o si-mesmo, através das mudanças de estado da narrativa, pode contar a história da sua personalidade, ou as mudanças dentro de sua vida. É a mesma ideia que dá origem ao romance de formação: acompanhar a formação de um sujeito, como identidade.

É uma ideia que pode parecer otimista demais a alguns teóricos pós-modernos, que veriam apenas como ingenuidade a tentativa de formar ou de expressar um sujeito igual a si mesmo. Essa duplicidade entre uma visão multifacetada do sujeito, típica da pós-modernidade, e a necessidade, tão bem expressada por Ricoeur, de um sujeito formar-se a partir da narrativa, fica evidente em inúmeras obras de teor autobiográfico, que oscilam entre a fragmentação e a unidade.

Essa oscilação tem sido motivo para obras de evidente teor experimental. Brincar com os limites entre a autobiografia e a ficção autobiográfica tem resultado em obras que possuem inegável valor estético, ou seja, elas buscam ser literatura, antes de cederem às exigências de quaisquer pactos autobiográficos. Na verdade, fazem das possibilidades de estabelecer algum pacto uma forma de obtenção de efeito estético ou de sentido.

A indeterminação entre autobiografia e ficção em *Água viva*

A década de 70 representa, na produção literária de Clarice Lispector, o momento das experimentações mais radicais, feitas a partir dos modos de representação do tempo da narração e da narrativa, assim como dos jogos enunciativos que tornam complexo o estabelecimento dos limites entre confissão e ficção.

Água viva representa um momento de ruptura. Escrito em 1973, o texto representa a passagem da autora para textos mais curtos e de ambígua possibilidade de definição como gênero. Não se trata de uma ação em que a ambiguidade dos contratos de leitura seja uma resultante indesejada. A autora queria imprecisar os gêneros que produzia. E a incursão pela própria personalidade, pelas histórias e situações do cotidiano, propicia a produção

de textos que fingem ser, ao mesmo, narrativas autobiográficas e feitas em curto espaço de tempo. Os falsos contratos de leitura tornam-se uma constante: falsos prólogos, que especificam as condições de produção de cada texto, também falsas. Isso ocorre sobretudo nos contos escritos naquela década. No entanto, em tais obras existem os textos devidamente nomeados como contos em um contrato prévio. Em *Água viva*, a principal característica é que a obra não consuma o contrato, mas também não o consome. As pouco mais de noventa páginas da obra apresentam a conformação dos contratos, dos pactos de leitura. O texto contém um “eu” que é a da autora e narradora, expondo ao leitor as condições de produção do texto. No entanto, não é um contrato para um texto que venha logo a seguir, pois essa enunciação no presente percorre a obra. Na verdade, esta se compõe de comentários acerca dessa condição. Tais comentários se avolumam, de forma que a obra acaba por tornar-se uma reflexão sobre a natureza da arte, vista a partir da escritora Clarice Lispector, ou seja, daquele autor que Lejeune considera o princípio que garante identidade ao texto. Um fluxo contínuo, um jorro, que é colocado como escrito sem nenhum planejamento prévio. O texto seria improvisado. E o tema é esse “eu” que escreve sobre um si-mesmo evidentemente reconhecível. Trata-se da autora, da sua rotina, dos seus rituais para escrever. Ou seja, essa condição para o pacto autobiográfico está respeitada. Mesmo que não apareça o nome da narradora-personagem, ela é imediatamente identificada à autora. Existe tal unidade. Embora a obra não conte a história de uma vida ou a formação de uma personalidade, ela se enquadra nas escritas do eu, na situação em que autor, narrador e personagem principal são o mesmo sujeito. Assim, poderia ser autobiografia, segundo os critérios de Lejeune.

Essa condição da crônica clariceana como escrita do eu, que reflete sobre a existência cotidiana, foi apontada por Olga de Sá. Para ela, a crônica reflete sobre o presente; no caso, a história de uma personalidade dá lugar ao fragmento que a exhibe, se não em formação, como fotografia de um instante. Ou seja:

Fascinada pelo fenômeno da vida e, por outro lado, “destinada” pela fatalidade do escrever, Clarice busca, incessantemente, a síntese impossível. Seus últimos livros, a partir de *Água viva*, contêm a obsessiva declaração de

que escreve o “instante já”, e apenas anota o que acontece. O diluído enredo, que ainda subsiste rarefeito em seus primeiros livros, se dissolve, progressivamente, a favor da anotação de cada dia, cada hora, cada minuto que escreve. Como se houvesse uma vida superficial, tecida de fatos, que é preciso esgotar e viver depressa; e uma vida profunda, latente, da qual é urgente contar, instante a instante, as pulsações (...). (SÁ, 1997, p. 201, ênfase da autora)

Sá está falando de livros. Publicações que não aparecem sob a designação de “crônicas”, algo que só viria a acontecer postumamente. Ela fala sobre aqueles livros publicados pela autora na década de 70, durante ou após a atuação da mesma como cronista. Época em que a atenção para o instante como pretexto para a reflexão sobre sentidos da existência coloca a autora numa condição de fazer da reflexão contida no jornal, assinada por ela como sendo textos a respeito de si própria, a base para obras de maior extensão, romances ou contos, que partem de crônicas ou se apropriam de trechos delas. O trecho abaixo é de uma crônica intitulada “Se eu fosse eu”:

“Se eu fosse eu” parece representar o nosso maior perigo de viver, parece a entrada nova no desconhecido. No entanto tenho a intuição de que, passadas as primeiras chamadas loucuras da festa que seria, teríamos enfim a experiência do mundo. Bem sei, experimentaríamos enfim em pleno a dor do mundo. E a nossa dor, aquela que aprendemos a não sentir. Mas também seríamos por vezes tomados de um êxtase de alegria pura e legítima que mal posso adivinhar. Não, acho que já estou adivinhando porque me senti sorrindo e também senti uma espécie de pudor que se tem diante do que é grande demais. (LISPECTOR, 1984, p. 228-229)

Em seguida, o modo como a crônica foi incorporada ao romance *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*:

“Se eu fosse eu” parecia representar o maior perigo de viver, parecia a entrada nova do desconhecido. No entanto, Lóri tinha a intuição de que, passadas as primeiras perturbações da festa íntima que haveria, ela teria enfim a experiência do mundo. Bem sabia, experimentaria enfim a plena

dor do mundo. E a sua própria dor de criatura mortal, a dor que aprendera a não sentir. Mas também seria por vezes tomada de um êxtase de prazer puro e legítimo que ela mal podia adivinhar. Aliás já estava adivinhando porque se sentiu sorrindo e também sentiu uma espécie de pudor que se tem diante do que é grande demais. (LISPECTOR, 1982, p. 139-140)

A passagem de uma primeira pessoa identificada à autora, assinada por ela como sendo ela própria (autora) a falar de si como tema, sem a máscara que a ficção impõe, para uma terceira pessoa relacionada a uma personagem que não é ela própria (autora), colocaria o texto na condição de não-autobiográfico, segundo a primeira definição de Lejeune. No entanto, assume essa condição, a partir do momento em que pode ser identificada como escrita do eu, quando, em 1984, a crônica “Se eu fosse eu” é publicada em *A descoberta do mundo*. A possibilidade de a transmigração da escrita do eu para o âmbito da ficção representar um procedimento de escrituração típico da autora foi largamente abordado por Edgar César Nolasco, em obras que comparam as crônicas aos textos ficcionais. Segundo o teórico:

Tais questões transitam livremente entre o mundo experimentado e seu mundo literário. Um se superpõe ao outro, travestindo-se de máscaras literárias e deixando entrever aquele traço biográfico que vai marcar e diferenciar radicalmente a sua escrita. (...) E cinzas, restos dispersos podem ser lidos no começo da vida em trânsito e vão marcá-la sempre. Tais restos migram para o mundo da ficção – mundo esse montado, artificialmente, como extremo e diferenciado de qualquer resquício biográfico ou histórico do sujeito – contribuindo, entre outras coisas, para a construção da vida da escritora e de sua própria imagem, mesmo entre aspas, encenando em alto grau imagens de simulacro e representação. (NOLASCO, 2004, p. 149)

Ainda aqui, pode-se falar em ficção, ou seja, na passagem de uma escrita do eu assumida para algum gênero em que essa condição depende de contratos próprios de leitura. O leitor clariceano conhece a autora, no sentido apontado por Lejeune de que um autor só se constitui como tal depois de escrever mais de um livro, pois então pode ser reconhecido através de sua obra. O leitor-ideal clariceano a vê como introspectiva, um daqueles autores que têm na experiência pessoal a fonte para a criação

ficcional. A possibilidade de usar e retirar a máscara garante às obras pertencentes a gêneros ficcionais uma forma mais convencional de contrato de leitura: o pacto com o leitor-ideal, expressão que se enquadra nas palavras de Iser a respeito do mascaramento ficcional:

Ela possibilita a condição extática da pessoa: estar simultaneamente em si mesma e fora de si. Assim, ela se torna o paradigma da ficcionalidade que se desnuda aqui e ali como engano, mas apenas para evidenciar que, a partir dele, todo engano é ao mesmo tempo uma descoberta. (ISER, 1996, p. 91)

A experiência, que aqui parece mais generalizada, refere-se à ficção. Ou, mais especificamente, a um certo tipo de ficção, que faz do “eu” uma forma de ancoragem no real. Leitores-ideais percebem essas relações naqueles autores dos quais conhecem as obras.

No entanto, a experiência de Lispector em *Água viva* problematiza essa forma de relação autor-leitor, ou seja, de contrato de leitura. Trata-se, em princípio, da opção por não se poder enquadrar a obra em um gênero literário:

Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais. (LISPECTOR, 1993, p. 17)

A ideia não se refere apenas àqueles gêneros reconhecíveis dentro dos limites da ficcionalidade. Os limites que se esgarçam referem-se, antes de mais nada, à condição do texto como ensaístico, ou autobiográfico, forma que faz da assinatura na capa uma forma de reconhecimento do “eu” que aparece no texto, até mesmo nas narrativas de fatos isolados, e à possibilidade de o livro ser aproximado dos textos que a autora sempre publicou, como ficção. A impossibilidade de uma classificação tem levado o livro a ostentar, na capa, na folha de rosto, nas páginas dedicadas à “bibliografia e obras da autora” em algumas edições, ou até em historiografias literárias, um ou outro modo de classificação como gênero. Essas classificações vão de “romance” a “ensaio”, passando por classificações ambíguas, como “ensaio autobiográfico” ou “prosa lírica”, as quais se preocupam em estabelecer um contrato de leitura com o leitor

como cliente. Evidentemente, levar o leitor a comprar um romance e a ler a obra como tal é diferente de fazê-lo ler uma autobiografia da autora, mesmo que lírica ou ensaística. Aqui, o pacto que se quer fazer não parte da autora. Sua intenção de não ser pega pelas limitações dos gêneros reconhecíveis é empobrecida.

O leitor iniciante que buscar na obra o pacto autobiográfico não vai encontrá-lo. Mas ele está lá para aquele leitor que reconhece a autora, naquela condição estabelecida por Lejeune. Da mesma forma, a autora joga com seu leitor, ao imprecisar certos limites. A obra foi composta de crônicas, que são gêneros curtos, em que cada texto já é em si o gênero realizado. A autora agrupa diversos desses textos, chegando a um total de cerca de duzentas e cinquenta páginas. Mas ela busca o efeito sugerido pelo título: fluxo contínuo, que não se interrompe em capítulos ou pausas marcadas. E as inúmeras crônicas precisam ganhar unidade. O livro precisa daquela unidade que faz com que o próprio “eu” se reconheça nos episódios das autobiografias extensas. Essa unidade é garantida pelas recorrências ao presente em que se escreve, ao estabelecimento das próprias condições em que a obra está sendo produzida. Assim:

Agora é dia feito e de repente de novo domingo em erupção inopinada.
(LISPECTOR, 1993, p. 21)

As referências ao instante-já fazem com que os comentários pareçam inseridos entre os trechos em que existe uma ancoragem no tempo em que se está escrevendo. Ou seja:

Mas o instante-já é um pirilampo que acende e apaga, acende e apaga. O presente é o instante em que a roda do automóvel em alta velocidade toca minimamente o chão. E a parte da roda que ainda não tocou, tocará num imediato que absorve o instante presente e torna-o passado. Eu, viva e tremeluzente como os instantes, acendo-me e me apago, acendo e apago, acendo e apago. Só que aquilo que capto em mim tem, quando está sendo agora transposto em escrita, o desespero das palavras ocuparem mais instantes que um relance de olhar. Mais que um instante, quero o fluxo. (LISPECTOR, 1993, p. 20)

O trecho evidencia o método de composição. O instante-já é composto por fragmentos que acendem e apagam, ou seja, as crônicas já prontas. Mas o fluxo é o elemento que as liga, e dá à obra o efeito de um escrito não planejado. Trata-se de um efeito estético. E a autora precisou trabalhar bastante no texto original para obtê-lo. As duzentas e cinquenta páginas resultam em cerca de noventa. Trata-se, evidentemente, de uma atitude ficcional a buscada pela autora: “Sei o que estou fazendo aqui: estou improvisando. Mas que mal tem isso? Improviso como no jazz improvisam música, jazz em fúria, improviso diante da platéia (LISPECTOR, 1993, p. 27).

O conceito primordial de ficção como fingimento transparece aqui. O esforço por rever e cortar trechos não é improviso. É um esforço de escrituração. E como estabelecer, nessa condição ficcional, um pacto de natureza autobiográfica? Lejeune diria que essa condição depende da enunciação, mas não do enunciado. Enunciação no sentido de reconhecimento do autor e de sua identidade como pessoa. De fato, há uma autora dando ao texto a sua unidade que o torna reconhecível como uma obra só, mesmo composta por várias menores. E é possível detectar essa unidade autoral na enunciação. Mas, no caso específico de *Água viva*, não é possível ignorar o enunciado como parte desse pacto. O “eu” que produz o enunciado precisa ser reconhecido como sendo o da autora Clarice Lispector. Diante dessa condição, o “eu” acaba se tornando tema. E ele precisa ser reconhecido, mesmo na ausência de um nome, como sendo o da escritora. Ou seja:

E se digo “eu” é porque não ousou dizer “tu” ou “nós” ou “uma pessoa”. Sou obrigada à humildade de me personalizar me apequenando mas sou o és-tu. (LISPECTOR, 1993, p. 17)

Primeiramente, um “eu” que se define como tal, que quer ser vista como mais que um narrador. “Eu” é do autor, e também daquele que aparece como personagem, quando o texto se reporta a fatos:

Hoje acabei a tela de que te falei: linhas redondas que se interpenetram em traços finos e negros, e tu, que tens o hábito de querer saber por quê – e porque não me interessa, a causa é matéria de passado –

perguntarás por que os traços negros e finos? é por causa do mesmo segredo que me faz escrever agora como se fosse a ti, escrevo redondo, enovelado e tépido, mas às vezes frígido como os instantes frescos, água do riacho que treme sempre a si mesma. (LISPECTOR, 1993, p. 15)

A autora fala da experiência pessoal como pintora amadora. Coloca-se na condição de ser reconhecida por aquele leitor que a identifica como autor no sentido de Lejeune: produtor de mais uma obra. O leitor-ideal clariceano reconhece o “eu” que produz obras de pintura, através de trechos como este, mas a obra dedica diversas páginas ao registro da experiência de pintar. O enunciado faz uma referência ao enunciador, que possibilita o estabelecimento de uma unidade entre personagem e autora. Ou seja, a identidade entre autor, narrador e personagem está mantida. A obra pode ser vista como autobiográfica, mesmo quando se pensa na definição mais categórica do teórico francês.

No entanto, a condição de fingimento a coloca novamente dentro do conceito de ficcionalidade. De fato, deve haver autobiografias que pretendem não ser ficcionais, mas que fingem para seu leitor, na condição de engodo. O que se vê aqui é o fingimento ficcional. E ele quer se referir à enunciação. Condição estranha a dessa obra clariceana, que faz da enunciação o princípio da dispersão dos elementos que poderiam classificá-la como autobiografia incontestável. O enunciado remete a condições verídicas, menos aqueles que se referem à enunciação como se dando em um presente em relação ao qual nenhum trecho da obra tivesse existido anteriormente.

Usar, diante dessa condição, uma classificação esquemática foge aos objetivos da autora. Está-se diante de uma realização de escrita do eu, autobiográfica, em que a identidade entre as três instâncias aparece como evidente. Mas que, para isso, faz uso da máscara típica dos ficcionistas. Trata-se, outra vez, de um jogo, agora buscando transcender às possibilidades de classificação que remetem a gêneros estáticos. É a natureza do texto, como invenção ou representação direta do real, que embaralha as regras do jogo. O pacto autobiográfico, conforme Lejeune, contém um pacto referencial. A fidelidade aos fatos como condição de verdade. É neste sentido que o texto clariceano assume uma condição de complexificação.

Afinal, as referências da narradora à própria enunciação são falsas, rompem com a verdade da referencialidade. Por outro lado, a verdade dos enunciados contidos entre essas remissões à enunciação é detectável como certa. Aqui, há respeito ao pacto autobiográfico de falar a verdade sobre si.

Conclusão

Existe uma identidade no texto, mantida por essa semelhança do enunciado com a verdade, com o mundo real. Identidade porque torna reconhecível a pessoa da autora como responsável pelo seu texto. Há, de fato, um “eu” que pode reconhecer o si-mesmo quando olha para o resultado de sua obra. Está-se diante da condição para a identidade do “eu” consigo próprio, conforme especificada por Heidegger e por Ricoeur. Da mesma forma, o critério da semelhança faz com que elementos do enunciado evidenciem que este fala sobre a autora. A semelhança, novamente, cria um pacto referencial. Fatos da vida da autora estão lá, reconhecíveis ao leitor-ideal clariceano. O “eu”, tendo narrado, fez do texto um modo de olhar para si e explicar-se. E o leitor pode perceber a existência de um “eu” como autor.

No entanto, já não se pode falar em identidade ou semelhança da obra *Água viva* em relação a outras obras literárias que a tornem focalizável a partir de um gênero. Talvez a ideia de escrita de si ou de autobiografia, esquecendo-se de que este conceito pode limitar um texto a um gênero convencional, seja a forma de se entender, nessa obra, a existência de um pacto de leitura. Que busca ser único, uma identidade da obra, que pode ser reconhecida em si-mesma, mas não quando comparada a outras portadoras de semelhanças.

REFERÊNCIAS

HEIDEGGER, Martin. “Identidade e diferença”. In: HEIDEGGER, Martin. *Os pensadores: Heidegger*. Trad. Ernildo Stein. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

HERVOT, Brigitte & SAVIETTO, Maria do C. “A escrita autobiográfica”. In: CARLOS, Ana M. & ESTEVES, Antonio R. (Orgs.) *Narrativas do eu: memórias através da escrita*. Bauru/SP: Canal6, 2009.

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

_____. *Água viva*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1993.

_____. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. 9. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1982.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Trad. Jovita Maria Gerhein Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

NOLASCO, Edgar C. *Restos de ficção: a criação biográfico-literária de Clarice Lispector*. São Paulo: Annablume Editora, 2004.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. v. 3. O tempo narrado. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

SÁ, Olga de. *Clarice Lispector: a travessia do oposto*. Rio de Janeiro: Editora Annablume, 1997.

ZAGURY, Eliane. *A escrita do eu*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1982.

Edson Ribeiro da Silva

Doutor em Letras pela Universidade Estadual de Londrina. Professor do Mestrado em Teoria Literária da Uniandrade. Escritor e artista plástico.

Artigo recebido em 25 de maio de 2013.

Artigo aceito em 22 de julho de 2013.