

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
PUC-SP

Gabriela Colombari Drun Martini

Caderno de um ausente e seu outro, Menina escrevendo com pai, de
João Anzanello Carrascoza

Mestrado em Literatura e Crítica Literária

São Paulo
2019

Gabriela Colombari Drun Martini

Caderno de um ausente e seu outro, Menina escrevendo com pai, de
João Anzanello Carrascoza

Mestrado em Literatura e Crítica Literária

Dissertação apresentada à banca examinadora do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura e Crítica Literária, sob a orientação da Prof.^a. Dra. Maria Rosa Duarte de Oliveira.

São Paulo
2019

Banca Examinadora

O presente trabalho foi realizado com o apoio de bolsa concedida pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), processo 88887.176271/2018-00.

Para Tiago, Mateus, João e Malu,
agora toda a minha presença.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à CAPES, pela bolsa concedida.

Ao UNASP, pelo estímulo e apoio financeiro.

À PUC, pelo crescimento proporcionado.

À professora Maria Rosa Duarte de Oliveira, pela orientação dedicada e por toda a compreensão, a paciência e o respeito nesse processo.

Às professoras Vera Lúcia Bastazin e Susanna Busato, pelas tão generosas contribuições.

À Ana Albertina, por toda a atenção, ajuda e risadas.

A todos aqueles que também foram fundamentais, direta ou indiretamente: Paulo, Mirian, Dida, Diego e Sara.

Aos meus pais, Reisoly e Cleide, que tanto sacrificaram para que essa conquista fosse possível.

E, principalmente, ao Tiago, meu melhor companheiro sempre.

RESUMO

MARTINI, Gabriela Colombari Drun. ***Caderno de um ausente e seu outro, Menina escrevendo com pai, de João Anzanello Carrascoza***. Dissertação de Mestrado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil, 2019, 69p.

A presente pesquisa se propõe a analisar os romances *Caderno de um ausente* (2014) e *Menina escrevendo com pai* (2017), ambos do escritor brasileiro João Anzanello Carrascoza. O primeiro caderno traz a voz de João, que tem cinquenta e tantos anos e, ao nascer sua filha Bia, escreve um caderno para ela, pois acredita que a vida de Bia será marcada por sua ausência, devido à sua idade, e ele tem algumas "verdades" para ensinar a ela. *Menina escrevendo com pai*, por sua vez, tem por foco a voz de Bia, que, em pleno processo de amadurecimento, lê as escritas do pai e passa a narrar, a partir de sua perspectiva, os anos vividos ao lado dele, como uma espécie de resposta ao *Caderno de um ausente*. A pesquisa busca refletir sobre a inscrição da alteridade através das múltiplas formas de escrita de si, na relação entre os eus-narradores e seus outros-interlocutores. Carrascoza consegue criar vários planos de alteridade na relação autor–narrador–leitor e, ainda, entre um livro e o outro. O trabalho se fundamenta na teoria sobre as escritas de si de Foucault, nos estudos de Lejeune sobre autobiografia, nas proposições sobre autoficção, em Faedrich e Klinger, e nos estudos sobre o diário, em Selligmann-Silva. Por fim, a questão da alteridade será amparada pelos estudos de Bakhtin sobre a voz de outrem no discurso do narrador e do autor.

Palavras-chave: *Caderno de um ausente*; *Menina escrevendo com pai*; João Anzanello Carrascoza; escritas de si; alteridade.

ABSTRACT

MARTINI, Gabriela Colombari Drun. ***Caderno de um ausente e seu outro, Menina escrevendo com pai, de João Anzanello Carrascoza***. Master's Dissertation. Postgraduate Program in Literary Studies and Critical Theory. Pontifical Catholic University of São Paulo, Brasil, 2019, 69p.

The present research aims to analyze *Caderno de um ausente* (2014) and *Menina escrevendo com pai* (2017), both authored by the Brazilian writer João Anzanello Carrascoza. The first book brings the voice of João, who is in his fifties and, when his daughter Bia is born, writes her a kind of diary, for he believes his daughter's life will be marked by his absence, due to his advanced age, and he would like to share some "truths" with her. *Menina escrevendo com pai* focuses on the voice of Bia, who, amidst her maturing process, reads her father's writings and begins a narrative from her perspective, about the years she lived with him, her writing resembling a reply to *Caderno de um ausente*. Our research intends to reflect on the inscription of alterity through the multiple forms of self-writing in the relationship between the self-narrator and the other-interlocutor. Carrascoza creates multiple levels of alterity ascribed to the relationship between author, narrator and reader, and to one book and another. Our work is based on Foucault's self-writing theory, Lejeune's studies about autobiography, Faedrich and Klinger's autofiction, and Seligmann-Silva's proposition about diaries. Lastly, the issue of alterity will be evaluated based on Bakhtin's studies about the other's voice in the discourse of the narrator and the author.

Keywords: *Caderno de um ausente*; *Menina escrevendo com pai*; João Anzanello Carrascoza; self writings; alterity.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1 ESCRITAS DE SI E ALTERIDADE: DIFERENTES PERSPECTIVAS	17
1.1 Os primórdios da escrita de si.....	17
1.2 O eu como signo de verdade	22
1.3 O romance autobiográfico.....	25
1.4 Autoficção	26
1.5 Querido diário.....	30
1.6 Bakhtin: plurilinguismo, discurso de outrem e alteridade.....	33
2 CADERNO DE UM AUSENTE E O JOGO DA ALTERIDADE	36
2.1 Entre ausências-presenças.....	39
2.2 Os interlocutores do <i>Caderno</i>	44
2.3 As várias escritas de si em um só <i>Caderno</i>	48
3 MENINA ESCREVENDO COM CADERNO DE UM AUSENTE.....	53
3.1 Paratextos em diálogo	53
3.2 A alteridade no discurso do eu.....	57
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	62
REFERÊNCIAS	66

INTRODUÇÃO

Para escrever, é preciso primeiro ligar o silêncio dentro de nós. [...] O silêncio diz o que eu sou. As palavras, o que eu posso ou não ser.

João Anzanello Carrascoza

João Anzanello Carrascoza, ganhador de importantes prêmios nacionais — Jabuti, APCA (Associação Paulista dos Críticos de Arte), FNLIJ (Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil), Fundação Biblioteca Nacional —, e internacionais — Guimarães Rosa (Radio France) e White Ravens (International Youth Library Munich) —, é conhecido por apresentar ao leitor, tanto em seus famosos contos como nos romances, pequenos instantes da vida cotidiana, resgatando sentimentos profundos, marcados por uma sensível prosa poética.

Pertencente à geração contemporânea de escritores brasileiros, Carrascoza teve sua estreia literária com a publicação do livro infanto-juvenil *As flores do lado de baixo*, em 1991. Produziu nos anos seguintes mais quinze livros para o público jovem. Em 1994, publicou sua primeira coletânea de contos, *Hotel Solidão*. Quase vinte anos depois dessa publicação, após diversos contos lançados e quatro romances categorizados como literatura infantil e juvenil, o autor publicou o que é considerado seu primeiro romance oficial, *Aos 7 e aos 40*, no qual intercala instantes distintos na vida do narrador, em que ora é um menino de sete anos, ora um adulto já aos quarenta.

No ano seguinte, em 2014, influenciado pela leitura de *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto (1955), Carrascoza lançou *Caderno de um ausente*, um romance curto que nos apresenta a voz de João, um homem de cinquenta e tantos anos que acaba de presenciar o nascimento de sua segunda filha, Beatriz. Numa narrativa em primeira pessoa, o narrador e autor do caderno, João, acredita que não poderá conviver com a filha por muito tempo, em decorrência de sua idade avançada; por isso, passa a escrever um caderno para a menina, cuja função é servir como uma espécie de "testamento", um legado de suas experiências de vida, com a intenção de ajudar a menina a se constituir como ser.

Dois anos após a publicação do *Caderno*, surgiu a necessidade de dar voz à filha, Beatriz, e foi então que surgiu *Menina escrevendo com pai*. Nele, Bia, em pleno processo de amadurecimento, lê o caderno escrito pelo pai e passa a narrar a partir

de sua perspectiva, como uma espécie de resposta ao *Caderno de um ausente*.

Em *Menina escrevendo com pai*, emerge a presença do filho mais velho do autor-narrador João, chamado Mateus, que foi coadjuvante em *Caderno*. A essas duas escritas em primeira pessoa seguiu-se *A pele da terra*, publicada em 2017, constituindo a *Trilogia do adeus*.

Neste estudo, o foco será a temática da formação do eu por meio do outro, a partir de um *corpus* constituído por dois dos romances da *Trilogia do adeus*: *Caderno de um ausente* e *Menina escrevendo com pai*. Optamos por trabalhar a análise somente dos dois primeiros livros da *Trilogia do adeus*, visto que o diálogo entre essas duas obras é mais evidente, em decorrência da relação direta entre os narradores, pai e filha, mas principalmente pelo caderno de Bia ser uma "resposta" ao caderno do pai.

Sobre *Caderno de um ausente*, especificamente, as pesquisadoras Milena Karine de Souza Wanderley e Kelcilene Grácia-Rodrigues publicaram, em 2016, o artigo "Polifonia e Dialogismo em *Caderno de um ausente*: as fronteiras do eu e do outro", na *Revista Itinerários*. O artigo tem como enfoque o modo como a fronteira entre o eu e o outro é esteticamente arquitetada no romance, amparando-se nas categorias bakhtinianas do dialogismo e da polifonia, na constituição de seu narrador.

Para Grácia-Rodrigues e Wanderley (2016), a dialogia se dá na construção da voz do narrador João, que segue um percurso confessional, por meio de um diálogo ficcional com a interlocutora Bia, representando a si mesmo e, ao mesmo tempo, ressignificando o outro. As autoras acrescentam, ainda, que Bia é formatada pelo olhar e pela voz de João, "corporificada no presente pelas suas palavras". Dessa forma, através do discurso de João é possível entender como "a consciência de si pode se dar através do outro [...] construído no interior da ficção e no plano da forma composicional com a hibridização de recursos da narrativa e da lírica." (GRÁCIA-RODRIGUES; WANDERLEY, 2016, p. 153).

É de 2016, também, o artigo "Uma poética da ausência: o sujeito em (des)construção", no qual a autora, Elizabete Alfeld, aborda aspectos da ausência na obra: desde os espaços em branco — marca da primeira edição, pela Cosac Naify, em 2014 — até os vazios linguísticos na forma de pausas, elipses, não-ditos, vestígios, perdas, hesitação, rasuras, espaços de reflexão e de incerteza. Além disso, Alfeld questiona se o livro seria um diário, caderno ou mesmo correspondência, que são formas diferentes de escritas de si, concluindo que o livro é uma "forma híbrida", podendo ser considerado, também, romance, pelo fato de apropriar-se de outros

gêneros.

São relevantes, também, para a nossa pesquisa, as pontuações que Alfeld faz sobre os vínculos entre autoria e ausência. Para ela, "os vazios da escrita alertam para a ilusão da referencialidade da história que está sendo contada para desviar-se da identificação com uma história real, o que permite distinguir o autor-indivíduo real da função-autor." (ALFELD, 2016, p. 248).

Um outro trabalho ao qual tivemos acesso foi a dissertação de mestrado de Priscila Miranda Caetano — *Caderno de um ausente, de João Anzanello Carrascoza: a escrita autorreflexiva* —, de 2017. Segundo a autora, a escrita autorreflexiva se dá tanto no plano da memória e do entrecruzamento dos tempos no presente da escritura, quanto nos aspectos linguísticos, no sentido de que "a linguagem passa a ser objeto do discurso narrativo, a fala a respeito de si dentro de um contexto em que os vocábulos, os conectivos, a pontuação, a organização sintática torna-se foco principal da narrativa." (CAETANO, 2017, p. 51).

Em suas considerações finais, Caetano (2017, p. 72) conclui que o diálogo metaficcional permeia toda a obra do autor e que a autorreflexividade ultrapassa o nível da palavra e atinge a ficção como um todo, sendo que a ponte entre as duas vozes narrativas, do pai e da filha, dá-se no interior da escrita, na reflexão sobre o ato de escrever e na transmissão da "língua do silêncio" de pai para filha e de filha para pai.

Em 2018, Kelcilene Grácia-Rodrigues, mais uma vez, publicou um artigo sobre *Caderno de um ausente* — "Para além da ausência: a configuração do tempo em *Caderno de um ausente*, de João Anzanello Carrascoza" —, desta vez em coautoria com Eliza da Silva Martins Peron. No trabalho, as autoras analisam os dispositivos literários usados por Carrascoza na configuração do tempo. Um importante recurso é a fragmentação, representada na própria narrativa pela inserção de supressões e espaços em branco (marca da edição publicada pela Cosac Naify). As autoras acreditam, ainda, que o recurso, embora cause um estranhamento inicial, seja válido e plausível, já que "uma vida não pode ser apreendida ou contada tão somente por um ângulo de visão" (GRÁCIA-RODRIGUES; PERON, 2018, p. 433).

O fato de *Caderno de um ausente* ter sido bem recebido pela crítica revela-se nas várias resenhas e entrevista produzidas em diversas mídias.

Gabriela Mattos, em 2018, publicou "Caminhos da literatura sob o olhar de João Anzanello Carrascoza", uma matéria sobre o autor no blog Estante Virtual, na qual,

após uma breve resenha sobre a trilogia, traz um significativo comentário de Carrascoza:

Senti que a voz de Beatriz começou a se altear e, então, escrevi *Menina escrevendo com pai*. Na elaboração desse segundo volume, a figura de Mateus se consolida, e, como ele pertencia ao mesmo núcleo familiar, concluí que a versão dele pedia um terceiro volume. Quanto à autoficção, acredito que *não há nenhum livro de ficção sem elementos transfigurados da experiência do autor*. (MATTOS, 2018; destaque nosso).

Nessa colocação do próprio autor, observamos um indício que vai na direção de nossa pesquisa sobre esse lugar ambíguo em que se encontra uma "escrita de si", no estreito limiar entre o eu biográfico e o ficcional. Por outro lado, esse comentário autoral aponta para o diálogo entre os livros da *Trilogia* e as facetas de alteridade na relação entre eles.

A resenha sobre a *Trilogia do adeus* de André Sant'Anna (2017), para o jornal *O Estado de São Paulo*, também questiona até que ponto a trilogia de Carrascoza seria uma autoficção e conclui que procurar a resposta para esta pergunta é apenas um dos jogos propostos pela leitura dos livros.

Já na resenha "O lirismo da literatura de João Anzanello Carrascoza", de 2018, para a revista literária digital *À Escuta*, o autor Fernando Perlatto elabora uma leitura comparativa entre os três volumes da *Trilogia* e os contos do livro *Aquela água toda*. Para ele, *Caderno de um ausente* é um dos grandes livros da literatura brasileira da última década, já que "Carrascoza explora e torce a linguagem com ternura, extraindo dela lirismo em alta voltagem." (PERLATTO, 2018). Já os outros dois volumes da trilogia carecem do mesmo viço poético, segundo Perlatto (2018).

Há ainda, na rede, três entrevistas do autor, duas publicadas em *O Rascunho*, e a mais recente na revista literária online *Capítulo Dois*. Nelas, o autor trata especificamente de seu processo criativo e de sua imersão no mundo da prosa, referindo-se, especificamente, a *Caderno de um ausente* e à *Trilogia do adeus*.

Carrascoza assume, nessas entrevistas, que há a presença de elementos autobiográficos nessa trilogia, porém, transfigurados ficcionalmente. Destaca, também, a importância do silêncio, que é, para ele, "a linguagem perfeita".

Há ainda, além dos trabalhos supracitados, aqueles que não se referem ao nosso *corpus*, mas à experiência de Carrascoza como publicitário, e muitos sobre o universo contístico do autor. Alguns valem a pena ser mencionados, como o artigo "O filho e o pai, o eu e o outro: textos que mutuamente se leem, memórias e identidades

que de parilha se traçam", de Silvana Augusta Barbosa Carrijo e Fernanda Pires de Paula (2015), que focaliza o ato de rememorar e sua influência na construção identitária do sujeito. Nele, as autoras ainda abordam a questão dos índices autobiográficos existentes no conto "O homem que lia as pessoas".

Destacamos, ainda, dois outros artigos: "A escrita comovida de João Anzanello Carrascoza", por Miguel Conde (2009), publicado na revista da UnB *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, e "O narrador no romance *Aos 7 e aos 40*", de João Anzanello Carrascoza", escrito por Oscar Casagrande Júnior (2017) e publicado na REVELL — *Revista de Estudos Literários da UEMS*.

No primeiro, Conde analisa os traços da narração comovida e afetiva de Carrascoza, que vai na contramão da violência e do realismo presentes na literatura contemporânea brasileira. Após análise dos seis livros de contos publicados até a escrita do artigo — *Hotel solidão* (1994), *O vaso azul* (1998), *Duas tardes* (2002), *Meu amigo João* (2003), *Dias raros* (2004) e *O volume do silêncio* (2006) —, Conde conclui que, embora comovente, "tanto o tom elevado da narração de Carrascoza quando as fórmulas de sabedoria que atravessam suas histórias sugerem [...] uma percepção dessa permanência do transitório que o narrador contempla nas coisas e vivencia em seu íntimo. (CONDE, 2017, p. 230).

O segundo artigo analisa o papel do narrador no primeiro romance do autor, *Aos 7 e aos 40* (2013), apontando a presença de uma nova estrutura narrativa. O autor acredita que o jogo com os narradores autodiegético e heterodiegético é essencial tanto para os efeitos de afeto e empatia na relação com o leitor, quanto na ampliação das possibilidades simbólicas da narrativa (CASAGRANDE, 2017, p. 222).

Sobre este romance, há também a dissertação de mestrado de Ednéia Minante Vieira, "Espaço e Subjetividade no romance *Aos 7 e aos 40*, de João Anzanello Carrascoza" (2018), que analisa como o espaço narrativo se configura no romance e de que forma as referências espaciais contribuem para a inserção da subjetividade na narrativa.

A questão motivadora desta pesquisa é a que nos inquirir sobre a maneira como se dá a inscrição da alteridade na relação entre os eus-narradores e seus outros-interlocutores nos dois primeiros volumes da trilogia: *Caderno de um ausente* e *Menina escrevendo com pai*.

Para responder a essa problemática, projetamos a hipótese de que, por serem "escritas de si", os lugares do "eu" condensam em si outros "eus", que não coincidem

entre si por estarem em planos diferentes do processo enunciativo. Assim, os romances manifestam diversos planos de alteridade na relação entre o narrador, o autor e o leitor e, ainda, entre um livro e outro, pois *Menina escrevendo com pai* nasce no anterior: *Caderno de um ausente*.

Como fundamentos teóricos, a pesquisa tem por ponto de partida os estudos sobre as escritas de si e os processos de subjetividade na contemporaneidade, que implicam o deslocamento para o outro, como em Foucault (2004), Lejeune (2008), Klinger (2006), Faedrich (2016) e Bakhtin (1988), no que se refere à presença do discurso de outrem no discurso do narrador e do autor. Além desses estudos, um outro, *Retórica da ficção*, de Wayne Booth (1980), traz importante instrumental para a análise do discurso literário, em especial os deslocamentos entre os pontos de vista do narrador e do autor.

A presente dissertação se desenvolve em três capítulos: o primeiro — "Escritas de si e alteridade: diferentes perspectivas" — focaliza a noção de alteridade no campo das escritas de si, a partir dos estudos de Foucault e dos desdobramentos do conceito de autobiografia, diário e autoficção, com base em Philippe Lejeune, Klinger e Faedrich. É ainda tratada a questão da alteridade pela perspectiva dos estudos bakhtinianos, especialmente o sentido de desdobramento do discurso de outrem no interior dos discursos do narrador e do autor, e na presença de gêneros intercalados no romance.

O segundo capítulo — "*Caderno de um ausente* e o jogo da alteridade" — dedica-se à análise da relação entre o eu e o outro em *Caderno de um ausente*, investigando em que medida as diferentes formas de escritas de si estabelecem um jogo de alteridade entre narrador, autor e destinatário do *Caderno*, além do pacto de leitura estabelecido pela parceria entre autor e leitor.

O terceiro capítulo — "Quem é o outro em *Menina escrevendo com pai*?" — focaliza a análise em *Menina escrevendo com pai*, observando o diálogo com a escrita do primeiro *Caderno*. Analisamos os deslocamentos do eu da narradora Bia, que, de destinatária muda no *Caderno de um ausente*, passa agora a ser sujeito do discurso. Investigamos, também, as diferenças entre as imagens projetadas e compartilhadas por ambos os narradores, cada um deles sendo, ao mesmo tempo, objeto e sujeito nesse campo dialogal entre as duas escritas de si. Trata-se, ainda, de perceber em que medida é a própria escrita que se faz presença viva tanto para quem escreve como para quem lê.

Por fim, nas Considerações Finais, enfatizamos o modo como se deu a manifestação da alteridade nos dois romances, a partir do jogo estabelecido entre suas diferenças e pontos de intersecção.

1 ESCRITAS DE SI E ALTERIDADE: DIFERENTES PERSPECTIVAS

"[...] por isso eu deixo aqui, escritas, as minhas margens, Bia, porque já estou te perdendo, eu já te perdi por tudo o que viveste até este instante, mas eu te recupero com as palavras [...]"

João Anzanello Carrascoza

Antes de mais nada, a partir do título das obras estudadas, podemos depreender os conceitos fundamentais que embasaram nossa pesquisa sobre *Caderno de um ausente* e *Menina escrevendo com pai*. No primeiro livro, é possível inferir que se trata de um caderno pessoal pela identidade entre autor, narrador e personagem; já no segundo, a questão é mais complexa pelo fato de termos a alteridade em pauta, por tratar-se de uma espécie de resposta da filha ao *Caderno* escrito pelo pai.

Assim, o presente capítulo tem por foco as particularidades e nuances das variadas formas de escritas de si, entrelaçadas com o conceito de alteridade, que permeiam ambos os livros do *corpus*.

1.1 Os primórdios da escrita de si

Em sua tese, *Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana*, Klinger (2012) aponta que um dos traços mais constantes na ficção recente é a presença autobiográfica em muitos romances contemporâneos voltados para a experiência do autor. A autora credita tal fato à cultura midiática concentrada, em grande parte, na "espetacularização da intimidade" (KLINGER, 2012, p. 20), em que o público deseja relacionar-se não mais com o personagem e sim com o artista, ou pelo menos com aquilo que o leva a acreditar ser sua realidade face à grande demanda que se dá em diversos mercados — editorial, cinematográfico, televisivo — e nas redes sociais. Para suprir a demanda do grande público, nota-se um *boom* de autobiografias sendo escritas. Já no cenário literário atual, temos o que Klinger defende em sua tese como uma volta do autor, que se dá por meio de autoficções e romances autobiográficos.

O crítico Karl Erik Schollhammer (2016, p. 21), no artigo "A volta vitoriosa do eu na narrativa contemporânea", também concorda com a ideia de um "retorno confiante do narrador em primeira pessoa", e acredita que "o autor ressuscitou na literatura e

instalou-se de novo no centro da narrativa com identificação precisa, às vezes onomástica, de autor, narrador e personagem." (Ibid. p. 22). Para o crítico, o alto número de autobiografias, ensaios, memórias, testemunhos, crônicas do cotidiano, entre outros, explica-se devido à aproximação dessas formas de escrita de si com o romance, uma vez que "trazer para dentro da história elementos da própria vida resulta não apenas difícil de evitar, mas também proposital, porque desperta interesse entre leitores e espectadores" (SCHOLLHAMMER, 2016 p. 26).

Camilo Gomide Silva (2017, p. 16), em sua dissertação *A própria vida: efeitos de real e de sinceridade nas autoficções de Julián Fuks e de Karl Ove Knausgård*, interpreta esse fato observando que o leitor, ao estar diante de personagens e histórias reais, estabelece uma "via direta com o autor, de que naquele espaço testemunha-se um discurso íntimo, brutalmente sincero, sem máscaras". Assim, Silva afirma que as autoficções respondem à demanda por realidade, suposição essa já apontada, também, por Klinger.

Outra hipótese é apresentada na tese de Sergio da Silva Barcellos (2009, p. 13), intitulada *Escritas do eu, refúgios do outro: identidade e alteridade na escrita diarística*:

[...] no plano da recepção de um texto autobiográfico, pode-se afirmar que em quase cem por cento dos casos existe a expectativa de um texto que revele uma verdade — seja ela qual for. Uma verdade narrada por um sujeito que supostamente se reconhece, se conhece e é capaz de inscrever-se no texto de modo a criar uma projeção textual sua que dialogue com o leitor.

No contexto literário brasileiro, Silviano Santiago posiciona a escrita de si, num primeiro momento, no texto dos modernistas brasileiros, que ambicionavam "recapturar uma experiência não só pessoal, mas também do clã no qual se insere o indivíduo" (SANTIAGO apud KLINGER, 2012, p. 22). Um segundo momento seria após as ditaduras militares dos anos 70 e 80, quando surgem incontáveis relatos memorialistas e testemunhos autobiográficos de pessoas que sofreram as atrocidades do período.

Entretanto, os primórdios da escrita de si, na literatura em geral, datam de muito tempo atrás, sendo uma das tradições mais antigas do Ocidente, como expõe Foucault (2004) em seu ensaio *A escrita de si*. Diz ele que essa escrita é marcada pela presença do *eu* a partir da hagiografia¹ *Vita Antonii (Vida de Santo Antônio)*, de

¹ Espécie de biografia de santos ou coleção de obras de um santo.

Santo Atanásio de Alexandria, escrita por volta do ano 360 d.C., a qual possuía uma função específica:

[...] a de que [...] a escrita tome o lugar dos companheiros de ascese: de tanto enrubescermos por escrever como por sermos vistos, abstenhamo-nos de todo o mau pensamento. Disciplinando-nos dessa forma, podemos reduzir o corpo à servidão e frustrar as astúcias do inimigo (ATANASIO, apud FOUCAULT, 2004, p. 144).

É a escrita de um asceta, portanto, que busca fazer da alteridade do papel seu confidente para se manter em estado de pureza e em defesa contra as tentações e pecados.

Segundo Foucault (2004), a *escrita de si* na antiguidade era considerada uma prática para a *formação de si* e do outro e uma excelente forma de treino para uma verdadeira "arte de viver", juntamente com meditação, abstinência e escuta do outro. Era um exercício pessoal para conhecimento de si mesmo e o resultado era a elaboração de princípios morais norteadores de como se portar e viver bem frente às surpresas e incertezas da realidade; é na forma dos *hupomnêmata* e das correspondências que essas *escritas de si* eram elaboradas.

De acordo com Foucault (2004, p. 147-148), os *hupomnêmata* eram cadernetas individuais que se tornavam livros de vida, guias de conduta, nos quais:

[...] se anotavam citações, fragmentos de obras, exemplos e ações que foram testemunhadas ou cuja narrativa havia sido lida, reflexões ou pensamentos ouvidos ou que vieram à mente. Eles constituíam uma memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas; assim, eram oferecidos como um tesouro acumulado para releitura e meditação posteriores [...] para ler, reler, meditar, conversar consigo mesmo e com outros.

Não eram, todavia, um suporte de memória, mas um material que deveria estar facilmente à disposição do leitor, para ser retomado a qualquer momento. Assim, tão essencial quanto a escrita desses tratados, a leitura e releitura dos mesmos era imprescindível para a *formação de si*, pois, só com esses retornos ao escrito, esses valores seriam "profundamente implantados na alma" (FOUCAULT, 2004, p. 148), para então se tornarem parte de si mesmo.

Entretanto, Foucault não considerava essas anotações como narrativas de si ou diários, os quais surgiram ainda na literatura cristã com um teor confessional, possuindo uma função purificadora. O propósito dos *hupomnêmata* não era trazer à tona algo obscuro, secreto, não dito, mas sim consolidar o já dito, com a finalidade de

constituição de si mesmo (ibid. p. 149).

Barcellos (2009) propõe em sua pesquisa, todavia, que em termos de finalidade, as formas seriam bem próximas. Ele também enxerga o diário como um "processo de constituição do sujeito ou de sua identidade", mas a diferença entre os dois estaria no enfoque principal: os diários teriam "o olhar voltado para si, sobre como vê o mundo e como reage aos eventos da vida"; já o olhar dos *hupomnêmata* estaria sobre as formas de "governo de si e dos outros" ou "artes de si mesmo" (BARCELLOS, 2009, p. 70).

Contudo, o contexto histórico no qual os *hupomnêmata* surgiram, quando se valorizava o já dito e o discurso célebre, mostra que esse tipo de escrita teria um outro importante objetivo: constituir o sujeito que escreve como alguém "de carne e osso", por meio da leitura dessa escrita.

O papel da escrita é constituir, com tudo o que a leitura constituiu, um "corpo" (*quicquid lectione collectum est, stills redigat in corpus*). E, este corpo, há que entendê-lo não com um corpo de doutrina, mas sim — de acordo com a metáfora tantas vezes evocada da digestão — como o próprio corpo daquele que, ao transcrever as suas leituras, apossou-se delas e fez sua a respectiva verdade: a escrita transforma a coisa vista ou ouvida "em forças e em sangue" (*in vires, in sanguinem*). Ela transforma-se, no próprio escritor, num princípio de ação racional. (FOUCAULT, 2004, p. 152).

Foucault afirma que esses tesouros em forma de cadernetas, por vezes, serviam como matéria-prima para textos enviados a outros. A correspondência, com intuito de aconselhar o correspondente, também permitia o exercício pessoal, funcionando como uma espécie de treino para quem a escrevia: "A carta que se envia age, por meio do próprio gesto da escrita, sobre aquele que a envia, assim como, pela leitura e releitura, ela age sobre aquele que a recebe" (ibid., p. 153). Ou seja, para o remetente, os conselhos escritos eram uma forma de autopreparação caso alguma eventualidade parecida lhe sobreviesse.

Foucault destaca, especialmente, a correspondência de Sêneca a Lucílio², dois séculos antes dos *hupomnêmata* de Atanásio de Alexandria, na qual se configuram os constituintes fundamentais dessa espécie de escrita de si, que poderemos

² *Epistulae morales ad Lucilium* é uma coleção de 124 cartas escritas por Sêneca, no final de sua vida (entre 63 d.C. e 65 d.C.), endereçadas a Lucilium, suposto Governador Romano da Sicília da época. Considerada a grande obra prima do filósofo, apresenta uma síntese dos princípios de sabedoria, virtude e liberdade adotados pelo pensador.

encontrar, também, em *Caderno de um ausente*, como veremos no Capítulo 2. Três constituintes essenciais se delineiam na correspondência: a relação entre identidade e alteridade, a força de presentificação e o discurso mais espontâneo e cotidiano, como observamos em trecho de uma das cartas de Sêneca a Lucílio.

Escreves-me com frequência, o que me é grato, pois assim te mostras a mim pelo único meio de que dispões. De cada vez que me chega carta tua, eis-nos de imediato, juntos. Se ficamos felizes por possuir os retratos dos nossos amigos ausentes... quanto mais nos não alegra uma carta, pois traz vivas marcas do ausente, o cunho autentico da sua pessoa. O traço de uma mão amiga, impresso nas páginas, proporciona o que há de mais doce na presença: reconhecer. (SENECA apud FOUCAULT, 2004, p. 150).

Contudo, segundo Foucault, a correspondência não poderia ser considerada um prolongamento dos *hupomnêmata*, pois nela se evidencia o valor do outro na formação de si mesmo. Ela é mais do que um aprimoramento de si, pois é uma forma de se criar uma representação própria para o outro. A correspondência torna o escritor "presente" para o destinatário; uma presença "imediate e quase física":

Escrever é, portanto, "se mostrar", se expor, fazer aparecer seu próprio rosto perto do outro. E isso significa que a carta é ao mesmo tempo um olhar que se lança sobre o destinatário (pela missiva que ele recebe, se sente olhado) e uma maneira de se oferecer ao seu olhar através do que lhe é dito sobre si mesmo. A carta prepara de certa forma um face a face. (FOUCAULT, 2004, p. 156).

Klinger corrobora o posicionamento de Foucault ao dizer que "a carta, que trabalha para a subjetivação do discurso, constitui ao mesmo tempo uma objetivação da alma. Ela é uma maneira de se oferecer ao olhar do outro: ao mesmo tempo opera uma introspecção e uma abertura ao outro sobre si mesmo." (KLINGER, 2006, p. 27).

Alguns dos aspectos supracitados referentes a esses modelos da tradição das escritas de si são partes fundamentais para a análise do nosso *corpus*, como: a constituição de um material para leitura e releitura imprescindível para a formação de si; o efeito da escrita sobre quem escreve ser equivalente ao efeito da leitura sobre quem a recebe; a tentativa de materializar a alma e tornar-se presente por meio da escrita direcionada ao outro, além da cotidianidade inscrita no discurso do gênero epistolar.

A carta é também uma maneira de se apresentar ao correspondente no decorrer da vida cotidiana. Narrar o seu dia — não absolutamente por causa da importância dos acontecimentos que teriam podido marcá-lo, mas justamente na medida quando ele não é semelhante a todos os outros, demonstrando assim, não a importância de uma atividade, mas a qualidade

de um modo de ser — faz parte da prática epistolar [...] Parece que foi na relação epistolar — e conseqüentemente, para colocar a si mesmo sob os olhos do outro — que o exame de consciência foi formulado como um relato escrito de si mesmo: relato da banalidade cotidiana, das ações corretas ou não [...] (FOUCAULT, 2004, p. 159–160).

O tema da alteridade é, portanto, inerente à constituição da identidade e não poderia deixar de ser parte integrante das escritas de si, uma vez que

O ser humano, ao contrário do que se possa pensar, por um raciocínio mais imediatista, não é aquele que se constitui apenas na sua subjetividade. O Sujeito, considerado na sua totalidade — se isso é uma realidade possível —, só se realiza pela integração e interação com o *outro*. (BASTAZIN, 2016, p. 158, destaque do autor).

Portanto, temos a escrita de si como potência de subjetivação de quem escreve e também de quem lê. Com isso em mente, é necessário retomar a discussão sobre a crescente onda de escritos autobiográficos e autoficcionais que surgem a fim de suprir a demanda do público por realismo, ou por qualquer indício que se aproxime da realidade da vida do próprio autor. Assim, para adentrar esse terreno, é preciso que reflitamos sobre as frágeis linhas entre os gêneros derivados da escrita de si: autobiografia, autoficção, romance autobiográfico e diário.

1.2 O eu como signo de verdade

Ao lermos qualquer tipo de escrita de si, presumimos que, por trás dela, exista um sujeito narrando suas experiências de vida, uma vez que a marca da primeira pessoa induz a isso. Escrever sobre si é colocar-se em foco.

É impossível falar de escritas pessoais e não lançar mão dos estudos de Philippe Lejeune e sua obra basilar *L'autobiographie en France*, publicada em 1971. Nela, Lejeune (2008, p. 15) considera a autobiografia como a forma de escrita de si mais autêntica, mas, para que uma obra seja assim considerada, "é preciso que haja relação de identidade entre o *autor*, o *narrador* e o *personagem*."

Buscando situar o início da escrita autobiográfica, Lejeune (2008) defende que esta surgiu em meados do século XVIII, quando a noção de pessoa se estabelece em decorrência da crescente civilização industrial e a chegada da burguesia ao poder. Foi só a partir daí, segundo ele, que a escrita pessoal surgiu com força no meio literário, por meio das *Confissões* de Rousseau, de 1782.

De acordo com Barcellos (2009, p. 71), Rousseau nos presenteia com dois marcos: o surgimento do conceito de sujeito e a consciência de sua singularidade. A obra de Rousseau permite ao leitor um vislumbre de como a alteridade está na escrita pessoal. Quando o autor se faz visível ao olhar do outro por meio de sua escrita, ele já não existe como um ser único, pois quem o leu concebe-o como um "outro eu".

Rousseau nos oferece, ainda, segundo Barcellos (2009, p. 72), o que se tornará o fundamento da escrita autobiográfica, na qual:

[...] deve ser destacada a intenção ou promessa de mostrar-se por inteiro, sem disfarces e em toda a sua verdade — ainda que para isso tenha que expor suas faltas, suas fraquezas e transgressões mais íntimas até então mantidas em sigilo [...] Em Rousseau, a singularidade do sujeito é a mensagem que perpassa os doze livros das *Confissões*. Ler o outro, como exercício de autoconhecimento, é um exercício de fundamentação do sujeito, através da leitura. Escrever sobre si para um sujeito leitor é admitir que há e poderá haver sempre um conflito entre o sentimento interior do sujeito e a ideia que dele é feita através do olhar do outro.

Lejeune (2008) ressalta, também, a real importância da figura do leitor na leitura de escritas pessoais, graças ao "pacto autobiográfico", isto é, a crença na identidade entre o eu que escreve e o eu que narra, fortalecendo o teor de verdade sobre o relato. A partir do momento em que o leitor se torna ciente de tal pacto, ele tentará, então, encontrar correspondências que reforcem a hipótese de que autor e narrador são, de fato, a mesma pessoa.

Segundo o estudioso, o pacto autobiográfico é estabelecido entre autor e leitor quando, na obra, é determinada a identidade autor-narrador-personagem, sendo autobiográfica a obra em que coincidirem esses três elementos, ou seja, uma coincidência onomástica. O pacto autobiográfico é firmado, portanto, quando essa coincidência é apontada no texto e remete ao nome do autor na capa do livro. (LEJEUNE, 2008, p. 27).

Para ele, a equivalência entre autor, narrador e personagem pode ocorrer de duas maneiras: a) implicitamente, por meio do título ou de alguma indicação do texto que evidencie que o eu expresso remeta ao nome impresso na capa; b) explicitamente, com a identidade entre narrador, personagem e nome do autor. (ibid. p. 15).

Com base na teoria lejeuniana, tal pacto estaria estabelecido no nosso *corpus*, uma vez que, logo no segundo capítulo, o narrador já se apresenta como João, uma escolha com certeza não aleatória por parte do autor João Carrascoza, além de outros

índices apontarem coincidências entre vida real e ficcional, como ambos serem professores e escritores, o nome das duas esposas ser Juliana, ambos possuírem um filho mais velho de um casamento anterior e virem de cidades interioranas; porém, alguns índices instauram a dúvida ao apontarem para a invasão do elemento ficcional, como o trabalho minucioso com a linguagem. Sobre isso, Elizabete Alfeld, no artigo "Uma poética da ausência: o sujeito em (des)construção" (2016, p. 246), aponta que:

Quando fala o 'eu', que escreve e edita o que vai ficar escrito; quando emudece, silencia nos espaços em branco, interrompendo a continuidade discursiva e obrigando o leitor a 'ler' o que ficou por dizer. Com esse procedimento, desfaz o ilusionismo de uma história 'real', ainda que a ficção incorpore alguns traços biográficos.

Para a pesquisadora, o sujeito autoral embaralha propositalmente esses índices autobiográficos para conferir consistência e densidade à matéria ficcional. Já de acordo com Ana Amélia Barros Pace (2012, p. 8), em sua interpretação sobre a obra lejeuniana:

[...] o pacto biográfico seria a manifestação do engajamento pessoal, do autobiógrafo, por meio de uma construção textual (prefácio, nota introdutória preâmbulo) ou paratextual (título e subtítulo, informações de contracapa e orelhas do livro), que permite ao leitor admitir o texto como expressão da personalidade daquele que escreve, em seu valor de verdade.

Para Lejeune, algumas obras seriam consideradas gêneros vizinhos das autobiografias, como: memórias, biografia, romance autobiográfico, diário e as autoficções, pelo fato de não se enquadrarem em pelo menos uma das categorias propostas por ele.

A partir dessas definições, uma das leituras possíveis de *Caderno de um ausente* seria pelo viés das características autobiográficas presentes na obra, porém, a pergunta que surgiria seria a de quanto do narrador-personagem pertenceria ao autor Carrascoza, que enfrenta essa questão numa de suas entrevistas:

Na ficção você embaralha, muda coisas para que elas fiquem de um jeito que teria sido mais bonito, de forma que você possa se reencantar com aquela escrita. É por isso que a gente faz arte também. Mas eu nunca peguei algo que desliza, pleno, como uma massa toda, e encaixei no texto. Porque ele sai de um espaço de leitura para um espaço de escritura, onde você tem que trabalhar com um elemento que é tão fluido: a palavra. Agora, o que uso muito são determinados sentimentos das situações que sinto ou vejo alguém viver ou que me perpassa também pelo meu sentido, e aí vou tentar agarrar, emoldurar, organizar isso pelas palavras. Porque toda escrita é uma tentativa de organizar, ordenar o caos e sobretudo a tua experiência, para você mesmo entender o que ela é. Porque são elementos dispersos, não existe coerência. Um romance é você dar uma ordem. Mas a vida não tem essa ordem. Em

nenhum momento. Então, é sempre uma construção de sentidos que é dada pelo teu discurso — poético, simplesmente narrativo, mais documental. Claro, em determinados instantes da tua vida você consegue entender coisas que se passaram lá atrás, e você muda nome de personagens, muda situações, melhora fatos ou tenta tirar deles uma riqueza que num certo instante não havia ou você não tinha visto. Isso talvez seja uma glória, ou alguma vantagem de andar um pouco mais e olhar para trás. (PEREIRA, 2013, p. 9)

A declaração de Carrascoza vai de acordo com o que afirma Mario Vargas Llosa (2004, p. 23), no ensaio *As verdades das mentiras*:

Para quase todos os escritores, a memória é o ponto de partida da fantasia, o trampolim que impulsiona a imaginação em seu voo imprevisível até a ficção. Recordações e invenções se misturam na literatura de criação, de maneira frequentemente inextrincável para o próprio autor [...]

1.3 O romance autobiográfico

Lejeune (2008, p. 19) coloca que o "eu" exerce uma função: remeter àquele que fala. Isso apenas é evidente pelo uso dos pronomes pessoais de primeira pessoa marcando a *identidade* do sujeito da enunciação e do sujeito do enunciado. E, a menos que a pessoa deseje permanecer no anonimato, quem enuncia o discurso deve permitir sua identificação no próprio discurso.

Quando essa identificação não é feita por meio do nome próprio coincidente entre autor e narrador, mas por meio de um nome fictício, o leitor pode, ainda assim, ter razões para pensar que a história vivida pelo personagem é exatamente a do autor, seja por comparação com outros textos, seja por informações externas, ou até mesmo pela própria leitura da narrativa que não parece ser de ficção.

Entretanto, Lejeune (2008, p. 24–25) é categórico ao dizer que, mesmo que tudo indique que a história é a mesma entre narrador e autor, esse texto não é uma autobiografia, "já que esta pressupõe, em primeiro lugar, uma *identidade assumida* na enunciação, sendo a *semelhança* produzida pelo enunciado totalmente secundária", ou seja, o texto preliminar no qual se anuncia o pacto é primordial para definir uma obra autobiográfica. Os textos sem tal indicador entrariam na categoria de "romance autobiográfico":

Chamo assim todos os textos de ficção em que o leitor pode ter razões de suspeitar, a partir das semelhanças que acredita ver, que haja identidade entre autor e *personagem*, mas o autor escolheu negar essa identidade ou, pelo menos, não afirmá-la. Assim definido, o romance autobiográfico engloba

tanto narrativas em primeira pessoa (identidade do narrador e do personagem) quanto narrativas "impessoais" (personagens designados em terceira pessoa); ele se define por seu conteúdo. À diferença da autobiografia, ele comporta *graus*. A "semelhança" suposta pelo leitor pode variar de um vago "ar de família" entre o personagem e o autor até uma quase transparência que leva a dizer que aquele é o autor "cuspidor e escarrador" [...] Já a autobiografia não comporta *graus*: é tudo ou nada (LEJEUNE, 2008, p. 25).

Categórico ou não, o teórico mesmo admite que, se nos ativermos somente à análise interna do texto, não há diferença alguma, já que todos os procedimentos que a autobiografia utiliza para convencer o leitor quanto à autenticidade do relato podem ser imitados pelo romance. Poderia, então, ser proposto outro pacto, o *pacto romanesco*, uma "imitação" do primeiro pacto. Porém, chegado a este ponto, Lejeune (2008, p. 31–32, destaque do autor) questiona:

O herói de um romance declarado como tal poderia ter o mesmo nome que o autor? Nada impediria que a coisa existisse e seria talvez uma contradição interna da qual se poderia obter efeitos interessantes [...] Vê-se que, se a contradição interna fosse voluntariamente escolhida pelo autor, ela jamais resultaria num texto que se leria como uma autobiografia, tampouco como um romance, mas num jogo pirandelliano de ambiguidade. Esse jogo, que eu saiba, nunca é jogado *de verdade*.

É a partir dessa declaração de Lejeune que o escritor Serge Doubrovsky se dispõe a escrever o que definiria mais tarde como autoficção.

1.4 Autoficção

Na apresentação do livro de Lejeune, a organizadora, Jovita Maria Gerheim Noronha (2008, p. 7), escreveu que "para certos escritores, a autoficção tornou-se um meio de realizar o desejo de narrar a experiência vivida, sem o ônus da incômoda etiqueta 'autobiografia'."

Klinger (2006, p. 24), por sua vez, acredita que a autoficção surja como forma de atenuar o "desejo narcisista de falar de si", reconhecendo a impossibilidade de exprimir essa "verdade" na escrita. Já o comentário de Italo Moriconi (apud KLINGER, p. 11) aproxima-se em muito do que acreditamos ser um aspecto significativo presente em nosso *corpus*, isto é, que "o traço marcante na ficção mais recente é a presença autobiográfica real do autor empírico em textos que por outro lado são ficcionais".

Em seu artigo, "Autoficção: um percurso teórico", a autora Anna Faedrich (2016, p. 34) faz uma interessante conexão para explicar o aumento de obras autoficcionais e o interesse da crítica por elas. Ela afirma que, entre as décadas de 1960 e 1970, no momento em que surgiram as teorias da morte do autor de Barthes e o da *função-autor* de Foucault, cujo sujeito da escrita estaria em constante desaparecimento, as ideias de Lejeune provocaram impacto ao instaurar uma guinada subjetiva com a valorização das marcas pessoais do sujeito que escreve. Em paralelo com a crítica literária quanto à verdade da autobiografia, para a autora "a emergência do termo e do conceito de autoficção apontaria para a crítica da teoria do sujeito e da subjetividade, da figura do autor, sua sacralidade e recusa em se manter anônimo." (FAEDRICH, 2016, p. 34).

Por outro lado, Serge Doubrovsky (apud FAEDRICH, 2016, p. 35), ao publicar seu livro *Fills* e denominá-lo de autoficção, definiu-a como uma "obra de ficção com fatos estritamente reais". Faedrich (2016, p. 30) explica que, para o criador do termo, a autoficção seria, então, uma história constituída por material autobiográfico, no formato de um romance.

Após essa publicação, vários teóricos se dedicaram ao estudo dessa categoria textual, com algumas divergências teóricas entre si. O próprio Doubrovsky redefiniu o termo, após se aprofundar no estudo das autobiografias, afirmando que se trataria de uma "história" que, qualquer que seja o acúmulo de referências e sua precisão, nunca aconteceu na realidade, e cujo único lugar real é o discurso em que ela se desenrola". Para o autor, toda autobiografia participa do romance por dois motivos: por tomar de empréstimo a forma narrativa em primeira pessoa e por constituir-se de lembranças, que podem ser falhas ou até inconscientemente recriadas. Assim, para Doubrovsky, toda autobiografia, mesmo apresentando um pacto autobiográfico sincero, comportaria um grau de ficção. A partir dessa consideração do autor, Faedrich (2016, p. 37) conclui que ele não mais diferencia as duas formas de escrita, mas as equaliza, uma vez que "toda autobiografia seria ficção, uma autoficção, portanto".

Faedrich (2016, p. 37), esclarece melhor essa relação entre autobiografia e autoficção ao propor que o movimento da autobiografia segue na direção vida → texto, uma prática feita por pessoas notáveis, que não necessariamente sejam escritoras; já o movimento da autoficção seria o inverso, isto é: texto → vida, prática restrita a escritores.

Essa proposta de Faedrich, coincide, num aspecto, com a de Klinger (2012, p.

36) quanto ao "retorno do autor", que faz questão de estar presente na obra, misturar-se à trama e querer mostrar sua voz. Esse autor, ao buscar um efeito de realidade e de autenticidade, pode criar uma espécie de *persona*, entre a realidade e a ficção.

Segundo Faedrich (2016, p. 48), mesmo com os esforços de Doubrovsky em esclarecer o conceito, outros teóricos também se lançaram nessa tarefa, como Jacques Lecarme, que colocou em dúvida a novidade do termo cunhado por Doubrovsky, apontando que o gênero já havia sido utilizado por Malraux, Celine e Barthes, dentre outros, e que seria simplesmente "um discurso ficcional, cuja única particularidade residiria no fato de que o nome do personagem e o do narrador coincidem com o do autor."

Vincent Colonna (apud FAEDRICH, 2016, p. 40–41), no entanto, defendeu a autoficção como "uma projeção do autor em situações imaginárias" e a categorizou em quatro tipos: autoficção fantástica, em que o escritor está no centro como numa autobiografia, porém é indiferente à verossimilhança; autoficção biográfica, na qual autor e protagonista coincidem numa história não necessariamente verossímil; autoficção especular, na qual há um reflexo do autor ou do livro dentro do próprio livro, sem compromisso com a verossimilhança; e, finalmente, a autoficção intrusiva, na qual o escritor é apenas um contador de história e não personagem.

Doubrovsky critica o fato dessas definições serem desapegadas de verossimilhança, o que se desviaria da sua proposta, na qual uma ficção necessariamente trataria da existência real de um autor, mesmo que distorcida pela memória.

Klinger (2012) ainda aborda a teoria de Philippe Gasparini, outro teórico que investigou a autoficção. Para ele, há três formas de enunciação autobiográfica ficcional: a autobiografia fictícia; o romance autobiográfico (ou ficção autobiográfica) e a autoficção. Na primeira, o autor simula uma situação autobiográfica, mas sem coincidência entre autor, herói e narrador. Já a diferença entre os dois outros tipos é mais sutil e diz respeito ao grau de ficcionalidade: o romance autobiográfico levanta dúvidas quanto à sua verificabilidade, mas não quanto à verossimilhança, já a autoficção gera dúvida quanto a ambas. O romance autobiográfico:

[...] convence o leitor de que tudo se passa logicamente, mesmo que o narrado não seja verificável. A identificação com o herói se passa necessariamente pela ambiguidade: o texto sugere uma identificação entre eles e, ao mesmo tempo, distribui índices de ficcionalidade que atentam contra a identificação. (KLINGER, 2012, p. 47).

Klinger (2012, p. 52), por sua vez, ao tratar da autoficção, afirma que:

[...] o sujeito é uma ficção ou um *efeito de linguagem*, como sugere Barthes, mas que a ficção abre espaço de exploração que excede o sujeito biográfico. Na autoficção, pouco interessa a relação do relato com uma "verdade" prévia a ele, que o texto viria a saciar, pois, como aponta Christopher Lasch, "o autor hoje fala com sua própria voz, mas avisa ao leitor que não deve confiar em sua versão de verdade." (destaque do autor)

E conclui dizendo que "o que interessa na autoficção não é a relação do texto com a vida do autor e sim a do texto como forma de criação de um 'mito do escritor'", uma figura que estaria entre a "mentira" e a "confissão". E que "a noção do relato como criação da subjetividade, a partir de uma manifesta ambivalência a respeito de uma verdade prévia ao texto, permite pensar a autoficção como uma *performance* do autor." (KLINGER, 2012., p. 52).

Ou seja, o texto autoficcional implica uma dramatização de si, "um sujeito duplo, ao mesmo tempo real e fictício, pessoa e personagem." (Ibid. p. 56). A dramatização supõe a construção simultânea de ambos, autor e narrador, e não a coincidência entre pessoa real e narrador, como aponta Lejeune (2008). Sobre o conceito de *performance* no âmbito da autoficção, Klinger (2012, p. 57) escreve:

O conceito de *performance* deixaria ver o caráter teatralizado da construção da imagem de autor. Desta perspectiva, não haveria um sujeito pleno, originário, que o texto reflete ou mascara. Pelo contrário, tanto os textos ficcionais quanto a atuação (a vida pública) do autor são faces complementares da mesma produção de uma subjetividade, instâncias de atuação do eu que se tensionam ou se reforçam, mas que, em todo caso, já não podem ser pensadas isoladamente. O autor é considerado enquanto sujeito de uma *performance*, de uma atuação, que "representa um papel" na própria "vida real", na sua exposição pública, em suas múltiplas falas de si, nas entrevistas, nas crônicas e autorretratos, nas palestras. Portanto, o que interessa do autobiográfico no texto de autoficção não é uma certa adequação à verdade dos fatos, mas sim "a ilusão da presença, do acesso ao lugar de emanação da voz."

Todas essas divergências teóricas apontadas só fazem mostrar a necessidade de mais especificação quanto à autoficção em relação às outras escritas do eu, pois como colocou Faedrich (2016, p. 44) "afirmar que autoficção é o exercício literário em que o autor se transforma em personagem do seu romance, misturando realidade e ficção, é condição necessária, mas não suficiente".

Ao final, só nos resta concordar com a conclusão de Klinger (2012) ao dizer que a autoficção implicaria a ambiguidade do pacto estabelecido com o leitor entre ficção/imaginário/realidade, de modo que a indecidibilidade seria a melhor palavra-

chave para designar a autoficção como um gênero híbrido.

1.5 Querido diário

Em uma das partes do seu *Pacto Autobiográfico*, Lejeune (2008) se dedica à categoria do diário como uma outra forma de escrita subjetiva, sem imposição formal, nem conteúdo obrigatório, e cuja característica principal seria o pacto com o calendário e com a verdade. Neste sentido, guarda uma diferença com a autobiografia, pois, enquanto esta é atravessada pela ficção, o diário volta-se mais para a antificção.

Além disso, conforme Lejeune (2008, p. 260), essa escrita de si deve trazer os vestígios do seu escritor, desde grafia, folhas soltas, sinais diversos, desenhos, até marcas e manchas do tempo. A publicação impressa do diário eliminaria o contato do leitor com a especificidade de um diário, que se caracteriza por ser um exemplar único.

O teórico atribui oito funções aos diários: conservar a memória, sobreviver, desabafar, conhecer-se, deliberar, resistir, pensar e escrever. A primeira função, a de "conservar a memória", implica ser o diário uma forma de o autor se encontrar com seu passado e reconstruir a memória como rastros de si.

A segunda função, a de "sobreviver", implica a leitura de um diário como a transmissão de um *alter ego* na direção do futuro, ou mesmo como contribuição para a memória coletiva. A terceira função, "desabafar", leva o escritor a ter no diário um amigo e confidente e, nesse caso, o papel torna-se "o outro" do eu autoral. Em suas páginas, o autor escaparia da pressão social, para reequilibrar-se e poder retornar "mais leve" ao mundo real. A função de "conhecer-se", por sua vez, faz do diário um espaço de análise e questionamento, uma espécie de "laboratório de introspecção", constituindo-se como um caminho para o autoconhecimento. (LEJEUNE, 2008, p. 263).

Com respeito a "deliberar", uma vez que o diário proporciona um exame do eu, gera reflexão e ação. Ao escrever sobre o hoje, o diarista pondera sobre o amanhã e, a esta altura, Lejeune compara o diário às primeiras formas de escritas de si [...] "Esse controle do comportamento foi um dos maiores argumentos dos primeiros cristãos a favor do exame de consciência escrito." (Ibid. p. 263).

Quanto à sexta função do diário, "resistir", trata-se da capacidade de o diário

fornecer coragem e apoio em momentos difíceis enfrentados pelo seu autor.

E, pela sétima função, "pensar", tem-se que, a partir da prática, a escrita do diário poderia funcionar como um método de trabalho: "A forma do diário desloca a atenção para um processo de criação, torna o pensamento mais livre, mais aberto a suas contradições, e comunica ao leitor a dinâmica da reflexão tanto quanto ao seu resultado." (LEJEUNE, 2008, p. 264).

A última função da escrita do diário seria a de "escrever": só mantem um diário aquele que gosta de escrever, visto o prazer que a liberdade de escrita fornece. Transformar-se em palavras é fascinante para o escritor que tem no diário "uma espécie de corpo simbólico que, ao contrário do corpo real, sobreviverá" (ibid. p. 264). Assim, o diário não possui regras fixas e tem a liberdade de misturar gêneros e estilos, num espaço no qual o escritor encontraria "a doçura de existir nas palavras e a esperança de deixar um vestígio" (ibid. p. 265).

Lejeune acrescenta ainda outros aspectos imprescindíveis para categorizar um diário, que seria descontínuo, lacunar, alusivo, repetitivo e não-narrativo, no sentido de não ser construído como uma narrativa com começo, meio e fim — seu início seria o ponto em que a decisão de começar a escrever foi tomada e o final seria quase sempre a morte, ou uma decisão de não mais escrever (LEJEUNE, 2008, p. 285-286).

Lejeune aponta, também, que haveria dois tipos de diaristas: os que escrevem em cadernos e os que escrevem em folhas soltas. O caderno como suporte integra-se ao corpo do autor, em continuidade com ele:

O caderno vai *cicatrizar*, encadear e fundir tudo. Esse caderno costurado, colado, brochura ou espiral, no qual às vezes se põe o nome, opera no plano fantasmático o que Paul Ricoeur chama de 'identidade narrativa', pois constitui uma promessa mínima de unidade. (LEJEUNE, 2008, p. 292, destaque do autor).

Contudo, Lejeune se questiona sobre o que acontece quando o caderno acaba. Voltaria para a descontinuidade enquanto a vida e a escrita continuam? O que acontece, muitas vezes, é que se constroem outros cadernos, que seriam "páginas" de um "arquicaderno". Essa continuidade por meio de outros aponta um aspecto interessante: o medo da morte. "Deveríamos poder escrever num caderno que não tivesse fim", uma vez que "nossas descontinuidades desaparecem fundidas na continuidade do papel" (ibid. p. 293).

Outro crítico que levantou aspectos relevantes para nossa pesquisa, com respeito aos diários é Márcio Seligmann-Silva (2009), no artigo "O esplendor das

coisas: o diário como memória do presente na Moscou de Walter Benjamin". Seligmann-Silva (2009, p. 162) percebe o diário como uma autoescritura performática, uma presença corpórea que possuiria uma "respiração, um ritmo, que expressa e aponta para a situação anímica e corpórea de seu autor".

Assim como Lejeune, Seligmann-Silva também vê as características sensíveis e materiais (estado do papel, caligrafia, borrões, rasuras, etc.) como um reforço do teor testemunhal dos diários. Contudo, ele discorda do teórico francês ao não compreender o diário com uma "antificação", pois fantasia e literatura não impediriam que o leitor acreditasse no "real", já que nele fundir-se-iam autor, texto e temporalidade (SELIGMANN-SILVA, 2009, p. 162). Além disso, a força de convencimento do ato da escrita do diário reverbera em grandes nomes da literatura, como: Goethe, Dostoiévski, Kafka e Graciliano Ramos, dentre outros. Esse convencimento estético é reforçado por um elemento ético:

A escrita é vista tanto como ducto por onde escorre a vida privada, como também, em muitos diários, neste duto misturam-se de modo claro as águas da vida pública. O texto, nesses casos, transforma-se em um dique. A potência que guarda pode ser transformada em energia mesmo muitos anos depois dos fatos passados, justamente porque na estrutura do texto entrecruzam-se, em uma trama, a vida íntima com a pública, o trabalho literário com as marcas do "real", tendemos a ver nesses diários uma *escrita performática*. (SELIGMANN-SILVA, 2009, p. 162, destaque do autor).

E a essa escrita performática junta-se a leitura performática, na qual o leitor se lê no diário. Essa leitura reflexiva aumenta conforme se intensifica a crise do sujeito leitor, fator que leva Seligmann-Silva (2009, p. 165) à suposição de que talvez esteja aí uma das causas do *boom* da escrita e leitura de diários ou autoescrituras. Para ele, o diário seria como um "jogo de autodescolamento no sentido de se tentar captar e esboçar as bordas do sem-forma, que é o indivíduo moderno" — um sujeito cindido entre a esfera privada e a pública.

A característica mais marcante do diário seria, então, a "presentidade", na qual tudo se encontra em "estado de acontecer". Esse fator traria intensidade à escrita do diário, visto que o "efeito de presença" é muito mais efetivo nele, além de que a "sobreposição do autor com o protagonista-narrador faz com que nos sintamos muito mais envolvidos com a trama" (SELIGMANN-SILVA, 2009, p. 182). Desse modo, seria impossível nele traçar um limite entre o factual e o fictício, pois um gesto não existe sem o outro e é justamente isso que cativa os leitores, que acabam se identificando nessa escrita dos diários, refletindo sobre sua própria vida.

1.6 Bakhtin: plurilinguismo, discurso de outrem e alteridade

Um dos mais importantes teóricos literários, Mikhail Bakhtin (1988), também teceu importantes considerações sobre o sujeito que fala e seu discurso. Para o teórico, o emprego da linguagem obrigatoriamente passa pelo sujeito, que é o responsável pela composição e pelo estilo dos discursos. Contudo, ao criar e moldar seu discurso, a fala desse sujeito é, inevitavelmente, atravessada pelas "palavras de outrem" (BAKHTIN, 1988, p. 139), sejam enunciados verbais ou não-verbais, o que levou Bakhtin (2003, p. 379) a afirmar: "Eu vivo em um mundo de palavras do outro." Isto implica, também, para ele, que uma cultura só se revelará com plenitude e profundidade aos olhos de outra cultura:

Um sentido só revela as suas profundidades encontrando-se e contactando com o sentido do outro: entre eles começa uma espécie de diálogo que supera o fechamento e a unilateralidade desses sentidos, dessas culturas. Colocamos para a cultura do outro novas questões que ela mesma não se colocava, nela procuramos resposta a essas questões, e a cultura do outro nos responde, revelando-nos seus novos aspectos, novas profundidades de sentido [...] Nesse encontro dialógico de duas culturas, elas não se fundem nem se confundem; cada uma mantém a sua unidade e a sua integridade *aberta*, mas elas se enriquecem mutuamente. (BAKHTIN, 2003, p. 365-366, destaque do autor).

Ou seja, para Bakhtin, o outro exerce um papel fundamental no discurso, que é constituído por meio de uma relação dialógica entre o sujeito falante e o seu interlocutor, sendo que ambos se encontram, portanto, em condição de alteridade e diferença. Com efeito, diálogo não implica acordo de opiniões, mas tensão entre pontos de vista diferentes. Dialogismo seria, então, um conjunto de vozes que falam ao leitor. Para Irene Machado (1995, p. 39), estudiosa de Bakhtin,

[...] diálogo é um gênero discursivo básico, pois "os aspectos diferenciais, provenientes de diferentes pontos de vista, entram simultaneamente na constituição do ato comunicativo. O dialogismo se constitui, assim, também pelo não-dito, o contexto extraverbal que é uma realização formada a partir de uma outra focalização.

Conforme Machado (1995, p. 41), um dos pontos fundamentais levantados por Bakhtin em *Estética da Criação Verbal* (2003), é "a possibilidade de entender o discurso literário como a representação de um discurso dentro de outro discurso." Tal afirmação nos direciona ao conceito de *heteroglóssia*, que trata da presença de diferentes linguagens, culturas e expressões numa comunidade. De acordo com Machado (1995), a *heteroglóssia* no discurso significa diferentes pontos de visão:

autor/personagem; eu/outro, monólogo/diálogo, oralidade/escritura. E o gênero literário que seria a expressão disso tudo é o romance, uma vez que é constituído por multiplicidade discursiva das línguas e linguagens, por tratar-se de:

[...] uma manifestação pluriestilística, plurilíngue, plurivocal [...] A língua, enquanto meio vivo e concreto onde vive a consciência do artista da palavra, nunca é única. Cada palavra evoca um ou vários contextos da vida socialmente tensa [...] O desafio que se coloca ao poeta prosador é carregar com suas intenções este discurso já povoado pelas intenções sociais de outrem. Este procedimento enfatiza o aspecto elementar do plurilinguismo no romance: a bivocalidade do discurso direto do autor, que serve sempre a dois locutores e a duas intenções. (BAKHTIN, 2003, p. 59).

Em *Questões de literatura e estética* (1988), Bakhtin escreve que as fronteiras que separam o discurso do autor e o de outrem são frágeis e ambíguas, e que "por trás do relato do narrador nós lemos um segundo, o relato do autor sobre o que narra o narrador, e, além disso, sobre o próprio narrador".

O discurso de autor representa e enquadra o discurso de outrem, cria uma perspectiva para ele, distribui suas sombras e suas luzes, cria uma situação e todas as condições para sua ressonância, enfim, penetra nele de dentro, introduz nele seus acentos e suas expressões, cria para ele um fundo dialógico (BAKHTIN, 1988, p. 156).

Bakhtin acredita ainda haver outra forma pela qual se expressa o plurilinguismo no romance, por meio da presença de gêneros intercalados.

Qualquer gênero pode ser introduzido na estrutura do romance e, de fato, é muito difícil encontrar um gênero que não tenha sido alguma vez incluído num romance por algum autor" [...] "todos esses gêneros que entram para o romance introduzem nele suas linguagens e, portanto, estratificam sua unidade linguística e aprofundam de um novo modo seu plurilinguismo [...]

O romance serve-se duplamente de todas as formas dialógicas de transmissão da palavra do outro, elaboradas na vida cotidiana, e nas relações ideológicas não literárias das mais variadas. Todas essas formas são representadas e reproduzidas nos enunciados familiares e ideológicos — dos personagens do romance, e também nos gêneros intercalares. (BAKHTIN, 1988, p. 124, 125 e 154).

Machado (1995, p. 62) explica tal concepção posto que esses gêneros intercalados introduzem variedade estilística que apontam para o caráter dialógico e plurilíngue do romance. Ou seja, o romance é o gênero no qual há sempre um discurso dentro de outro discurso, e, por conseguinte, seria uma forma híbrida, um "sistema de fusão de línguas literariamente organizado, um sistema que tem por objetivo esclarecer uma linguagem com a ajuda de uma outra, plasmar uma imagem viva de uma outra linguagem."

Marlene Teixeira (2006), no artigo "O outro no um: reflexões em torno da concepção bakhtiniana de sujeito", elaborou importantes considerações a partir dos estudos de Bakhtin, que são extremamente relevantes para o estudo da alteridade no discurso do eu.

Teixeira (2006, p. 229) acredita que a questão do sujeito, em Bakhtin, é, na verdade, uma teoria da linguagem, tendo em vista o fato de que a interação verbal é "modo de ser dos indivíduos". Com isso, a subjetividade pode ser vista sob dois aspectos: o de dialogismo e o de alteridade, uma vez que é "entendida como um processo em que o eu se institui através do outro e como outro do outro". É por meio das vozes do discurso do sujeito que este deve ser compreendido, o que explicaria a colocação de Bakhtin (1988, p. 162) de que é no romance que o indivíduo reconhece sua "própria linguagem numa linguagem do outro, o reconhecimento de sua própria visão na visão de mundo do outro".

A autora conclui que toda a obra de Bakhtin gira em torno do eixo eu/outro e da concepção de que a "vida é vivida nas fronteiras entre a particularidade de nossa experiência individual e a autoexpressão de outros" (TEIXEIRA, 2006, p. 230) e conclui que levar em consideração o *outro* bakhtiniano como fator constitutivo do discurso acrescenta um "parâmetro à produção do discurso dentro do terreno do interdiscurso, ao mesmo tempo em que coloca a enunciação como produto da interação eu/outro" (ibid. p. 232).

Deste modo, a alteridade à luz do conceito de discurso dialógico em Bakhtin será um significativo instrumental para a análise da escrita de si em *Caderno de um ausente* e *Menina escrevendo com pai*.

2 CADERNO DE UM AUSENTE E O JOGO DA ALTERIDADE

"[...] eu ia te contar o segredo do universo como quem sussurra uma canção de ninar, mas eu não posso, filha, eu só posso te garantir, agora que chegastes, a certeza da despedida."

João Anzanello Carrascoza

Caderno de um ausente, publicado em 2014, teve até agora duas edições: a primeira pela Cosac Naify (2014) e a segunda pela Alfaguara (2017). Essa última vem com mais dois volumes que são a sequência ao primeiro caderno, chamada de *Trilogia do Adeus*.

É impossível não tecer comentários sobre a edição de *Caderno de um ausente* de 2014, pela Cosac Naify, cujo projeto gráfico, acompanhado de perto pelo autor, buscou fazer um verdadeiro livro-objeto que materializasse o sentido de um *Caderno* pessoal: diferente em formato e dimensão de um livro a fim de que o leitor pudesse levá-lo junto ao seu corpo e o preenchesse com anotações breves de seu dia a dia, comentários espontâneos expressos numa escrita pessoal, com a marca de sua mão, em letra manuscrita. Até mesmo a cor de fundo da capa, um pastel alaranjado (Figura 1), buscou aproximar-se do tom da pele, segundo Carrascoza³, como se estivesse vitalmente ligado ao corpo do autor e do leitor, que vai manuseá-lo.

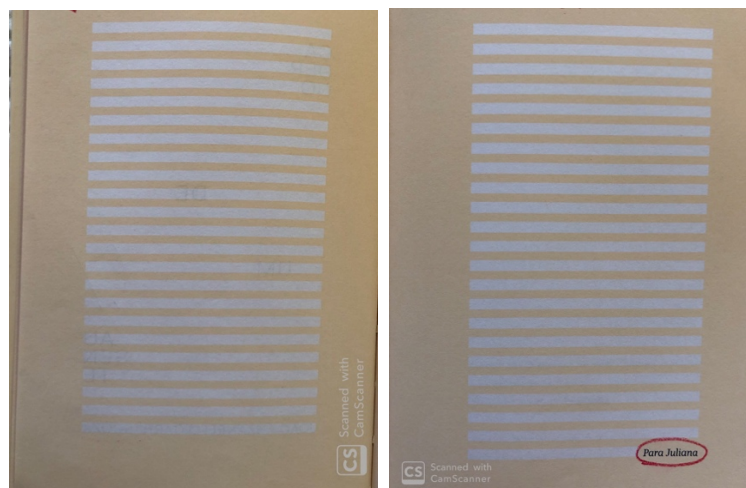


³ Informação retirada de fala do próprio autor em apresentação no seminário *O narrador e a narrativa na contemporaneidade*, realizado na PUC-SP, no dia 30 de novembro de 2017.

Figura 1. Capa da edição de 2014 de *Caderno de um ausente*.

Assemelha-se às cadernetas de Foucault, cujo propósito era exatamente esse: funcionar como um livro de vida, guia de conduta, fácil de carregar, com informações e reflexões que ajudariam o autor a enfrentar momentos de dificuldades na vida para que, lido e relido muitas vezes, pudesse ser "profundamente implantado na alma" (FOUCAULT, 2004, p. 148). E não seria esse o objetivo do narrador João, ao escrever para a filha? Não desejava ele que a escrita desse *Caderno* valesse por conselhos para a filha e a acompanhassem quando ele não estivesse mais lá?

Mas há, ainda, na terceira e quarta capas (Figuras 2 e 3), a materialização do *ausente* do título por meio de espaços vazios, que se assemelham a linhas pautadas de um *Caderno*, ainda sem nenhuma inscrição, o que nos faz interrogar sobre o autor designado por este "ausente" e sobre a não-escrita por entre os vazios das linhas das páginas, de modo que "O projeto gráfico metaforiza, visualmente, na tarja branca, as qualidades da ausência (ou dos borrões e as rasuras — a ausência de palavras)" (ALFELD, 2016, p. 242).



Figuras 2 e 3. Páginas 4 e 5 de *Caderno de um ausente*.

Logo a seguir, a dedicatória⁴ surge — "*Para Juliana*" —, trazendo ambiguidade, uma vez que essa Juliana poderia tanto ser a companheira real de Carrascoza — e,

⁴ Gerard Genette, em seu livro *Seuils (Limiares)*, de 1987, traduzido para o português sob o título de *Paratextos Editoriais* (2009), designa como *paratexto* aqueles textos que circundam um livro impresso como: título, nome do autor, capa, dedicatória, epígrafe, prefácio, posfácio, etc. Constituem uma zona de transição entre o exterior e o interior do livro, determinando sentidos potenciais que atuam sobre o leitor.

neste caso, estaríamos frente a uma autobiografia, na concepção de Lejeune, pela identidade entre autor-narrador-personagem — como a Juliana ficcional, companheira do narrador João, e, nessa medida, guardando uma distância da escrita autobiográfica.

A questão da ambiguidade também se aplica ao nome do autor, posto que o primeiro nome do autor real, João (Anzanello Carrascoza), coincide, com o do narrador-personagem João. Deste último, não sabemos o sobrenome, assim, essa ausência semeia a dúvida de se o João personagem é o mesmo João autobiográfico.

As primeiras palavras registradas pelo narrador, as epígrafes, já nos colocam diante de três autores dialogicamente conectados: Santo Agostinho, Raduan Nassar e o próprio autor ficcional e narrador João, este narrando a partir dos discursos de outrem, como diria Bakhtin.

A primeira epígrafe, "De que modo ensinai as coisas futuras, ó Senhor para quem não há futuro", presente em *Confissões* de Santo Agostinho, datada, aproximadamente, de 400 d.C., pode ser considerada uma escrita de si, mas não exatamente uma autobiografia, visto que, tal como coloca Foucault, estaria mais próxima dos *hupomnêmatas* por ser uma reflexão filosófica a partir de questões individuais e de formação de si. É uma forma de escrita autoconsciente que tem Deus por destinatário⁵.

Analisando o dizer em si, insinua-se a angústia de um eu que, à semelhança do autor do *Caderno*, parece estar num limiar entre a vida e a morte e, por isso mesmo, num momento significativo para esta palavra nascida da sabedoria e que sabe da efemeridade do tempo para uma vida humana.

A segunda epígrafe — "mas que doce amargura dizer as coisas" — vem de *Lavoura Arcaica* (1975), de Raduan Nassar, e aponta para uma outra dimensão deste *Caderno*, que é a sua escrita, entre o doce e o amargo, lugar de paradoxo e tensão entre o dito e o que ficou por dizer, pois as palavras "são como a neblina que nos impede de ver o horizonte, de súbito, se evapora revelando até os imperceptíveis tons do azul", e se desintegram "no instante que são enunciadas" (CA, p. 107)⁶. As únicas

⁵ Informações retiradas da Introdução do livro digital *Confissões*, traduzido por Arnaldo do Espírito Santo, João Beato, Maria Cristina Castro-Maia de Sousa Pimentel, disponível em:

http://www.lusosofia.net/textos/agostinho_de_hipona_confessiones_livros_vii_x_xi.pdf

⁶ A partir desse momento, as referências à obra *Caderno de um ausente* são da edição de 2014, da Cosac Naify, e serão indicadas por meio das iniciais da obra (CA) seguidas pelo número da página. Isso para que, no terceiro capítulo da dissertação, não haja confusão com a outra obra analisada do autor, *Menina escrevendo com pai*, que será indicada também por suas iniciais (MEP).

palavras que valem para sempre "são aquelas que anunciam o adeus" (CARRASCOZA, 2014, p. 109). Essas citações de outras obras implicam uma apropriação da memória de outros textos, do discurso de outrem no novo contexto do *Caderno*, de modo que ele já se inicia introduzindo um espaço de ausência-presença a ser preenchido pelas diferentes vozes que aí se cruzam.

Há, ainda, a ausência da ficha técnica nas páginas iniciais, onde normalmente aparece. O projeto gráfico deslocou-a para o fim do *Caderno*, após o posfácio. Outro detalhe editorial é a ausência de divisão da história em capítulos. Cada sessão inicia-se numa página nova, como entradas num caderno. Assim, quando uma entrada termina, há somente os espaços, as pautas em branco até o final da página, o que abre espaço para os não-ditos. Essa simples inversão e ausência de capítulos colabora, ainda mais, para tornar visível o corpo deste *Caderno*, entre a manuscritura e a escrita impressa, entre o não livro e o livro.

No espaço desses paratextos, o que se sobressai é o intervalo entre ausente-presente, que se marca no título, na capa, no nome do autor, na dedicatória, nas epígrafes e nas pautas vazias, que tiveram no projeto gráfico um intérprete rigoroso, sensível e original.

2.1 Entre ausências-presenças

"Filha, acabas de nascer, mal eu te peguei no colo, e pronto, *já chega*, disse a enfermeira." (CA, p. 9). Essas são as primeiras palavras do caderno e, nesse início, já percebemos o que veremos no decorrer de toda a obra: um eu-enunciador que chama um outro-interlocutor. O nascimento de que fala o narrador não é apenas um, mas três possíveis: o nascimento da filha na trama em si; o nascimento do relacionamento desse pai com a filha que acaba de nascer e é apresentada a ele pela primeira vez, e, ainda, o nascimento da própria escrita, com o início do relacionamento do autor com o papel, a palavra, que vai desaguar num relacionamento futuro da filha com a leitura do caderno.

Um outro aspecto interessante, nesse início de *Caderno de um ausente*, é que, a partir do título, espera-se que se assemelhe a algo como um diário, ou caderno pessoal, contudo, o enunciador já se introduz dialogando com um destinatário ausente, a filha, que acabou de nascer e não tem como responder.

Entretanto, a simples existência de um possível destinatário, que não o próprio escritor do caderno, germina a dúvida quanto ao gênero a que pertence a obra. Seria um diário ou cartas à filha Beatriz? Essa indefinição nos leva a um entre-lugar, característica que permeará toda a obra, não somente na questão de gênero, mas em outros aspectos, como na citação "Eu ignoro imensidões, que não cabem em minhas vivências" (CA, p. 29), quando nos deparamos com um eu que aconselha, não por estar num lugar de autoridade, pois ele sabe de sua falibilidade, mas sim por encontrar-se num entre-lugar: a filha entra na vida quando ele está perto de sair.

Por estar nesse lugar de passagem, entre vida e morte, João, autor do *Caderno* e narrador (o que significa, para Bakhtin, duas consciências diferentes em diálogo, cada uma delas em posições diferentes no discurso — o que narra e o que escreve) tem condições de ver o que é a vida, feita de alegrias e tristezas, bem e mal; ele vê o que o outro não pode ver e, por isso, aconselha, tenta transmitir experiência para alguém que ainda não a tem.

Eu sei que a jornada dói mesmo nas estações mais floridas, eu sei que quase ninguém se melhora nessa jornada, Bia [...] há outras fomes que não se come com garfo e faca, e há carícias que nos sugam mais que solos movediços, e tudo se apaga quando o medo não consegue dormir, Bia, e tudo se acalma quando cessa o torvelinho dos pensamentos, e tudo se ilumina quando temos a manhã em nosso corpo, e a âncora do perdão nunca mais se solta da consciência, e as ideias gagas por vezes nos salvam dos abismos [...] e eu só sei, Bia, que, em breve, não estaremos mais aqui, e enquanto estivermos, eu quero, humildemente, te ensinar umas artes que aprendi, colher a miudeza de cada instante, como se colhe o arroz nos campos, cozinhá-la em fogo brando, e depois, fazer com ela um banquete." (CA, p. 31).

Para João, o mundo é "um mundo de expiação, embora haja ocasionalmente umas alegrias, não há como negar — as verdadeiras vêm travestidas [...]" (CA, p. 9). Assim, há dores, aprendizado, culpas, mas também alegrias, experiências a serem filtradas, expiadas. Ao mesmo tempo em que dá as boas-vindas à menina, oferece-lhe, também, a morte e o fim da existência humana. É o começo, mas o fim está à espreita, e por isso ele pede perdão à filha, já que "não há como esconder a morte ante a estreia de uma vida" (CA, p. 14).

Esse ato de "conversar" com a menina, aliado ao constante chamado — "Por isso eu te peço perdão, filha [...]" (CA, p. 14); "Bia, já posso pronunciar o teu nome com a força da verdade [...]" (CA, p. 21) — e em incontáveis outros momentos, remete-nos a uma situação de oralidade nesse diálogo pai-filha, além de uma proximidade tal que o torna uma presença viva e corporal na escritura.

João é um autor-narrador que deseja deixar um legado de lembranças para a filha, que lhe sirvam, quando puder ler estes escritos — o que ocorrerá, aliás, no livro seguinte, *Menina escrevendo com pai* — como diretrizes de vida e de formação de si, válidas tanto para a filha quanto para ele próprio.

E pra que servem as lembranças? Lembranças? Não há o que fazer com elas, Bia, mas também se não existissem, eu não poderia te deixar este legado, porque só escrevemos sobre aquilo que se engravou em nossa memória [...] o presente só na aparência é sereno, em seu ritmo de conta-gotas, tanto que, embora tenham se passado apenas dez meses da tua chegada, eu já tenho muitas reminiscências; sim, o que eu guardo de ti, Bia, constitui, ainda que pequeno, um testamento, e isso se dá também com outros pais e filhos que aqui aprendem a cerzir suas penas [...] (CA, p. 94-95).

Mas quem é esse pai? Quem é esse que diz eu? Quem é esse que "transita entre o desencanto diante da inevitabilidade da morte e o encantamento das experiências cotidianas?" (ALFELD, 2016, p. 229). Quem é esse narrador que se desloca, continuamente, para a função autoral ao escrever seu *Caderno*?

Wayne Booth (1980), em *Retórica da Ficção*, delimitou em três categorias a posição do autor: autor implícito, narrador dramatizado e narrador não-dramatizado. Para Booth, o narrador é aquele que assume a função de enunciar a história de determinada perspectiva, seja ela dramatizada, com sua marcada presença na cena narrativa, ou não dramatizada, guardando uma distância em relação a ela. Não deve ser confundido com a imagem implícita do escritor, que Booth (1980, p. 88) denomina de *autor implícito*, uma espécie de *alter ego* do autor real inscrito no interior da obra. Daí que "um grande artista pode criar um autor implícito distanciado ou próximo, dependendo das necessidades da obra que tem em mãos" (BOOTH, 1980, p. 100).

É essa figura autoral implicada no interior de uma composição narrativa que pode configurar-se ou com marcas explícitas, assumindo o ato escritural, como acontece em *Caderno de um ausente*, ou com sua presença fazendo-se implicitamente, por meio dos dispositivos de que lança mão para narrar, como narrador, foco narrativo, trama, personagens, tempo, espaço e efeitos sobre o leitor.

Em *Caderno de um ausente*, encontramos muitos índices que apontam para uma possível coincidência entre o autor empírico, João Carrascoza, o João ficcional, autor deste *Caderno* e, também, o narrador dramatizado, que assume o foco narrativo em primeira pessoa ao dizer "eu". No entanto, nesse "eu" desdobram-se três diferentes sujeitos, cada um deles numa esfera diferente: um está no âmbito da realidade empírica e os outros dois, que vão nos interessar aqui, estão no âmbito textual. Portanto, não se trata de identidade, mas de alteridade e diferença, fato que

nos leva a pensar na bivocalidade de Bakhtin (1988), uma vez que o discurso far-se-á por meio de uma palavra bivocal, que sempre pressupõe uma outra voz.

O nome presente na capa da obra é João Anzanello Carrascoza; o nome do narrador-personagem da história é João; não sabemos, todavia, o seu sobrenome. Essa ausência é forte indício do jogo que o autor implícito cria com as possíveis informações autobiográficas embaralhadas na obra, entre a figura real do autor e a ficcional. Bakhtin (1988, p. 118) afirma que esse jogo dialógico, no romance, implica que:

O autor se realiza e realiza o seu ponto de vista não só no narrador, no seu discurso e na sua linguagem [...] mas também no objeto da narração, e também realiza o ponto de vista do narrador. Por trás do relato do narrador, nós lemos um segundo, o relato do autor sobre o que narra o narrador, e, além disso, sobre o próprio narrador. Percebemos nitidamente cada momento da narração em dois planos: no plano do narrador, na sua perspectiva expressiva e semântico-objetal, e no plano do autor que fala de modo refratado nessa narração e através dela.

O teórico ainda acredita que "não perceber esse segundo plano intencionalmente acentuado do autor significa não compreender a obra" e que o autor não está, assim, identificado com o narrador, mas ele utiliza esse diálogo entre as vozes para "não entregar inteiramente as suas intenções a nenhuma delas" (BAKHTIN, 1988, p. 119). Desse modo, o autor está livre de uma linguagem única e pode "transferir as suas intenções de um sistema linguístico para outro e falar *por si* na linguagem de outrem, e *por outrem*, na sua própria linguagem." (Ibid. p. 119, destaque do autor).

Do mesmo modo que em todas essas formas (o relato do narrador, do suposto autor ou de um dos personagens) ocorre a refração das intenções do autor, nelas são possíveis, como no romance humorístico, distâncias diferentes entre cada momento da linguagem do narrador e o autor: a refração pode ser ora maior, ora menor, e em alguns momentos pode haver uma fusão quase total das vozes. (Ibid. p. 119).

Narrativas em primeira pessoa criam esse desdobramento dentro de uma mesma palavra *eu*, que é, no entanto, o mesmo e o outro, simultaneamente. Um signo de alteridade e de não coincidência — vozes não idênticas e, portanto, discordantes. O narrador fala de um lugar — o do discurso —, mas também está em dois outros: o do enunciado, como personagem, e o que poderíamos nomear, talvez, de metadiscurso, como aquele que também escreve e que está implícito, no todo do *Caderno*. O eu que escreve, ou o autor implícito, faz-se presente pelo que deixou no

texto, pelas suas escolhas. E é nela, na escrita, que seu *alter* se materializa.

Caderno de um ausente explora essa palavra bivocal, de modo a criar um pacto de leitura que desestabiliza o leitor ao afirmar e negar, ao mesmo tempo, o laço autobiográfico. Ao começar a descrever o mundo para a filha, por exemplo, uma das primeiras informações é que ela possui um "meio-irmão, de quinze anos, é bom que logo saibas" (CA, p. 9) e que, infelizmente, pai e filha não poderão passar muito tempo juntos, posto que ela é "fruto de um esperma velho e de um amor tardio" (CA, p. 15).

Tais dados, aliados aos da ficha hospitalar, que o narrador reproduz no segundo capítulo, levam-nos a descobrir que os nomes dos pais de Bia são Juliana e João e aí é inevitável que o leitor associe com a vida real do autor Carrascoza, cuja esposa também se chama Juliana e com quem ele tem uma filha, que nasceu por volta de seus 50 anos. O autor também possui um filho mais velho, de um relacionamento anterior. A isso soma-se o fato de ambos os autores, Carrascoza e João, o autor fictício do *Caderno*, virem de cidades do interior e serem, também, professores e escritores.

Em uma entrevista ao jornal online *Rascunho*, quando perguntado se haveria algum tipo de referência autobiográfica no romance *Caderno de um ausente*, Carrascoza respondeu que:

São alguns sinais de elementos isotópicos que podem dar a ideia de que tem a ver com a minha vida. Dediquei este livro à minha esposa Juliana. Inclusive, usei o nome dela na personagem, que é a mãe no romance. Esses índices isotópicos já fazem parte da literatura, de uma forma geral. Mas não tive nenhuma intenção de utilizar a história da minha vida. Tem gente que leu e achou o livro tão forte que me perguntou sobre como anda a Beatriz, se estou bem viúvo. É claro que há elementos autobiográficos no sentido de você usar suas experiências, fatos... Posso utilizar traços de pessoas que conheço e amo. Mas não há uma linha totalmente autobiográfica. É autobiográfico como toda obra de alguma forma é, trazendo vivências transfiguradas de um determinado autor. (CÂMARA, 2015, p. 2).

Em entrevista anterior, o autor admitiu que suas histórias contêm muito de si, uma vez que, em sua opinião, só conseguimos transmitir efetivamente para o outro aquilo que nos pertence, e que, por isso, quando trabalha num texto, ele tenta expressar toda sua experiência até aquele momento, ou mesmo as de outras pessoas. (PEREIRA, 2013, p. 9).

Contudo, numa recente palestra na PUC-SP⁷, Carrascoza contou que a escrita

⁷ Apresentação a convite da Prof.^a Diana Navas, em aula da disciplina *Literatura Brasileira: diálogo interartes*, no dia 14 de maio de 2019.

do *Caderno* surgiu dois anos e meio antes de seu casamento com Juliana e do nascimento da filha do casal, o que corrobora mais ainda a não identidade entre autor e narrador, afastando o caráter estritamente autobiográfico do *Caderno*.

Há um outro momento, num dos capítulos finais do livro, em que o narrador João relata a sua história pessoal, estabelecendo sinais duplos que encaminham o leitor para dentro e para fora do livro, na direção do próprio João Carrascoza:

E, pra que eu seja honesto até a medula, tu precisas saber que houve um que encontrou uma boa mulher, filha de lavradores italianos, também imigrantes que aportaram na mesma região onde teus bisavôs espanhóis cumpriram o destino deles, e com quem ele teve um filho bom, nem gênio nem tolo (que esses exigem um amor ilimitado e, por isso mesmo, doentio), apenas um homem, dentro das medições normais [...] é, é preciso dizer, traiu a boa mulher com uma jovem aluna que o levou ao paroxismo sexual e depois ao remorso [...] e, assim, o fez perder a companhia diária do filho, que antes havia sido alegre e divertida, [...] mas a segunda chance veio sob a figura dessa mulher toda perdão, apta a um entendimento além do que os fatos só parcialmente revelam, embora nem ela, e nem qualquer outra pessoa, tenha conseguido retirar dele a cruz que lhe segue pregada aos ombros [...] e este, este que um dia, talvez percebas se espriar inteiramente em teu espírito, solapando todos os outros aqui citados, que desaparecem lá no fundo do espelho retrovisor, e te insuflando a cometer algum desvario , este,

Bia, este sou eu. (CA, p. 91-93).

Embora haja no trecho selecionado muitos indícios que apontam para o autobiográfico, há vários outros que o negam e, para isso, basta atentar para a própria organização discursiva, que implica a elaboração da história que não mais é fidedigna ao vivido pelo autor, pois é inevitável o intervalo entre o vivido e a sua representação na escrita do *Caderno*. Há ainda um outro aspecto que corrobora o caráter ficcional da obra:

Caderno de um ausente promove a ambivalência entre presença e ausência do autor na obra; e o lugar ocupado pelo sujeito está na linguagem, nos vazios da escrita. Os vazios da escrita alertam para a ilusão da referencialidade da história que está sendo contada para desviar da identificação com uma história real, o que permite distinguir o autor-indivíduo real da função-autor. (ALFELD, 2016, p. 248).

2.2 Os interlocutores do *Caderno*

Embora o narrador do caderno se identifique como um "ausente" no título, sua

presença é evidente em toda a história, diferente do destinatário de sua escrita, Bia, a quem "vemos" apenas através do olhar e das palavras do pai. A filha, recém-nascida, é apenas um tu potencial no discurso. Bia está sendo gestada pelo imaginário do pai-narrador-autor dessa escrita do eu. No entanto, o *Caderno* existe por ela e para ela. Bia nasce, e, com ela, a narrativa nasce também.

A presença de Beatriz se faz na escrita, que é, também, um outro sujeito, na medida em que não se submete ao autor, mas trava com ele um combate no próprio ato escritural. É a busca pela palavra exata que provoca as inúmeras rasuras e hesitações, que se espalham por todo o livro nas marcas de autocorreção.

É na invocação de Bia, uma constante do início ao fim do *Caderno*, que se marca sua vida escritural, numa ambivalente condição de alteridade:

[...]por isso eu deixo aqui, escritas, as minhas margens, Bia, porque já estou te perdendo, eu já te perdi por tudo o que viveste até este instante, mas eu te recupero com as palavras (CA, p. 98) [...] as palavras só valem mesmo para o momento [...] estas palavras — e todas as outras — incineram-se depois de bem ou mal ditas, como folhas de papel sobre a chama do isqueiro; mas, com elas, é que damos corda em nossas recordações [...] (CA, p. 99).

Assim, o par escrita e autor se alternam na relação de alteridade um do outro; da mesma forma, entre o eu e o tu se projeta novo jogo de alteridade, pois é nesse *ter-lugar* da escrita que se dá o encontro entre ambos: por um lado, há a projeção que o pai-autor e narrador faz em relação ao outro (Bia); por outro lado, embora manifeste-se apenas no espaço imaginativo, Bia também se faz presente a partir do discurso do pai:

Estás ali, acontecendo naquele berçário à meia luz (CA, p. 21) [...] Fico te mirando porque tu és o elemento vivo que a realidade me entrega neste instante (CA, p. 57) [...] Fico te admirando em silêncio, sem nenhuma expectativa de que despertes e sorrias para mim (CA, p. 58) [...] Sim, tu vais perguntar, por que?, todo mundo um dia, há de se fazer esta pergunta. E então eu te respondo, Bia, com a certeza de que não vou te convencer [...] (CA, p. 70).

Interessante, ainda, é perceber o próprio *Caderno* como interlocutor, pois é um outro sujeito-corpo que materializa os desejos e a narração desse eu. Ao funcionar como uma espécie de diário, torna-se um confidente de João, e é nessas páginas que o narrador-autor sangra *na e com a* palavra, uma vez que "as folhas de papel, inocentes em sua aparência, nos rasgam a pele" e "podem, de súbito, encher-se de sangue, pela tua própria ação intempestiva, imagine, então, quando nelas as palavras

irrompem em incontrolável hemorragia" (CA, p. 11).

No papel, percebemos as hesitações de seu autor, os esquecimentos, as rasuras, os não-ditos inscritos nos espaços em branco, nos quais o *ausente* desse *Caderno* se materializa. Nesse sentido, o ausente no plano da escrita é mais do que uma rasura ou a falta de uma palavra, porque abre um espaço de impotência daquele que escreve, daquilo que ficou entre o dito e o por dizer:

[...] só o silêncio é que vale para sempre [...] O silêncio é a nossa língua mãe, mas nós desaprendemos a sua linguagem, por gerações e gerações nos ensinaram a falar quando estávamos no pleno entendimento desse idioma, e, então, passamos a usar as palavras, para traduzir o que é ou foi melhor dito silenciosamente, e não há como transferir uma frase, uma sentença, um poema de uma língua para outra sem perder algo vital de sua substância, uma metáfora só é uma metáfora porque diz o que não se pode dizer de outra maneira, é a tentativa de driblar o incomunicável [...] se eu pudesse eu te ensinava todo o abecedário do silêncio antes da fala, eu desaprenderia a falar e adotaria como língua todo o (meu)humano silenciar; se eu conseguisse reaprender, contra séculos de condicionamento linguístico, a me expressar nesse idioma, eu não precisaria escrever este caderno [...] e aí, eu tenho certeza, tu não irias ler apenas o meu rosto, tu irias ler o que o silêncio significa no meu rosto [...] (CA, p. 110-112).

Há aqui toda uma reflexão sobre o lugar do silêncio como a infância de uma língua sem palavras e sem semântica, lugar da *Voz*, sem discurso, ou, como diria o filósofo contemporâneo Giorgio Agamben (2006, p. 56), em *Infância e História*:

Voz (que escreveremos de agora em diante com maiúscula para distingui-la da voz como mero som) tem o estatuto de um não-mais (voz) e de um não-ainda (significado), ela constitui necessariamente uma dimensão negativa. Ela é o fundamento, mas no sentido de que ela é aquilo que vai ao fundo e desaparece, para que assim o ser e a linguagem tenham lugar.

Este (não) lugar de passagem entre o *não-mais* (voz-som) e *não-ainda* (significado-discurso) é justamente o espaço desta *Voz* silenciosa em seu estatuto de potência de (não)⁸ privação da fala, da palavra articulada e do discurso. A percepção do silente como alteridade da palavra dita é um outro plano mais profundo de reflexão deste autor-narrador que escreve o *Caderno* sobre o seu próprio ato escritural, ultrapassando em muito o que seria uma autobiografia pelo simples fato de uma coincidência entre autor empírico e ficcional.

O silêncio como potência de privação da palavra abre uma perspectiva

⁸ Este conceito de potência de não, como privação e impotência, Agamben (2015, p. 246) encontra em *De anima*, de Aristóteles, e assim o define no ensaio "Potência do pensamento": "[...] Existe uma forma, uma presença do que não é em ato, e essa presença privativa é a potência".

infinitamente maior para a formação de si, como pretende o autor-narrador deste *Caderno*; e não apenas na direção de Bia, o interlocutor mais evocado pelo discurso, mas também do autor e do próprio leitor destas páginas, que expõem a luta com e contra as palavras em sua imperfeição tradutora das reminiscências de uma vida transformada em texto. Restos fragmentados e lacunares que pulsam em meio a uma transmissibilidade comprometida por esta linguagem fraturada.

Portanto, é função desse escritor-narrador interromper o fluxo do discurso para expor esta fratura, que não deixa de ser o testemunho mais autêntico oferecido pela própria escritura sobre si mesma. Esta é a "iniciação" mais íntima que a linguagem deste *Caderno* poderia oferecer ao ser humano, ainda mais àquele que entra, como Bia, no ciclo da vida:

É no silêncio que eu te inicio não no mundo, num caminho espiritual ou numa crença, é no silêncio que eu te inicio não num saber exotérico milenar, em jogos de ironia, em teoremas insolúveis, não é no silêncio, Bia, que eu te inicio em mim — pisar no meu silêncio é o teu primeiro passo pra me conhecer —, é no silêncio, filha, que eu te inicio em quem tu terás — logo — de assistir ao fim. (CA, p. 114)

Portanto, uma das formas que o autor implícito encontrou para corporificar essa ausência é por meio dos espaços em branco, na própria escritura do texto, e não somente na vida dos personagens, como se fosse uma "cicatriz que fratura a escritura, pois o que se faz ausente assinala a sua presença nos espaços em branco" (ALFELD, 2016, p. 229), e ainda:

Pausas, elipses, o não-dito, brechas, vestígios, perdas, hesitação, rasuras, espaços de reflexão, incerteza, rupturas, etc. Quando a fala do narrador silencia, deixa na escritura seu rastro, a cicatriz que, na escrita sangrada das 'páginas de rosto da família', e na escrita impressa do romance, perpetua ausências — do que dizer e do como dizer. (ALFED, 2016, p. 239).

Esta seria a poética da ausência de Carrascoza, como denominado pela autora, uma das maneiras de "arranjar as palavras e transitar para a poética da linguagem no espaço literário" (ALFED, 2016, p. 222) por meio de metáforas e imagens, na tentativa de exprimir o inexprimível, como ocorre neste trecho de grande voltagem poética:

Eu te digo, Bia, o tempo, que, pacientemente, te trouxe aqui, começou a contagem regressiva, o tempo é este alicate, o tempo puxa o fio da vida, estica-o, corta, emenda, torce, o tempo, Bia, vai te violar de mansinho, a ponto de nem perceber, senão quando, diante do espelho te espantar com o desenho perverso que, sorrateiro, ele moldou em teu corpo [...] (CA, p. 28).

Eu ia te ensinar como desviar das trilhas tortas que vão se colar na sola de

tuas sandálias, e como te manter em calma quando os ventos acusatórios te açoitarem, [...] Eu ia provar, com mil exemplares, que se pode inventar metáforas em cores a partir de clichês cinzentos, e, em movimento oposto, eu não ia aplaudir o brilho do tecido se o que te agasalha é o forro [...] (CA, p. 32-33).

Há, ainda, a alteridade do leitor dessa escrita que cria também no espaço de seu imaginário pai e filha ausentes-presentes. E ao ler essa escrita de si, destinada ao tu-filha, o tu-leitor conseqüentemente se aproxima ao patamar desta, e a relação eu-narrador → eu-leitor torna-se tão próxima e íntima quanto com o tu-filha. Ao escrever sobre si, o eu-narrador colhe a simpatia do tu-leitor, que vê, nas suas palavras, orientações para sua própria vida, também. Esta é a singularidade da escrita de si: ser uma via de mão dupla entre escritor e leitor

2.3 As várias escritas de si em um só *Caderno*

Como vimos até aqui, o *Caderno*, por possuir vários planos de alteridade, gera uma tensão entre ser uma *escrita de si* e, ao mesmo tempo, uma *escrita do outro*. É escrevendo para o outro que o narrador busca alcançar essa identidade do sujeito que diz "eu" e deseja se reconhecer e se fazer reconhecido pelo outro. E ele assim o faz utilizando das peculiaridades e flexibilidade das várias modalidades da escrita de si.

A primeira faceta que vem à mente ao se pensar o *Caderno* como uma escrita de si é a do diário. Recordando as funções do diário, postuladas por Lejeune, é possível percebê-las no *Caderno*, por exemplo: João quer "manter sua memória viva" para Bia, assim como a de sua família; direcionando o caderno à filha, ele quer "sobreviver" nela. Vemos que o autor-narrador constantemente "desabafa" sobre seus erros do passado e autoanalisa-se na medida em que escreve para a filha. Entretanto, é no segundo livro — *Menina escrevendo com pai* — que percebemos o quanto o *Caderno* de João realmente funcionou como um instrumento de ação e de formação para a filha, que de destinatária passa a leitora e autora de uma nova escrita.

É nesse *Caderno*, também, que o autor-narrador encontra o confidente que o ajuda a resistir à maior ausência de todas, que é a morte. E por fim, nosso narrador é também escritor que exerce, nesta escrita, a espontaneidade que Lejeune afirma existir no diário, como uma das formas de escrita de si.

Mas, ainda assim, o *Caderno* desrespeita uma característica fundamental do

diário: o compromisso de se ater ao calendário e escrever todos os dias. No *Caderno*, não há esse compromisso e o autor escreve quando sente necessidade de expressar algo de importante para a filha. Portanto, não temos uma narrativa linear, há saltos no tempo, e os únicos registros temporais que temos, são: "acabas de nascer" (CA, p. 9); "logo iremos para casa"; "hoje saístes da maternidade"(CA, p. 57); "hoje, ela [a mãe] está mais disposta" (CA, p. 78); "sozinha, apenas um ano velha (CA, p. 105); "eu não queria ter ficado tantos dias sem te escrever" (CA, p. 115); "daqui em diante" (CA, p. 119) e "pra sempre" (CA, p. 120).

Há ainda um outro aspecto que distancia o *Caderno* do diário: o eu que escreve sobre si não direciona esses escritos para si mesmo, mas para um outro — a filha Bia. Todavia, esse mesmo fato aproxima o *Caderno* da correspondência.

Assim, o *Caderno* pode funcionar como correspondência por possuir um destinatário claro, a filha Bia, e, também, por ser um exercício de autorreflexão, que age, primeiramente, sobre quem escreve e, depois, sobre quem recebe: "Acabas de nascer e eu tenho de te explicar, como se já pudesses entender, e, da mesma forma, estou dizendo a mim, que não vamos passar muito tempo juntos." (CA, p. 10).

A correspondência seria, ainda, uma forma de confirmar o desejo ansiado pelo pai de se fazer presente para a filha, uma vez que ela funcionaria como uma presença "imediata e quase física" e, segundo Foucault, seria uma espécie de face a face entre remetente e destinatário.

Entretanto, esse aspecto da correspondência aproximar-se-ia, também, do diário no sentido da presentificação que essa escrita performática traz, conforme afirma Seligmann-Silva (2009, p. 162), por configurar-se como uma "presença corpórea" do próprio autor. A escrita performática seria possível, então, uma vez que seu efeito de presença é muito forte, e que a "sobreposição do autor com o protagonista-narrador faz com que nos sintamos muito mais envolvidos com a trama" (ibid. p. 182). Seligmann acredita, ainda, que a escrita performática do diário guarde uma potência que possa tornar-se energia, anos após ter sido escrita, que é justamente o que ocorre com este *Caderno de um ausente* em sua presença no aqui e agora da escritura-leitura.

Por outro lado, a sobreposição do protagonista-narrador com o autor ficcional e o empírico aponta-nos para outro tipo de escrita de si, que é aquela na qual há uma contaminação do autobiográfico no ficcional, embaçando a fronteira entre realidade e ficção.

Como visto previamente, em *Caderno de um ausente* há a presença de índices autobiográficos, mas não há como comprovar que os indícios ali presentes sejam realmente autobiográficos, ou mesmo distinguir quais elementos seriam fatos e quais seriam pura ficção. Carrascoza constrói o caderno mesclando realidade e ficção deliberadamente.

O pacto existente entre Carrascoza e leitor seria, portanto, diferente do postulado por Lejeune: o de que sua obra não é autobiografia, mas que sempre haverá, como ele mesmo definiu, elementos isotópicos referentes à sua vida, pois "é autobiográfico como toda obra de alguma forma é, trazendo vivências transfiguradas de um determinado autor" (CÂMARA, 2015, p. 2). Assim, o que o leitor lê não é a vida real de Carrascoza, mas a vida feita escritura nesse *Caderno*, que se instaura como uma presença viva. O autor João e o narrador são figuras cuja existência se faz nesse *Caderno*, nas rasuras e ausências do que escreveram e, especialmente, naquilo que não escreveram; nas reminiscências lembradas e, especialmente, naquelas que se perderam no esquecimento.

Talvez a equação proposta por Faedrich (2016, p. 37), que distingue autobiografia de autoficção por meio do movimento pendular que se estabelece ou na direção vida → texto (autobiografia) ou na direção inversa (autoficção) poderia ser útil para a análise dessas modalidades de escritas de si, menos como extremos dicotômicos e mais como graus de contaminação entre eles.

A partir disto, será que poderíamos pensar *Caderno de um ausente* como uma autoficção, levando em consideração o seu grau de ficcionalidade em detrimento da identidade entre o eu do autor empírico e o do ficcional?

Se pensarmos como Klinger e Booth, que o autor empírico e o sujeito autoral (ou autor implícito) são entidades diferentes, pois o autor implícito é uma *persona*, um *alter* do escritor, e que tudo não passa de performance, que o pacto é ambíguo ao eliminar a linha divisória entre fato/ficção, verdade/mentira, vida/obra, e que a palavra do jogo da autoficção seria a indecidibilidade, então a resposta é sim. Se tomarmos essa indecidibilidade e correlacionarmos com o *Caderno*, poderemos ter sua definição: uma obra híbrida, com potencialidade para ser diário, sobretudo por presentificar o narrador ao leitor; ao mesmo tempo, qualifica-se como correspondência, por fazer seu emissor presente ao destinatário. Possui, também, vínculos com o *hupomnêmata*, caderneta pessoal, de modo a funcionar como um guia de conduta para Bia, o tu implícito ao texto, e também para o leitor; e, ainda, poderia

ser considerado autoficção, por ser uma história inventada, embora com traços autobiográficos.

O *Caderno* é uma narrativa híbrida, que abriga todas essas formas de escrita de si e a melhor solução, talvez, fosse a de considerar a obra como romance mesmo, um gênero permeado pelas presenças de outros: tem algo de autobiografia, algo de correspondência, autoficção e diário, mas não é nenhum deles. Esses gêneros moldam, mas não definem, o que nos leva a pensar na concepção de "gêneros intercalados" dentro do romance, conforme Bakhtin, o que já foi abordado no capítulo anterior.

Sobre isso, o teórico enfatiza que os gêneros derivados da escrita de si, (diários, confissões, relatos, etc.) "podem não só entrar no romance como seu elemento estrutural básico, mas também determinar a forma do romance como um todo" e que o romance "utiliza esses gêneros precisamente como formas elaboradas de assimilação da realidade" (BAKHTIN, 1988, p. 124).

Bakhtin (1988, p. 125) afirma, ainda, que "todos esses gêneros que entram no romance introduzem nele as suas linguagens e, portanto, estratificam a sua unidade linguística e aprofundam de um modo novo o seu plurilinguismo", uma vez que "a prosa romanesca seria estranha à ideia de uma linguagem única" (ibid. p. 127).

O plurilinguismo introduzido no romance é o *discurso de outrem na linguagem de outrem*, que serve para refratar a expressão das intenções do autor [...] Nesse discurso há duas vozes, dois sentidos, duas expressões. Ademais essas duas vozes estão dialogicamente correlacionadas, como que se conhecessem uma à outra, como se conversassem entre si. O discurso bivocal sempre é internamente dialogizado [...] Assim é o discurso do gênero intercalado: todos são *bivocais e internamente dialogizados*. Neles se encontra um diálogo potencial, não desenvolvido, um diálogo concentrado de duas vozes, duas visões de mundo, duas linguagens. (BAKHTIN, 1988, p. 127-128; destaques nossos)

Além do plurilinguismo, outra característica do romance que é muito evidenciada em *Caderno de um ausente* é a crença de que os leitores de romance são sujeitos em crise, e por isso buscam encontrar o sentido da vida por meio da leitura, como coloca Llosa (2004, p. 16 e 21):

Os homens não estão contentes com o seu destino e gostariam de ter uma vida diferente da que vivem. Para aplacar — trapaceiramente — esse apetite surgiu a ficção. Ela é escrita e lida para que os seres humanos tenham as vidas que não se resignam a não ter [...] Quando lemos romances, não somos o que somos habitualmente, mas também os seres criados para os quais o romancista nos transporta. Esse traslado é uma metamorfose: o reduto asfíxiante que é nossa vida real abre-se e saímos para ser outros, para viver

vicariamente experiências que a ficção transforma como nossas. Sonho lúcido e fantasia encarnada, a ficção nos completa — a nós, seres mutilados, a quem foi imposta a atroz dicotomia de ter uma única vida, e os apetites e as fantasias de desejar outras mil.

E verdades aplicáveis à vida, conselhos que gostaríamos de ouvir ou ter ouvido de nossos pais, princípios norteadores para a constituição humana, poeticamente colocados, ocorrem em *Caderno de um ausente*:

Não há, Bia, é bom que aprendas logo cedo, não há outra maneira de avançar senão experimentar, seja o que for, pena ou regozijo, ternura ou estupidez, o seu máximo limite, não se bebe o momento em pequenos goles, mas em longos tragos, afogando-se nele até sentir, em tuas entranhas, a vertigem de ser quem tu és inteiramente." (CA, p. 22).

A partir das palavras do pai, Carrascoza universaliza o sujeito moderno, carente de conselhos, de direções, e escreve o que todo ser humano gostaria de ouvir, por isso move e toca o leitor.

O que importa depreender, ao final, é que, ao escolher mesclar todas essas formas de escrita de si, ao constantemente deslizar-se entre o eu e o outro — Carrascoza e João, João e Bia, João e palavra, palavra e leitor, texto e vida —, a alteridade é uma presença determinante neste *Caderno de um ausente*, que poderíamos denominar, talvez, de *romance* por cruzar todas as modalidades de escritas de si, numa interação tensa, em constante movimento entre singularidade e alteridade.

3 MENINA ESCREVENDO COM CADERNO DE UM AUSENTE

"[...] porque eu só me lembro da essência, da gota d'água que, a qualquer hora, vira mar na minha memória, *eu não me lembro das palavras dele, essas são minhas, rastros de seu pensamento [...]*"

João Anzanello Carrascoza

O presente capítulo almeja realizar a análise comparativa entre *Caderno de um ausente* e *Menina escrevendo com pai*, em termos do novo jogo de alteridade que constroem no diálogo que tecem entre si.

Se pensarmos que, de acordo com Bakhtin, todo discurso traz dentro de si o discurso de outrem, então, é fundamental considerar como ambos os livros entretecem essas vozes na medida em que, agora, já não se pode falar de uma escrita de si com viés autobiográfico, pois, assumidamente, estamos no plano da ficção. O diálogo, nesse sentido, dá-se entre dois livros sendo um, *Caderno de um ausente*, o genitor do outro, *Menina escrevendo com pai*.

No entanto, entre eles, não há subordinação, do livro-filha em relação ao livro-pai, mas cada um tem sua singularidade: interpenetram-se mutuamente, sem perderem sua identidade no campo dialógico instaurado. Não se trata, portanto, de escrever *sob* a influência de, mas *com*, *ao lado de*.

3.1 Paratextos em diálogo

Logo de início, percebe-se uma clara e importante diferença entre as duas obras. Enquanto os paratextos do *Caderno de um ausente* apontavam para a simulação de um caderno real, em termos de formato, tamanho, ausência da ficha técnica, havia ainda a coincidência de nomes entre o autor empírico e o João autor-narrador do *Caderno*, e até mesmo a dedicatória enfatizava a ambiguidade entre as Julianas, a real e a fictícia.

Em *Menina escrevendo com pai*, apesar do formato ainda assemelhar-se às cadernetas pessoais, a ficha técnica já anuncia: "Os personagens e as situações desta obra são reais apenas no universo da ficção; não se referem a pessoas e fatos concretos, e não emitem opinião sobre eles."

Diferença radical essa: parte-se do pressuposto de que estamos no terreno da ficção, o que não significa o oposto da realidade, mas a criação de uma outra realidade, na qual a faculdade imaginativa tem papel preponderante. Sendo assim, o referente de *Menina* é um outro livro — *Caderno de um ausente* — e não mais um pai autobiográfico, situado, ambigualmente, entre o dentro e o fora do *Caderno*. Da mesma forma, o livro-filha, *Menina escrevendo com pai*, não é mais fruto de uma escrita autobiográfica. Pai e filha são, agora, seres de papel, uma vez que a narrativa é o próprio acontecimento, como diz Blanchot (2005, p. 8):

A narrativa não é o relato de um acontecimento, mas o próprio acontecimento, o acesso a esse acontecimento, o lugar aonde ele é chamado para acontecer, acontecimento ainda por vir e cujo poder de atração permite que a narrativa possa esperar, também ela, realizar-se.

Contudo, na dedicatória do caderno, "para meu pai, é claro, e para Catarina" (MEP⁹, p. 5), uma certa ambiguidade ressurgue entre o pai autobiográfico e o ficcional, embora no *Caderno* essa identidade já tenha sido afastada, ela ainda perturba o leitor.

As epígrafes a seguir apropriam-se de dois textos poéticos — o de Drummond e o de Murilo Mendes —, cada um deles trazendo significados potenciais para a narrativa que virá. O título do caderno dialoga diretamente com a primeira epígrafe, versos do poema *Mãos dadas*, de Carlos Drummond de Andrade, presente na obra *Sentimento do mundo* (1940), que diz: "O presente é tão grande, não nos afastemos. Não nos afastemos muito, vamos de mãos dadas" (MEP, p. 7). O foco no presente; as "mãos dadas" entre os dois livros, o do pai e o da filha; a ausência anunciada, "não nos afastemos"; e o modo de a narração fazer-se, por fragmentos, lembranças esparsas que vão compondo a história da escrita de ambos os livros.

"O homem só conhece a verdade em fragmentos, não na soma total, mostrada de uma só vez" — essa segunda epígrafe, de Murilo Mendes, é uma passagem de um pequeno texto de 1956, intitulado *Quatro textos poéticos*, e constitui-se em referência direta também ao *Caderno-pai*, que afirmava ser importante que a filha entendesse "o quanto somos feitos de fragmentos, o quanto somos desinteirados de nós mesmos" (CA, p. 48), ele próprio "inteiramente fragmentado" (CA, p. 103). E é no decorrer de *Menina escrevendo com pai* que esses fragmentos do *Caderno-pai*

⁹ Como mencionado em nota no Capítulo Um, as referências à obra *Caderno de um ausente* e *Menina escrevendo com pai* serão marcadas "CA" e "MEP", respectivamente, seguidas da numeração da página.

ressurgem numa tentativa de reconstruí-lo pela memória.

Logo ao início, surpreende-nos o modo de indicar cada capítulo sem qualquer numeração, sugerindo que não haverá uma narrativa linear, que siga a cronologia, o que se constata já na abertura:

Só agora o caderno que o pai escreveu chegou às minhas mãos, embora eu já soubesse que existia, não era uma brincadeira dele, das tantas que me ensinou, como aquela de falar sem conectivos, como se fosse o próprio pensamento a saltar de um assunto a outro — a minha preferida. Também não era uma invenção da avó Helena, que, um dia, perguntou a ele, João por que você não deu ainda o caderno pra Bia? [...] O caderno represa outro tempo, não o que se move, como água corrente, em mim. Tudo o que o pai escreveu nele já passou, mas, com a minha leitura, recomeça a acontecer. Ler, tanto quanto escrever, é fazer a ressurreição de um mundo (MEP, p. 9-10).

Tal qual um prólogo, observamos aí um dos motivos desta escrita de Bia, que passa de destinatária do *Caderno do pai* a autora desta outra escrita de si, na qual é também narradora e leitora, o que significa que ambos os livros estão fisicamente enlaçados, de "mãos dadas".

Diferente da escrita do *Caderno-pai*, a de *Menina* brota do ato de leitura e de rememoração; daí o não respeito à cronologia, pois as imagens surgem por analogia e vão entretecendo tempos no agora dessa nova escrita, responsável pela reconstrução de um mundo que difere daquele evocado pelo *Caderno-pai* ao ser narrado pela perspectiva da filha, autora-leitora do *Caderno-pai*.

Em *Menina escrevendo com pai*, a característica primordial é, sem dúvida, o diálogo com seu outro — *Caderno de um ausente* — seja pela diferença, seja pela semelhança. Se no *Caderno* toda a escrita de João, autor ficcional e narrador, tinha a ausência por foco, em *Menina* é a forte presença do pai que domina. Porém, se considerarmos que tal se dá pela leitura do *Caderno*, quando se sugere que o pai é apenas uma evocação da memória, a ausência (presença) é retomada, embora por outro ângulo:

E como numa sucessão de quadros, eu me vejo sentada em muitos lugares desde que nasci, o pai sempre comigo. Eu me vejo na cadeirinha de sua bicicleta, eu me vejo na cadeira da copa e no sofá de casa, na poltrona do cinema, do avião [...] Em todos os quadros, o mesmo nome, tão simples: *Menina com pai*. Mas agora, enquanto escrevo, sentada aqui, sozinha, o nome deve ser *Menina sem pai*. Eu penso um pouco mais. As palavras chegam devagarzinho e se assentam em mim. Eu penso: quem está dentro nunca se ausentará. Eu penso: quem tem um amor assim, nunca está só. Nome do quadro: *Menina escrevendo com pai*. (MEP, p. 122; destaque nosso).

A imagem da condensação de quadros imagéticos, rememorados e presentificados pela escrita de Bia dá a dimensão dessa ausência e, ao mesmo tempo, da presença da figura paterna e do próprio *Caderno-pai*, aqui revividos e reescritos memorialisticamente, nessa outra escrita de si. Por isso, nessa, é o presente da escrita que importa, porque é só nela que um "outro caderno" e um "outro pai" deslocam-se do passado e inscrevem-se no presente, como figuras vivas, para quem escreve e para quem lê:

Ele termina a leitura e ri, ele sussurra algo que eu não ouvi naquela hora, mas eu ouço agora, eu presto bem atenção nos lábios dele, o pai ri, alegre ele, seu riso é de reconhecimento, mas eu só descubro agora ao tirar essa lembrança do escuro, o pai ri, e eu posso ouvir o que ele sussurra: esta é minha filha. (MEP, p. 53).

E, mais à frente, em trecho do último capítulo: "Ele se foi, mas está lá, bonito, bonito ----- e ----- alegre, alegre ----- e ----- triste, no meu livro de presença." (MEP, p. 141).

Nesse mesmo sentido, Bia resgata também a epígrafe de Raduan Nassar, presente no *Caderno-pai*, "mas que doce amargura dizer as coisas...", quando reescreve "uma vez aqui, nesse mundo, teremos de provar do doce e do amargo" (MEP, p. 77), ensinamento recorrente na escrita do pai e que é retomado pela escrita de Bia: a leitura do caderno paterno é esse doce-amargo por permitir à filha um resgate imaginário da figura paterna, ao mesmo tempo em que é um constante lembrete da sua ausência.

Bia escreve, pois aprendeu que as palavras podem reconstruir laços e na sua escritura-leitura é possível reescrever uma vida ausente, pois "tudo o que o pai escreveu nele já passou, mas, com a minha leitura, recomeça a acontecer" (MEP, p. 10). Por isso, Bia dá continuidade ao legado da escrita do pai, porque aprendeu que sua vida "é um texto que há tempos começamos a escrever, mas, daqui em diante também te cabe pegar esta tinta e delinear o teu curso [...]" (CA, p. 16).

O mundo reconstruído por ela através da palavra existe para que ela guarde sua história, posto que ela sabe que "o que é nosso — é nosso, ninguém pode ter" (MEP, p. 25), e a sua história era a única coisa que ela possuía, lição que aprendeu com o *Caderno-pai*: "A tua história, Bia, é o bem mais precioso que tens." (CA, p. 53).

3.2 A alteridade no discurso do eu

A narrativa de *Menina escrevendo com pai*, segundo volume da *Trilogia do adeus*, é construída pela voz de Bia. Há, portanto, uma inversão de papéis, um jogo de *alter*: Bia, antes interlocutora "muda", embora presente no imaginário do pai, agora é o sujeito do seu próprio discurso, e o pai se torna o interlocutor ausente que se faz presente através do discurso da filha.

Esse segundo caderno, sendo enunciado por uma voz feminina, descarta qualquer aproximação com a autobiografia, pois a coincidência entre os eus do autor e do narrador não existe, tal qual acontecia no *Caderno* e, nesse sentido, o lugar da ficção é bem mais evidente.

O tu imaginário do primeiro *Caderno* é quem, agora, enuncia, e é por meio de sua voz que percebemos a imagem do pai sendo criada, o que coloca a alteridade como a força propulsora de ambos os livros.

Este cruzamento entre o *Caderno* e *Menina* pode ser percebido em vários trechos, como neste, logo no início:

[...] A primeira lembrança. O ponto onde começamos a tomar consciência de nós mesmos. Eu não preciso revolver o passado para encontrar essa lembrança número um. É só fechar os olhos e, outra vez, ela me vem: eu sou bebê, estou numa cadeirinha improvisada atrás do selim de uma bicicleta, e ele, meu pai, com as mãos no guidão, pedala sem pressa [...] Agora eu sei que somos nós — eu na cadeirinha atrás do selim, ele à frente, ele ali, desde sempre, na minha vida. (MEP, p. 11).

A primeira recordação é a da presença do pai no parque, lugar que, em mais de um momento, é mencionado no *Caderno*: "Como toda história, não sei aonde a tua vai dar, se vamos passear pelo parque nas manhãs de domingo" (CA, p. 26); "e já que estamos aqui, quem sabe possamos ir a um desses parques da cidade, um próximo à nossa casa" (CA, p. 49).

No trecho, ainda percebemos outro ponto interessante: o fechar dos olhos para reviver a memória contrapõe-se ao conselho do pai de que, para ver verdades travestidas, "é preciso abrir os olhos dos teus olhos" (CA, p. 9). Contudo, Bia ainda iria aprender que, para ver direito, "é preciso viver para ver" (MEP, p. 72). O jogo entre as palavras viver e ver evidenciando a necessidade de um e de outro. E o pai, como a menina, "fechando os olhos, como se para ver a mãe, minha mãe Juliana, o

amor dele, amor grande para tão curto convívio" (MEP, p. 71).

"Tão curto convívio", é um trecho que remete ao famoso poema de Camões, "tão longo amor tão curta a vida!" É característica recorrente no caderno da filha trazer a lembrança de outros textos, outros autores, como: Bob Dylan, El Greco, Raduan Nassar, Paco de Lucía, Maurício Souza, Bach (MEP, p. 124); e ainda Santo Agostinho, Garcia Lorca, Beethoven (MEP, 133-134). O discurso de outrem no discurso da autora Bia é, desse modo, uma constante.

Por não haver diálogos diretos entre os personagens, mas apenas mediados pelos narradores, toda a imagem dos interlocutores é transmitida ao leitor pela subjetividade dos narradores. Os eus que enunciam criam as imagens dos interlocutores. Assim, existe a perspectiva do pai inscrito no *Caderno* e o seu alter: aquela construída a partir do ponto de vista de Bia. Do mesmo modo, temos a perspectiva da filha projetada pelo pai e a da filha que agora escreve. Há todo um diálogo de diferenças nessas imagens.

O pai, em seu *Caderno*, se descreve como "inteiramente fragmentado" (CA, p. 103), contudo, a partir de um trecho de *Menina*, é a autora Bia quem se percebe como um fragmento do pai: [...] daí recordei uma frase do pai, está escrita lá no caderno dele: "metáforas em cores a partir de clichês cinzentos", que reconfigura em outra figura de linguagem, sempre elevando a ideia do pai: "Só que hoje eu me peguei com a metonímia. Metonímia: o pai e eu. A parte pelo todo. O todo na parte. [...]A cada linha que escrevo aqui, eu me lembro do pai. O tempo todo. Eu, Beatriz, a sua parte. (MEP, p. 83-84).

A representação da filha pelo discurso do pai é marcada por incertezas: são imagens de um futuro que ele acredita não haver entre os dois. Contudo, a fala do pai diz mais sobre ele do que qualquer coisa. É um pai maduro, experiente, que sabe que o importante está no detalhe, nas miudezas da vida, e que anseia, mais que tudo, transmitir esse conhecimento vital para a filha: "[...] e eu só sei, Bia, que, em breve, não estaremos mais aqui, e, enquanto estivermos, eu quero, humildemente, te ensinar umas artes que aprendi, colher a miudeza de cada instante." (CA, p. 3). Arte essa que, num detalhe da escrita, percebemos que foi transmitida para a filha, quando ela descreve sua amiga Catarina como alguém que "nada de recolher miudezas" (MEP, 23).

Uma outra herança que o *Caderno*-pai deixa para a escrita de Bia é a literária, e isso é perceptível pela poeticidade que transborda do discurso de *Menina*; alguns

exemplos: "[...] o tempo inicia as sementes e finaliza as flores, o tempo, a gente nem percebe, rói até os rochedos" (MEP, p. 32); "Ele sabe que, se estou muda, o mundo rugem em mim" (MEP, p. 78-79); "as palavras me fascinam, as palavras me alargam. Um dia, no futuro, hoje, vão me limitar." (MEP, p.121).

Menina escrevendo com pai, desta forma, mobiliza em sua escrita a potência poética do *Caderno-pai*, como no trecho

eu ----- sei ----- e ----- eu ----- sinto a imensidão de sua ausência desde o meu início e para o nosso sempre, eu ----- sei ----- e ----- eu ----- sinto que ninguém pode ter o que não é seu, ninguém pode ter, senão eu, a mãe que eu não tenho. (MEP, p. 56).

que sugere uma conexão com o final do caderno, "tu e eu — e toda a ausência dela, pra sempre em nós" (CA, p. 121), no jogo entre imensidão e ausência, uma imensidão que abrange tudo, todo o sempre, e ainda o ter o que não se tem.

O próprio autor Carrascoza completa dizendo que:

Minha prosa tem uma abertura para o mundo lírico, não apenas para a estória em si. Minha narrativa tem a função de ser como o verso. Ela ecoa também feito verso. A poesia é a partilha de uma certa vivência, de um certo "eu". E, se consigo fazer isso, me encanta mais. (CÂMARA, 2015, p. 7).

Esse lirismo da escrita do *Caderno* surge em muitos momentos, como nestes que selecionamos:

[...] o único jeito de te violentar menos, Bia — agora pronuncio o teu nome, não mais temeroso —, é aceitar que as tuas vísceras são de vidro, que o teu sistema de amar é falível, que os teus sonhos se desregulam, e na entrega está o germe de nossa resistência — não há, Bia, é bom que aprendas cedo, não há outra maneira de avançar senão experimentar, seja o que for, pena ou regozijo, ternura ou estupidez, o seu máximo limite — não se bebe o momento em pequenos goles, mas em longos tragos, afogando-se nele até sentir, em tuas entranhas, a vertigem de ser quem tu és inteiramente [...] (CA p. 22)

[...] eu não ia falar em pétalas se o momento exigisse espinhos, não, Bia, eu não ia, jamais, te emprestar, se me fosse dada a prerrogativa do não, a minha miopia, pra que não visses no grão o grandioso, no cão o lobo, no lume a lama, eu não ia te dar copos pra recolher rios e mares, nem consentir que pegasses o meu atalho, pois a tua senda está na planta de teus pés, mas eu ia te ensinar a sentir, pelo toque, a temperatura da argila, pra que conhecesses a matéria volátil com que é feita nossa existência" (CA, p. 33).

Todo esse capítulo valeria a pena ser reproduzido aqui, tamanha potência poética, mais uma vez o jogo de palavras grão/grandioso, cão/lobo, lama/lume, as

imagens de se coletar mares e rios com copos, o muito no pouco, o grande no pequeno, transportam-nos para um quase-poema. O capítulo ainda culmina num dos trechos mais belos do *Caderno*, evidenciado, também, na quarta capa do livro:

[...] se eu pudesse, Bia, eu ia te ensinar tudo isso e muito, muito mais, eu ia até te contar baixinho, eu ia te contar o segredo do universo como quem sussurra uma canção de ninar, mas eu não posso, filha, eu só posso te garantir, agora que chegastes, a certeza da despedida." (CA, p. 36).

O leitor literalmente sente a quebra da grandeza do "muito, muito mais", com a diminuição do volume da voz, "baixinho", no "sussurro", para se deparar, então, com a lacerante verdade da despedida.

Destaca-se, ainda, nessa "escrita sem conectivos" a materialização, em ambas as *escritas de si*, do corpo escritural que toma a forma dos pensamentos fragmentados que pulsam, como em:

[...] o pai, bonito ---- e ---- triste, meu pai velho, pai ---- avô para os outros, pai ---- novinho pra mim, pai ---- novinho, igual a manhã, manhã nascendo na voz do pai [...] apenas o pai, menos ele meu, mais eu dele, que ele só o pai, com seu tudo, melhor ---- pior, e eu o mesmo, todo mundo assim, com seu tudo, melhor ---- pior, mas todo mundo no seu todo mundo, só eu com todo ele. (MEP, p. 38-39).

Esse ritmo, análogo à rapidez com que as imagens perpassam pela memória, culmina em "pai bonito e triste, bonitriste, tristebonito, bonitalegre, pai cabelos ---- grisalhos" (MEP, p. 39). Até chegar ao âmago do nome "pai", ao seu *inominável* — como diz Badiou (2002, p. 38), "o uninominável é aquilo cuja nomeação uma verdade não pode forçar" —, "[...] pai poucas palavras, pai silêncio, pai psiu" (MEP, p. 39). E eis que chega ao silêncio, à não-palavra, evidenciando a impossibilidade de encontrar a palavra justa que traduza o "nome do pai" para Bia, a autora-narradora de *Menina*:

[...] nenhuma palavra é a coisa que ela, palavra, nomeia. Toda palavra é tão somente algo que substitui a coisa. Então, eu penso: se eu emprego uma palavra no lugar de outra, não chego à coisa, mas apenas a outra forma de nomeá-la. [...] Assim, se o pai não é o pai senão nas palavras que substituem, pra mim, a sua presença, por que essa dor só de pensar nele? Assim, se o pensamento é uma dupla substituição — da coisa e da palavra por uma imagem —, por que essa dupla ausência não me leva ao espaço dentro do espaço em que se encontra a verdade, a coisa ---- coisa, não a coisa ---- palavra? (MEP, p. 84).

Restaria ainda, uma referência ao lugar do silêncio e da ausência, graficamente

corporificado por espaços vazios na edição da Cosac Naify, de 2014, do *Caderno de um ausente*, que perde um pouco da sua potência, esteticamente falando, ao ser representado por meio de linhas pontilhadas "-----", nas edições subsequentes. Os sentidos de vazio, de falta, de hesitação, daquilo que ficou por dizer, no *Caderno de um ausente*, já não têm o mesmo alcance significativo em *Menina escrevendo com pai*.

Em *Menina escrevendo com pai*, tais lacunas se referem mais ao esquecimento, ao outro da memória, que submerge para o fundo da consciência para ressurgir, por um estímulo fortuito, para a superfície, trazendo à tona a memória involuntária proustiana:

De novo o pai demorou um tempão para falar, mas aí falou, mais ou menos assim, porque eu só me lembro da essência, da gota d'água que, a qualquer hora, vira mar na minha memória, eu não me lembro das palavras dele, essas são minhas, rastros de seu pensamento [...]

Diante da folha em branco, não sei como dar corda hoje no passado, fatos se sobrepõem em meus olhos, fatias de tempo se embaralham, uma recordação salta do caldo do todo, como um peixe, para a realidade do agora, não a realidade de antes, na qual ela foi gerada, uma recordação salta, escorrega pelas minhas mãos e eu, apesar de estabanada, consigo enfim segurá-la. O mecanismo de reviver começa a girar, elegendo as palavras. Hoje é cerimônia de formatura [...] Uma recordação salta hoje em mim, como um peixe, se contorce no ar e retorna ao caldo do todo. Grão de sal no branco da folha. (MEP, p. 34, 73 e 75).

No trecho, percebe-se todo o mecanismo do relembrar e do esquecer construído por meio do discurso poético, por meio de analogias e comparações, no aqui e agora da escrita autoconsciente de Bia, autora e leitora desta outra *escrita de si*.

Ao ler o *Caderno de um ausente*, seu outro, todas essas lembranças vêm à tona, de modo que a escritura de *Menina* é esse contínuo salto de peixes, de imagens e fragmentos, em busca de trazê-los para uma nova vida por meio da reminiscência, no presente desta escrita. Sabe, porém, do fracasso da empreitada porque as lacunas do esquecido estão sempre ao seu lado, como uma sombra espectral:

[...] O tempo, igual uma dessas portas de vaivém, sem fechadura, sem chave, o tempo velho, as dobradiças rangendo, a gente entra e sai fácil do passado para o presente, e vice-versa, como agora [...]

As lembranças não param, não vão parar nunca. São centenas de fatos embaralhados, que cumpriram seu papel de ser fatos preliminares de outros, maiores, que a minha mente escolheu aqui para lembrar. E eu lembro, eu lembro, e tudo se torna, de novo, vida presente. (MEP, p. 76 e 98).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

[...] mas, para mim, tenho a convicção profunda e constante de que nunca será possível libertar a leitura se, com um mesmo movimento, não libertarmos a escritura.

Roland Barthes

Neste trabalho, o objetivo foi o de analisar dois dos livros da *Trilogia do adeus* (2017), de João Anzanello Carrascoza, *Caderno de um ausente* (2014) e *Menina escrevendo com pai* (2017), pela perspectiva da alteridade em termos da dialogia bakhtiniana, isto é, a percepção de que em cada discurso há sempre um discurso de outrem envolvido.

Conforme a hipótese que projetamos na Introdução deste trabalho, por se tratarem de “escritas de si”, os lugares do “eu” condensam em si outros “eus”, que não coincidem entre si por estarem em planos diferentes do processo enunciativo. Assim, os romances manifestam diversos planos de alteridade na relação entre o narrador, o autor e o leitor e, ainda, entre um livro e outro, pois *Menina escrevendo com pai* nasce no anterior, *Caderno de um ausente*.

Ao longo do desenvolvimento, pudemos verificar que, no caso de *Caderno de um ausente*, a alteridade se faz presente por meio daquilo que Bakhtin considera uma das principais características do romance, o plurilinguismo — isto é, o fato de constituir-se por camadas discursivas diferentes em tensão interna, inclusive a de trazer, dentro de si, gêneros intercalados.

Em *Caderno de um ausente*, pudemos confirmar tal plurilinguismo, por meio da inscrição de diferentes formatos de escritas de si: autobiografia, diário, correspondência, autoficção — cada uma delas perdendo aquilo que as caracterizava individualmente, para entrar numa outra configuração híbrida, própria do romance, de acordo com a concepção bakhtiniana. Foi preciso estudar todas essas formas de escrita de si, a fim de compreendermos suas marcas textuais nos cadernos de Carrascoza, para analisar os processos de alteridade que se desenvolvem tanto no ato da escrita de si, quanto no de leitura.

Quanto a isso, foi ainda possível inferir que *Caderno de um ausente* constrói sua alteridade por meio do desdobramento de um eu que pode ser o mesmo e o outro, simultaneamente — vozes não idênticas e, portanto, discordantes. O eu-narrador fala de um lugar, o do discurso, mas também está em dois outros: o do enunciado, como

personagem, e o que poderíamos nomear, talvez, de meta-discurso, como aquele que também escreve e que está implícito no todo do *Caderno*. Explora-se, assim, a palavra bivocal, criando um pacto de leitura que desestabiliza o leitor ao afirmar e negar, ao mesmo tempo, o laço autobiográfico.

A partir dos estudos sobre as escritas de si e da concepção do plurilinguismo bakhtiniano, foi possível depreender que João — narrador, personagem e autor ficcional —, por meio da sua escrita, proporciona ao leitor também a mesma duplicidade, ao desdobrar-se tanto no outro evocado — Bia, futura leitora do *Caderno* — quanto na percepção do eu autoral como o outro que, ao mesmo tempo em que escreve, lê o escrito e refaz, corrige, altera, deixando, ao longo do texto, nos pequenos espaços em branco, o rastro das marcas do corretor, sugerindo o que foi suprimido.

No caso da alteridade em *Menina escrevendo com pai*, há que se considerar, como ponto de partida o diálogo intrínseco que mantém com seu outro, o *Caderno de um ausente*, que consideramos como o seu *Caderno-pai*, ao invés da figura paterna como um ser individual, que rebateria, em última instância, no autobiográfico. O pai é, aqui, um ser encarnado no próprio livro gerador de *Menina escrevendo com pai*, que nasce da leitura do *Caderno de um ausente*. Nascimento, portanto, que ocorre no plano ficcional, desde a sua concepção, o que afasta qualquer possibilidade autobiográfica, como ocorreu com o *Caderno-pai*.

Menina escrevendo com pai, no entanto, não deseja repetir ou subordinar-se ao *Caderno-pai*, mas sim deslocá-lo e produzir uma outra escrita: a de uma leitora que escreve a sua leitura, como diria Barthes (2004, p. 26):

Nunca lhe aconteceu, ao ler um livro, interromper com frequência a leitura, não por desinteresse, mas, ao contrário, por afluxo de ideias, excitações, associações? Numa palavra, nunca lhe aconteceu *ler levantando a cabeça*? É essa leitura, ao mesmo tempo irrespeitosa, pois que corta o texto, e apaixonada, pois a ele volta e dele se nutre, que tentei escrever. Para escrevê-la, para que a minha leitura se torne, por sua vez, objeto de uma nova leitura [...], tive evidentemente de sistematizar todos esses momentos em que a gente “levanta a cabeça”. (destaque nosso)

É esse “levantar a cabeça” que produz a alteridade da leitura-escrita de Bia, que passa do tu invocado pela escrita do *Caderno-pai* a sujeito responsável por outro discurso, que atravessa o texto-pai, num misto de desfiguração e reconfiguração pela memória.

Em *Menina*, embora percebamos a contaminação do discurso do *Caderno*, fica claro, já pelo título, que aponta para o “escrever com”, a interpenetração entre ambos

sem que percam a sua identidade, uma vez que

Uma palavra, uma voz que é nossa, mas nascida de outrem, ou dialogicamente estimulada por ele, mais cedo ou mais tarde começará a se libertar do domínio da palavra do outro. (BAKHTIN, 1988, p.147).

Um sentido só revela as suas profundidades encontrando-se e contactando com o sentido do outro: entre eles começa uma espécie de diálogo que supera o fechamento e a unilateralidade desses sentidos [...] Nesse encontro dialógico de duas culturas, elas não se fundem nem se confundem; cada uma mantém a sua unidade e a sua integridade aberta, mas elas se enriquecem mutuamente. (BAKHTIN, 2003, p. 166).

Por isto, *Menina escrevendo com pai* se faz com, ao lado de e não sob a autoridade do *Caderno*. O tempo da história de *Menina* é o tempo em que se dá a sua escrita. As imagens, fragmentos, rememorados e presentificados na escrita de Bia, dão a dimensão da ausência paterna, uma figura espectral, ao mesmo tempo em que trazem a forte presença do próprio *Caderno-pai*. Por isso, é o presente da escrita que importa, onde um "outro pai" e um "outro caderno" são deslocados do passado e inscritos no presente como "figuras vivas", tanto para quem escreve quanto para quem lê.

Há que se considerar, ainda, além da inversão de papéis entre autor-interlocutor na relação entre ambos os livros, a perspectiva da figura paterna inscrita em *Caderno de um ausente* e o seu alter: aquela construída a partir do ponto de vista de Bia em *Menina escrevendo com pai*. Do mesmo modo, temos a perspectiva da figura da filha projetada pelo *Caderno-pai*, e a da autora-narradora Bia, que se posiciona de outro lugar enunciativo ao referir-se ao eu-filha em *Menina*.

O jogo de alteridade entre os dois livros pode ser percebido, ainda, ao refletirmos sobre o lugar do ausente: se no *Caderno* se refere tanto ao que ficou por dizer, naquilo que as marcas de correção impedem de ver, quanto na previsão de futuro de um autor-narrador-pai que caminha para o desaparecimento (a morte), em *Menina*, as marcas dos espaços vazios e reticenciosos que percorrem toda a escrita indicam, provavelmente, aquilo que foi esquecido e que o ato de rememoração não pode nem acessar, nem expressar. É a resistência do inominável. Para finalizar, enfatizamos que a pesquisa aqui realizada não teve por finalidade encerrar as discussões sobre a temática da alteridade nas escritas de si, especialmente nos dois livros analisados — *Caderno de um ausente* e *Menina escrevendo com pai* —, mas sim contribuir para outros estudos críticos sobre essa forma literária, que ocupa, na contemporaneidade, um espaço significativo; talvez porque, como afirma Vargas

Llosa (2004, p. 23): "Sair de si mesmo, ser outro, ainda que seja ilusoriamente, é uma maneira de ser menos escravo e de experimentar os riscos da liberdade."

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. Quarte Jornada. In: ____ *A linguagem e a morte*. Um seminário sobre o lugar da negatividade. Tradução Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006, p. 51-58.
- AGAMBEN, Giorgio. A potência do pensamento. In: ____ *A potência do pensamento. Ensaios e conferências*. Tradução Antônio Guerreiro. Belo Horizonte: Autentica, 2015, p. 243 — -254.
- ALFED, Elisabete. *Uma poética da Ausência: o sujeito em (des)construção*. In: OLIVEIRA, MRD e PALO, MJ (org). *Impasses do narrador e da narrativa na contemporaneidade*. São Paulo: EDUC, 2016, p. 221-255.
- BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*. Tradução: Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002. BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética*. 7ª ed. São Paulo: Editora Hucitec, 1988.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BALLARINE, Ricardo. *O silêncio é a linguagem perfeita*. Blog Capítulo Dois, 2014. Disponível em: <https://capitulodois.com/2014/10/01/joao-anzanello-carrascoza-o-silencio-e-a-linguagem-perfeita/>. Acesso em: 24 fev. 2019.
- BARCELLOS, Sérgio da Silva. *Escritas do eu, refúgios do outro: identidade e alteridade na escrita diarística*. Tese (Doutorado em Letras). PUC/Rio, Rio de Janeiro, 2009.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução: Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. BASTAZIN, Vera. *Vidas rochosas — entre a liquidez e o nada. Alteridade em Valter Hugo Mãe*. In: OLIVEIRA, MRD e PALO, MJ (org). *Impasses do narrador e da narrativa na contemporaneidade*. São Paulo: EDUC, 2016, p. 257-282.
- BENJAMIN, Walter. *O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. In: ____ *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. Obras escolhidas, vol. 1, p. 197-221.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BOOTH, W. *A Retórica da ficção*. Tradução Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Editora Arcádia, 1980.
- CAETANO, Priscila Miranda. *Caderno de um ausente, de João Anzanello Carrascoza: a escrita autorreflexiva*. Dissertação de mestrado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. PUC-SP, 2017.

CÂMARA, Márwio. *Miudezas poéticas*. Entrevistado: João Anzanello Carrascoza. *Revista Rascunho*, 2015. Disponível em: <http://rascunho.com.br/miudezas-poeticas/>. Acesso em 21 mai. 2018.

CARRASCOZA, João Anzanello. *Caderno de um ausente*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

CARRASCOZA, João Anzanello. *Menina escrevendo com pai*. In: *Trilogia do Adeus*. São Paulo: Alfaguara, 2017

CARRASCOZA, João Anzanello. *A Pele da Terra*. In: *Trilogia do Adeus*. São Paulo: Alfaguara, 2017.

CARRIJO, Silvana Augusta Barbosa. PAULA, Fernanda Pires. *O Filho e o Pai, o Eu e o Outro*. *Caderno Seminal Digital*, ano 21, nº 23, v. 1 (jan-jun/2015). UERJ, 2015.

CONDE, Miguel. A escrita comovida de João Anzanello Carrascoza. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n.º 34, p. 223-232. Brasília, jul./dez., 2009. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9643>. Acesso em: 20 fev. 2019.

FAEDRICH, Anna. *Autoficção: um percurso teórico*. *Criação & Crítica*, n.º 17, p. 30-46, dez. 2016. Disponível em: <http://revistas.usp.br/criacaoecritica>. Acesso em: 31 mar. 2019.

FOUCAULT, Michel. *A escrita de si*. In: *Ditos e escritos*. Vol. V. *Ética, sexualidade e política*. Trad. Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbato, Rio de Janeiro: Forense, 2004, p. 144-162.

GENETTE, Gérard. *Paratextos Editoriais*. Trad. Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

GRÁCIA-RODRIGUES, Kelcilene. PERON, Eliza da Silva Martins. *Para além da ausência: a configuração do tempo em Caderno de um ausente*, de João Anzanello Carrascoza. *Revista, Guavira Letras*, n.º 26, p. 431-445, jan./abr. 2018. Disponível em: <http://websensors.net.br/seer/index.php/guavira/article/view/621/506>. Acesso em: 24 fev. 2019.

GRÁCIA-RODRIGUES, Kelcilene. WANDERLEY, Milena Karine de Souza. *Polifonia e Dialogismo em Caderno de um ausente: as fronteiras do eu e do outro*. *Revista, Itinerários*, n.º 42, 2016. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/9700>. Acesso em: 13 jun. 2018.

CASAGRANDE JUNIOR. Oscar. *O narrador no romance Aos 7 e aos 40*. *Revista Revell*, n.º 15, 2017. Disponível em: <https://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/article/view/1508>. Acesso em: 13 jun. 2018.

KLINGER, Diana Irene. *Escritas de Si, Escritas do Outro: Autoficção e Etnografia na Narrativa Latino-Americana Contemporânea*. Rio de Janeiro: UERJ, 2006.

LEJEUNE, Philippe. *O Pacto Autobiográfico: De Rousseau à Internet*. Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. 2º ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LLOSA, Mario Vargas. *A Verdade das Mentiras*. Tradução: Cordélia Magalhães. 3º ed. São Paulo: Arx, 2004.

MACHADO, Irene. *O romance e a voz*. São Paulo: FAPESP, 1995.

MATTOS, Gabriela. *Caminhos da literatura sob o olhar de João Anzanello Carrascoza*. Estante Blog. Disponível em: <https://blog.estantevirtual.com.br/2018/07/23/caminhos-da-literatura-sob-o-olhar-de-joao-anzanello-carrascoza/>. Acesso em: 21 mai. 2018.

OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte de. *Da imaterialidade na narrativa contemporânea*. In: OLIVEIRA, MRD e PALO, MJ (org). *Impasses do narrador e da narrativa na contemporaneidade*. São Paulo: EDUC, 2016, p. 57-90.

PACE, Ana Amelia Barros Coelho. *Lendo e escrevendo sobre o pacto autobiográfico de Philippe Lejeune*. Dissertação de Mestrado. Programa de Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês. Universidade de São Paulo. 2012.

PEREIRA, Rogério. *Paio Literário*. Entrevistado: João Anzanello Carrascoza. *Revista Rascunho*. 2013. Disponível em: <http://rascunho.com.br/joao-anzanello-carrascoza/>. Acesso em 21 mai. 2018.

PERLATTO, Fernando. *O lirismo da literatura de João Anzanello Carrascoza*. *Revista Escuta*, 2018. Disponível em: <https://revistaescuta.wordpress.com/2018/03/12/o-lirismo-da-literatura-de-joao-anzanello-carrascoza/>. Acesso em: 3 mar. 2019.

SANT'ANNA, André. *'Trilogia do Adeus' traz drama familiar de maneira delicada*. In: *O Estado de São Paulo*, 2017. Disponível em: <https://alias.estadao.com.br/noticias/geral,trilogia-dadeus-traz-drama-familiar-de-maneira-delicada,70001737825>. Acesso em: 3 mar. 2019.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O esplendor das coisas: o diário como memória do presente na Moscou de Walter Benjamin*. *Revista Escritos*, n.º 3, Rio de Janeiro, 2009, p. 161-185. Disponível em: <http://escritos.rb.gov.br/numero03/artigo09.php>. Acesso em: 17 abr. 2019.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *A volta vitoriosa do eu na narrativa contemporânea*. In: OLIVEIRA, MRD e PALO, MJ (org). *Impasses do narrador e da narrativa na contemporaneidade*. São Paulo: EDUC, 2016, p. 21-31.

SILVA, Camilo Gomide. *A própria vida: efeitos de real e de sinceridade nas autoficções de Julián Fuks e de Karl Ove Knausgård*. Dissertação de mestrado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. PUC-SP,

2017.

TEIXEIRA, Marlene. *O outro no um: Reflexões em torno da concepção bakhtiniana de sujeito*. In: FARACO, CA; TEZZA, C e CASTRO, G (org). *Vinte ensaios sobre Mikhail Bakhtin*. Rio de Janeiro: Vozes, 2006, p. 227-234.

VIEIRA, Ednéia Minante. *Espaço e Subjetividade no romance Aos 7 e aos 40, de João Anzanello Carrascoza*. Dissertação de mestrado. Programa de Estudos Literários. FCLAR-SP, 2018.