MARIANA DE TOLEDO DELFINI

O narrador de *Um romance russo*, de Emmanuel Carrère, e a promessa da autobiografia

Versão original

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Orientadora: Profa. Dra. Andrea Saad Hossne

São Paulo

2016

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

D349n

Delfini, Mariana de Toledo
O narrador de "Um romance russo", de Emmanuel Carrère, e a promessa da autobiografia / Mariana de Toledo Delfini ; orientadora Andrea Saad Hossne. - São Paulo, 2016.
120 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. Área de concentração: Teoria Literária e Literatura Comparada.

1. autobiografias. 2. autoficção. 3. teoria literária. 4. literatura francesa. 5. literatura contemporânea. I. Hossne, Andrea Saad, orient. II. Título.

DELFINI, Mariana de T. **O narrador de *Um romance russo*, de Emmanuel Carrère, e a promessa da autobiografia**. Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Teoria Literária.

Aprovada em:

Banca Examinadora

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Em uma conversa de corredor logo no início deste percurso, eu contava para minha orientadora alguns planos para os meses e anos seguintes, e ela sorriu, dizendo: “Calma, Mariana. A vida acontece enquanto a gente faz a pesquisa”. Não consigo nem me lembrar de todas as reviravoltas por que passamos juntos nesse período eu, minha orientadora, minha família, meus amigos, meus colegas. Agradeço a todos pelo caminho e pelo abraço que cada um ofereceu nos momentos de extrema excitação e nos de desânimo.

À Andrea, portanto, agradeço por essa profecia e sabedoria, e também por sua paciência, acompanhamento, orientação tão próxima e cuidadosa, liberdade que ofereceu e empolgação que dividiu, que me permitiram começar a desbravar o campo da literatura, tão sedutor e aparentemente distante – um desejo que só consegui levar adiante por sua confiança em mim.

À minha família, serei grata todos os dias e para sempre pelo apoio incondicional a qualquer desejo, fantasia ou invenção de moda que eu apresentar a eles.

Aos meus amigos, agradeço por estarem tão presentes e disponíveis em casa, no bar, na internet, na mesma cidade ou do outro lado do mar. São eles que fazem este trabalho tão solitário parecer um esforço coletivo, por sua amizade. À Paulinha agradeço em especial pela companhia nos caminhos em paralelo que tomamos. E à Lucia devo gratidão eterna pelos estímulos, pelo acompanhamento tão próximo e pela acolhida em todos os momentos.

Ao Lucas, por fim, agradeço por me ensinar, e por aprender comigo, do que se trata a cumplicidade, o companheirismo, o amor.

RESUMO

DELFINI, Mariana de T. **O narrador de *Um romance russo*, de Emmanuel Carrère, e a promessa da autobiografia**. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2016.

Em um contexto literário contemporâneo atravessado pela escrita de si, este trabalho buscou estudar a obra *Um romance russo*, de Emmanuel Carrère, à luz das propostas da autobiografia e da autoficção, esta última uma expressão que convoca diferentes definições e justificativas. Para isso debruçou-se sobre a construção do narrador-protagonista, que declara ter como objetivo contar a história de seu avô para romper o silêncio em torno dela, imposto por sua mãe, e, assim, enterrar o fantasma desse homem que continuaria assombrando seus descendentes com sua personalidade amarga. Observamos que o narrador, identificado ao autor, faz uso da metonímia em diferentes instâncias da obra: alinhava narrativas menores que remetem ao mesmo tema, apresenta personagens femininas que remetem à figura materna e o próprio protagonista se constrói em espelhamento com o personagem do avô. Tal recurso, somado a duas narrativas que se entrelaçam, organizando o texto de *Um romance russo*, age como argumentação em favor de seu objetivo, justificando a necessidade de romper com a proibição da mãe e publicar este livro. Pela responsabilidade implicada na reabilitação da figura do avô, seguindo os moldes do que o crítico Dominique Viart propõe para o *récit de filiation*, e pela performatividade que objetiva, além das referências sem ambiguidade em seu texto, Carrère estabelece um pacto autobiográfico, como estudado por Philippe Lejeune, que é essencial para a leitura de *Um romance russo*. Acreditamos que, embora o gênero moderno da autobiografia não se aplique nem a esta, nem a obras anteriores do mesmo autor, um autobiográfico percorre todas elas, recusando as possibilidades de pacto romanesco com que joga a autoficção; ainda, identificam-se em sua produção elementos como o uso comentado da psicanálise, incursões ficcionais demarcadas no texto, estruturas fragmentárias e hibridismo de formas que situam Carrère no debate contemporâneo.

Palavras-chave: autobiografia; autoficção; teoria literária; literatura francesa; literatura contemporânea

ABSTRACT

DELFINI, Mariana de T. **The narrator of *My Life as a Russian Novel*, by Emmanuel Carrère, and the promise of autobiography.** Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2016.

In a contemporary literary context shot through with the notion of writing oneself, this thesis seeks to study the work *My Life as a Russian Novel*, by Emmanuel Carrère, in light of the proposals put forth by both autobiography and autofiction, the latter evoking a variety of definitions and justifications. As such, the work examines the construction of the narrator/protagonist, who states that his aim is to tell the story of his grandfather in order to break the silence around it imposed by his mother and thus put to rest the ghost of a bitter man left haunting his descendants. We observe that the narrator, identified with the author, turns to metonymy at several points in the work: he lines up several minor narratives that speak to the same theme and presents female characters that evoke his mother, while the protagonist constructs himself as a mirror image of the character of his grandfather. This tack, alongside the two interlocking narratives that structure *My Life as a Russian Novel*, serves as ammunition towards his ultimate goal: justifying the need to break his mother's ban and publish this book. In terms of the responsibility implied in the rehabilitation of the figure of his grandfather – in keeping with the structure that critic Dominique Viart proposes for the *récit de filiation* – and in terms of the performativity he crafts, in addition to the unambiguous references in his text, Carrère establishes an autobiographical pact, as studied by Philippe Lejeune, which is essential for the reading of *My Life as a Russian Novel*. We believe that, although the autobiography as a modern genre does not apply to this or other works by the author, a thread of autobiography runs through all of them, rejecting the openings towards a novelesque pact that autofiction plays with; moreover, one may identify such elements in his oeuvre as the commented usage of psychoanalysis, fictional incursions clearly demarcated in the text, fragmentary structures, and a hybridity of form that situate Carrère within the contemporary debate on the topic.

Keywords: autobiography; autofiction; literary theory; French literature; contemporary literature

Sumário

Introdução: Emmanuel Carrère mentiu 7
1. Os outros e si mesmo. 14
2. Um homem desagradável 39
3. Da autobiografia à autoficção, e daí ao autobiográfico 66
4. A deformação pela psicanálise 94
Conclusão: Os fantasmas que permanecem 106
Referências bibliográficas 110

Introdução: Emmanuel Carrère mentiu

Nós dois conversamos via Skype no final de 2013, ele em sua casa de verão na ilha grega de Patmos, eu em São Paulo, mesmo, disfarçando a bagunça do escritório que a câmera poderia enquadrar sem querer. Nos revimos no lançamento de seu penúltimo livro, em 2014, em Paris, quando, depois de ter esperado alguns minutos numa fila composta majoritariamente pela terceira idade, esperei mais alguns diante da mesa vazia, pois ele pediu desculpas e foi telefonar para saber se alguém tinha ido buscar sua filha na escola, já que naquela tarde ele não podia. Depois dos cumprimentos e reconhecimentos, pedi mais uma entrevista enquanto ele assinava a folha de rosto do volume que eu já vinha lendo, na expectativa de conseguir comentar algo – não tinha o que dizer naquela ocasião a respeito do livro, e aquilo que ele escreveu gosto de mostrar para todos expondo uma teoria que desenvolvi a respeito do seu caráter e da domesticação desse caráter.

Uma coincidência, que prefiro creditar a alguma causa mística em que não acredito, me levou a Leuville-sur-Orge, cidade a trinta quilômetros ao sul de Paris que abrigou a comunidade georgiana emigrada para a França e onde se encontra um cemitério que, desde meados dos anos 1950, acolhe túmulos com inscrições no curioso alfabeto daquele país. Por essa coincidência a que me referi, descobri em um site de internet que lá estavam enterrados os membros da família Zourabichvili, em quatro jazigos distintos. Esse mesmo site apontava que também Georges Zourabichvili, o avô materno desaparecido de Emmanuel Carrère, o fantasma sem túmulo que ele alega pretender enterrar, simbolicamente, em *Um romance russo*, jazia ali.

“Aucune tombe porte son nom”, registra o autor, no entanto, em sua obra. Na viagem de trem até lá, no verão de 2014, imaginei histórias possíveis para essa confusão. Com um mapa que rascunhei a partir de outro site na internet, encontrei logo o túmulo no cemitério pequeno e pouco frequentado. Cinza, pesado e simples, decorado com o alfabeto georgiano e pontos muito claros e bem escuros que adivinhei serem fungos, o jazigo de número 252 abriga outros mortos da família, nomes que eu ainda não sabia identificar porque, até então, a árvore genealógica não tinha me despertado qualquer interesse. A inscrição do nome de Georges não acompanha a de Ivane e Nino, seus pais, na pedra tumular; ao invés disso, foi gravada no tampo da sepultura: “En mémoire de Georges Zourabichvili, 1898-1944”. Não havia corpo ali, só memória.

O retorno a Paris, também no trem, uma constante em *Um romance russo*, me deu mais tempo para elaborar hipóteses, dentre as quais a minha preferida é que todo um ritual

fúnebre tinha acontecido ali, no enterro de um dos pais, organizado por um dos irmãos que o avô tanto desprezava, e Carrère simplesmente não sabia disso. Sua mãe e seu tio, pelo que apreendi do que já foi publicado, perderam contato com a família paterna, de modo que não teriam tido conhecimento dessa homenagem póstuma, desse enterro que por fim dava Georges como morto. Essa possibilidade me confortava: ao menos ele não tinha mentido. Alimentei a fantasia de poder contar a ele sobre o cemitério, o túmulo, o funeral que ele desconhecia, poderíamos até mesmo ir até lá, eu já sei onde fica o jazigo, tenho um mapa. Na sessão de autógrafos da rue Rambuteau, em 2014, com esse segredo que eu estava desesperada por revelar, me limitei a pedir uma entrevista, justificada por este trabalho de mestrado que eu vinha desenvolvendo. "Je suis très touché!", ele exclamou, a mão postada no peito, ao saber que eu dedicava tanto empenho e esforço a seu livro.

A entrevista aconteceria mais de um ano depois, no final de 2015. Antes disso, recolhi na imprensa francesa praticamente tudo que se publicava a seu respeito – e publica-se muito –, incluindo polêmicas sobre sua não indicação ao Goncourt, prêmio literário máximo na França que ele nunca recebeu. Ninguém mais mencionava *Um romance russo* e nunca encontrei uma referência a esse túmulo. Com o tempo, minha hipótese foi me parecendo ingênua e passei a elaborar maneiras de tocar no assunto com ele, quando finalmente eu lhe escrevesse marcando a conversa – talvez mais confrontadora, talvez informativa, quem sabe sondando primeiro o que ele sabia a respeito da família materna.

Minha ansiedade me traiu e o momento foi um desastre, do ponto de vista estratégico. Em novembro de 2015, no meu penúltimo dia em Paris naquele ano, pouco depois dos atentados que aconteceram não muito longe de onde eu morava, fui até sua casa com uma sequência de perguntas que preparavam o terreno para a revelação ao final. No elevador exíguo inspirei e expirei devagar, agradecendo depois por os elevadores de Paris não trazerem câmeras de segurança, e tentei enxugar as mãos na lã do casaco antes de cumprimentá-lo, à porta, e ser atacada pela dúvida: eu deveria ou não tirar os sapatos antes de entrar?

Calçada e embolada no casaco que me deixava ainda mais corada, me acomodei em um dos sofás pretos de couro, dispostos com destaque na sala imensa branca como se fizessem parte da sóbria decoração. Além deles, só me lembro de luminárias de cobre, talvez, e algumas colunas gregas, que estranhamente não pareciam cafonas naquele ambiente, e sim objetos emprestados do Museu do Louvre. Só neste ano, há poucos dias, me ocorreu que talvez ele tenha trazido as colunas de Patmos, na viagem de volta daquela que transportou para a ilha uma cama bretã tradicional, segundo informações de *O Reino*. Esse colonialismo não deixa de ser cafona em 2016.

As perguntas se sucederam e, meia hora depois, cuspi de alguma maneira de que não me recordo a informação sobre o túmulo. Ele não se alterou. É mesmo? Sim, tem o túmulo com o nome dele, junto com o da mãe, ela não se chamava Nino? E outros túmulos também, é uma cidade pequena, fica aqui pertinho. Eu tenho até fotos, quer ver? Ele não se alterou. Que curioso. Viu as fotos. Não sabia disso. Me devolveu o tablet. Acho que agora, passados alguns anos do livro, posso perguntar para a minha mãe.

Nos despedimos com todas as cortesias francesas – tchau, adeus, obrigado, até mais, boa tarde, boa noite, tantos cumprimentos que sempre são motivo de piada para mim e, naquela ocasião, foram também para ele: "Tout ça", ele resumiu depois de uma sequência interminável que também incluía "feliz natal" e "boa viagem de retorno", enquanto eu corava de novo. Ainda não nos revimos e nada foi publicado a respeito da homenagem no túmulo.

Neste ano, quando fui de novo a Paris, assisti a uma entrevista de sua mãe para a escritora e tradutora Anne Plantagenet, que gentilmente me acolheu em sua casa para que eu conhecesse esse material inédito, a ser transformado no documentário *Emmanuel Carrère, tu seras mon personnage*. Conversar com outra pessoa sobre sua obra e, neste caso, sobre sua relação com a mãe, pareceu ser cruzar uma fronteira: do lado de cá, uma pequena obsessão mal e mal justificada por um trabalho acadêmico, do lado de lá, instalar-se no lugar do fã *stalker*. Nenhum problema com o viés de curiosidade do *stalker*, mas não gosto da ideia de ser fã.

Essa é a história que embala o trabalho que se segue, levemente drenada das intensas emoções que a acompanharam ao longo de três anos. A paixão, disseram, não combina com a formalidade da apresentação da pesquisa científica, embora faça parte de seu processo. Está aqui registrada, apesar disso.

A relação que desenvolvi, unilateralmente, com Emmanuel Carrère influenciou, sim, esta pesquisa. A descoberta do túmulo com a homenagem ao avô desaparecido levantou diversas questões nos estudos que eu vinha desenvolvendo em torno da autobiografia e da autoficção. A decepção com sua postura *blasée*, sempre bem encenada, trouxe mais perguntas, não somente sobre os critérios que eu estava usando para analisar sua obra, mas também sobre a relação entre a obra e esse entorno do autor ao qual eu estava tendo acesso e a relevância disso para a minha pesquisa.

Nenhuma hipótese a respeito do túmulo se confirmou até o momento e sigo com a certeza de que ele mentiu. Mentiu ao escrever o livro, por saber da existência do túmulo e não ter contado nada a seu respeito (uma descrição imaginária da cerimônia fúnebre, que fosse!),

mentiu quando me disse desconhecer esse túmulo. E, no entanto, depois de experimentar alguns caminhos interpretativos para essa mentira, não consigo identificar um reflexo, na obra e na análise, dessa informação que provocou um tumulto na minha leitura de *Um romance russo*.

O trabalho que apresento nas páginas seguintes reflete sobre a construção do narrador-protagonista Emmanuel Carrère em *Um romance russo*, ancorado em discussões em torno da autobiografia e da autoficção. Já nas primeiras leituras que fiz da obra identifiquei uma coerência interna extremamente bem arquitetada, produzindo um efeito poderoso de performatividade. Me explico: o narrador que costura as diversas narrativas do livro parece estar desenvolvendo uma argumentação ao apresentar pequenas histórias, personagens secundários, tramas extraordinárias, uma miríade de elementos que remete no entanto a apenas um tema central, ligado ao objetivo dessa sua argumentação: o sofrimento do autor, narrador e protagonista. A própria escrita do livro gera essa performatividade, ao associar o sofrimento e sua declaração à mãe de Carrère, a quem *Um romance russo* é dedicado.

Assim, pareceu-me incontornável investigar de que maneira o narrador elabora sua argumentação, encaixando histórias e construindo sua imagem de protagonista. Ao mesmo tempo, o pacto autobiográfico proposto há cerca de quarenta anos por Philippe Lejeune gritava para ser convocado, apesar da insistência com que se recorre à ideia da autoficção nos debates contemporâneos. Por fim, a psicanálise tão presente no próprio texto de *Um romance russo* se revelou uma possibilidade de guia nesses caminhos labirínticos da discussão da superação da autobiografia, gênero moderno tido por ultrapassado.

Os próximos capítulos se organizam nessa estrutura.

No primeiro, procuro analisar algumas narrativas de *Um romance russo* de modo a apontar a brincadeira de bonecas russas que faz Emmanuel Carrère ao costurar diferentes histórias, em diferentes formatos, no mesmo livro. O sonho erótico e a tragédia do viajante ousado preparam a ideia de tentação e punição que vai permear a obra, e o *making of* da reportagem sobre o soldado húngaro dá prosseguimento ao tema do desaparecimento, que vai explodir na grande narrativa de fundo do livro: a do avô do narrador-protagonista.

A reportagem sobre o soldado e a narrativa em torno de Ania e Sacha, também um *making of*, se banham na ideia apresentada pelo crítico Dominique Viart de *ressonância subjetiva*, que orientou outras obras de Carrère: a proposta de que o narrador, impactado pelos fatos que tem para narrar, o faz de maneira complexa e aberta, apontando contradições, explicitando seus questionamentos, deixando algo em suspenso. Mas, ao contrário das outras obras, nesta o narrador se volta para si mesmo, como se o sinal da ressonância subjetiva se invertesse: Carrère olha para os outros, mas enxerga neles aquilo que identifica em si.

No segundo capítulo, o estudo se foca no protagonista Emmanuel Carrère e no espelhamento que o constrói, aquele entre o avô e o neto. Como se verá, o narrador-protagonista se faz caracterizar pela comparação com o avô desaparecido – seja em sua aparência, humor, fé, destino. Um terceiro personagem alimenta a essência desses dois: o homem do subsolo, da novela de Dostoiévski. A retomada da história do avô para falar de si mesmo se enquadra em uma forma contemporânea identificada por Viart, crítico que se revelou central para esta pesquisa: o *récit de filiation*. Essa nova forma da escrita de si ilumina a leitura de *Um romance russo* dentro da tradição autobiográfica, ao identificar um retorno da literatura à transitividade e identificar uma "escrita do escrúpulo", preocupada em fazer homenagem ou ao menos reintegrar pessoas atropeladas pela história oficial.

A apresentação do gênero autobiográfico, do contexto de sua formulação e do questionamento de sua validade depois da era moderna se concentra no terceiro capítulo. Além de discorrer sobre o pacto autobiográfico, pelo que nele há de essencial para esta pesquisa, e de expor algumas das várias definições de autoficção, me pergunto sobre as interpretações do conceito de ficção e sua aplicação à obra de Carrère.

A psicanálise que o próprio autor convoca em *Um romance russo* e que está ligada a seu processo de escrita conversa com as dúvidas em torno da obsolescência do gênero moderno. No último capítulo, mostro de que maneira o conhecimento da disciplina por Carrère alimenta sua obra: por um lado, aponta as dúvidas do autor quanto à narrativa que faz de si, por outro embasa a performatividade que propõe para seu livro: uma solução pela palavra.

Um romance russo, publicado em 2007 na França, dá prosseguimento a uma fase de Emmanuel Carrère iniciada em 2000, com *O adversário*, na qual ainda se podem localizar as obras mais recentes: *Outras vidas que não a minha* (2009), *Limonov* (2011) e *O Reino* (2014), a considerar apenas sua produção literária. Nesse conjunto de obras de características semelhantes, o narrador se identifica com o próprio autor, conforme indicações no texto e no paratexto. Em todas elas, o elemento autobiográfico se dá a ver, com mais ou menos expressão, em uma cronologia bagunçada que vai e volta na vida do autor, a depender do tema sobre o qual ele se debruça. Assim, se *O adversário* recupera os bastidores de uma reportagem, nos anos 1990, ao mesmo tempo que desenvolve a dita reportagem, em *Outras vidas que não a minha* o narrador é testemunha do sofrimento provocado pelo tsunami de 2004 no Sri Lanka e pelo enfrentamento de um câncer por sua cunhada e um amigo dela. *Limonov* traça a biografia do político russo nanico com esse apelido, e ao mesmo tempo deixa

escapar traços da própria biografia de Carrère, em paralelo à do personagem; *O Reino*, por fim, ensaia sobre o tema da fé recuperando as vidas de São Lucas e São Paulo, levando em consideração a fé de quem escreve (os apóstolos, o autor).

No texto de quarta capa de *Il est avantageux d'avoir où aller* (2016), último livro de Carrère até o momento e que reúne algumas críticas e narrativas que ele publicou na imprensa entre 1990 e 2015, o autor declara: "Le tout peut se lire aussi comme une sorte d'autobiographie" [O todo pode ser lido também como uma espécie de autobiografia]. Ainda que seja tentador montar aos poucos o quadro fragmentário de uma vida a partir de textos e declarações, me esforço aqui para apenas apontar de que maneira a preocupação autobiográfica é presente, destacando pontos pertinentes para avançar na análise de *Um romance russo.*

A suposta mentira de Carrère a respeito do túmulo se tornou, como o desejo por uma investigação no *mundo real*, uma fantasia paralela à pesquisa. Aqui essa mentira podia ser problemática – vale lembrar que um dos sentidos de *ficção* é justamente o de falso, mentiroso, o que confunde ainda mais as classificações de gênero. Mas não consegui desvendar de que maneira essa mentira de fato bagunça o que eu vinha pensando. Por enquanto, a hipótese de um ritual fúnebre não declarado foi se sofisticando e se libertando da discussão teórica. Acresceu-se da presença de Hélène, mãe de Carrère, contatada sabe-se lá de que maneira pelos tios em 1959, ano da morte de Nino Zourabichvili, mãe de Georges.

Aos trinta anos, Hélène deixa o pequeno Emmanuel, de dois, em casa com a babá russa e, desviando-se do caminho habitual para alguma biblioteca que frequentava na época, chega a Leuville-sur-Orge para o enterro da avó que não conhece. Se entra ou não no cemitério, se seus traços georgianos e russos são identificados pela pequena aglomeração de Zourabichvilis, se ao menos sua presença indecisa é notada no cemitério então menos abandonado e de poucos túmulos, se alguém fala com ela, se ela fala com algum primo, não sei.

O tampo com a inscrição que registra o nome de seu pai em alfabeto romano e georgiano pode ter sido encomendado por um tio que, quinze anos depois, decidiu encerrar, com a morte de sua mãe, os lamentos que a senhora não cansou de repetir, em todas as línguas que conhecia, enquanto sua vida se esvaía. O sepultamento de Nino, a mãe que para sempre guardaria alguma lembrança do filho desaparecido, coincide com o fim dessa história para os Zourabichvili. Para Hélène Carrère d'Encausse, que não pertence a essa família, esse gesto é mais um desafio à sua própria memória, que ninguém saberá recontar.

Talvez Emmanuel a tenha visto chorando em casa, mas esqueceu o episódio ou o confundiu com um dia de tristeza da babá, ou chorou ele também sem saber por quê, aos dois anos de idade. Talvez, das poucas informações que ele obteve do tio, constava esse enterro

simbólico, descrito por um jovem Nicolas que integrava a aglomeração e não foi visto por Hélène, ou que a viu e correu em sua direção e foi enxotado, ou que a viu e fingiu não ter visto, ou. E então ele decidiu não incluir essa informação em seu livro, e por alguns dias ficou reescrevendo o trecho que declararia a ausência do túmulo, alternando-se entre o desejo de poupar a mãe do que ele não sabia direito, por jamais ter ousado perguntar, e a necessidade de contar tudo que imaginava saber. “Aucune tombe porte son nom”, decidiu. Não faz diferença se a pequena cidade no norte da França abriga uma pedra com um nome, uma vez que ninguém nunca falou disso em sua casa. Ele cresceu com o silêncio. O silêncio é real e muito mais profundo do que uma resposta vaga para uma moça brasileira que organiza mal suas frases em francês.

1. Os outros e si mesmo

A história é exemplar: quem violar a proibição morre.

Confins da Rússia. Alguma promessa tenta o viajante a bordo do trem transiberiano: cogumelos alucinógenos, tapetes raros e baratos, metais preciosos. Apesar de saber que não pode descer em qualquer estação além da final, ele se arrisca, mochila nas costas. Desembarca em uma parada qualquer, congelante, lamacenta, vazia. Dá de cara com um homem imenso, nada convidativo, cujo discurso ele pouco entende, por falar apenas algumas palavras em russo; segue-o pensando ter compreendido que o homem vai hospedá-lo e protegê-lo da polícia até passar o próximo trem. Ao redor de outros tipos como esse, o viajante começa a perceber o perigo em que se meteu.

A punição para quem desobedece, desesperadora como um pesadelo, é concreta em seus pormenores:

> Il sait très bien qu'ils parlent du sort qui l'attend, déjà il a compris qu'il aurait mieux valu tomber sur ces miliciens corrompus dont on le menace si jovialement, qu'en fait **tout** aurait mieux valu que cette cahute de planches mal jointes, que ces joyeux drilles édentés dont le cercle à présent se resserre autour de lui, qui toujours par plaisanterie commencent à lui pincer la joue, à lui donner des pichenettes, des bourrades, à lui montrer comment font les miliciens jusqu'au moment où ils assomment et il se réveille plus tard, dans le noir. Il est nu sur le sol de terre battue, tremble de froid et de peur. En étendant le bras, il comprend qu'on l'a enfermé dans une sorte d'appentis, et que c'est fini. La porte s'ouvrira de temps à autre, les bouseux hilares viendront le frapper, lui marcher dessus, le sodomiser, bref s'amuser un peu, on n'a pas tant d'occasions pour ça en Sibérie. Personne ne sait où il est descendu, personne ne viendra le secourir, il est à leur merci. [...] On en fait toutes sortes d'usages, jusqu'à ce qu'il crève, et on attend le suivant. Bien sûr, il ne se dit pas cela si raisonnablement, mais à la façon d'un homme qui reprend connaissance dans une boîte étroite où il ne voit rien, n'entend rien, ne peut se mouvoir et met quelque temps à comprendre qu'on l'a enterré vivant, que tout le rêve de sa vie menait à cela, et que c'est la réalité, la dernière, la vraie, celle dont il ne se réveillera jamais. (CARRÈRE, 2007: 14-15)[1]

[1] As citações das obras de Carrère aparecem em francês no texto e, em nota, apresento a tradução segundo a edição brasileira do livro, quando ela existir. As referências podem ser consultadas na bibliografia, ao final deste trabalho. "Sabe muito bem que falam do destino que o aguarda, já entendeu que teria sido preferível topar direto com aqueles policiais corruptos com que o ameaçam tão bem-humoradamente, que na verdade **qualquer coisa** teria sido preferível àquela choupana de tábuas desencontradas, àqueles alegres recrutas desdentados cujo círculo

Nessa estação do transiberiano, o viajante ainda não é Emmanuel Carrère. Como narrador, Carrère reconta uma história que ouvira na Indonésia, uma dessas "histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos" (BENJAMIN, [1936] 1987: 198). O desespero descrito do ponto de vista do homem aprisionado e o tom exemplar adotado pela história são um aceno, na primeira parte do primeiro capítulo de *Um romance russo*, para o sofrimento que ainda descobriremos do narrador, identificado com o autor Emmanuel Carrère.

Já no sonho que abre o livro, o narrador é também protagonista. Ele se vê igualmente em um trem parado em uma estação na Rússia, sendo observado por um policial. No vagão, ele, a namorada Sophie e uma senhora que embarcara havia pouco faziam sexo animadamente; naquele momento, o narrador passa a temer uma represália por parte do policial. As mulheres dão uma cor mais leve a esse medo; o narrador insiste no que pode acontecer com eles.

> Nous imaginons son visage dépité, soupçonneux. Tout se passe dans un excitant mélange d'affolement et de fou rire. Pourtant, j'explique qu'il n'y a pas de quoi rire: nous risquons d'être arrêtés, conduits au poste pendant que le train repartira, et à partir de là Dieu sait ce qui arrivera, notre trace sera perdue, nous crèverons sans que personne nous entende crier dans un cul-de-basse-fosse au fond de ce bled boueux de la Russie profonde. Mes alarmes font tordre de plus belle Sophie et Mme. Fujimori et finalement je ris avec elles. (CARRÈRE, 2007: 10)[2]

Combinadas, a história oral e a desse sonho apontam para uma síntese de *Um romance russo*, a narrativa autobiográfica de Emmanuel Carrère que analiso neste trabalho. Como a narrativa que será desenvolvida ao longo do livro, ambas adotam um tom de ameaça e

---

agora se comprime em torno dele, que sempre de forma insolente começam a lhe beliscar a bochecha, dar-lhe cutucadas, cotoveladas, a lhe mostrar quem está falando, até que o atacam e ele acorda mais tarde no escuro. Está nu no chão de terra batida, tremendo de frio e de medo. Esticando o braço, compreende que foi confinado numa espécie de telheiro, e que tudo está terminado. A porta se abrirá de vez em quando, os corcundas hílares virão espancá-lo, pisoteá-lo, sodomizá-lo, em suma, divertir-se um pouco, não é toda hora que se pode fazer isso na Sibéria. Ninguém sabe onde o enfiaram, ninguém virá socorrê-lo, está à mercê deles. [...] Fazem gato e sapato dele até ele morrer, e esperam pelo seguinte. Claro, ele não elabora isso tão racionalmente, mas à maneira de um homem que volta a si num caixote exíguo onde não enxerga nada, não ouve nada, não pode se mexer e leva certo tempo para compreender que foi enterrado vivo, que todo o sonho da sua vida levava àquilo, e que aquela é a realidade, a última, a verdadeira, aquela de que nunca mais despertará." (CARRÉRE: 2008: 12-13)

[2] "Imaginamos sua expressão ressentida, desconfiada. Tudo acontece numa excitante mistura de agitação e risadas frenéticas. Entretanto, explico que não há motivo para risadas: estamos correndo o risco de sermos presos, levados para a delegacia e perdermos o trem, e então sabe Deus o que pode acontecer, nossos vestígios irão desaparecer, morreremos sem que ninguém ouça o nosso grito numa vala nos confins desse ermo lamacendo da Rússia profunda. Meus alarmes fazem Sophie e a sra. Fujimori se contorcerem de rir e acabo rindo com elas." (CARRÉRE: 2008: 9)

revelam o medo de desaparecer sem deixar traços – levado pela polícia ou por criminosos, tanto faz; encurralado por uma proibição oficial ou só uma vaga reprimenda, não importa.

Primeiras narrativas de uma obra que reúne diversas, são fundamentalmente metonímicas, descrevendo ações e movimentando personagens que, como veremos, remetem às ações e à própria figura do narrador-protagonista de *Um romance russo*. Se se permitir um entendimento amplo da definição dessa figura de linguagem, essencialmente pensada como o emprego de uma palavra por outra, ambas em relação de contiguidade, pode-se enxergar a metonímia em diversas construções neste livro, no que chamarei também de *espelhamentos.*

Como os personagens da história oral e do sonho, que o representam, o narrador de *Um romance russo* está, nas primeiras páginas do livro, a bordo de um trem no interior da Rússia e viajará para um lugar ermo, guiado por uma promessa e uma proibição. Ele revelará nos capítulos II e IV e, depois, no último trecho do livro, em uma carta endereçada à sua mãe, que busca filmar um documentário na cidade interiorana de Kotelnitch, sobre um tema a ser descoberto lá[3]; o intuito é falar de seu avô, desaparecido na época da Libertação, depois da Ocupação da França pela Alemanha nazista. Motivo esclarecido, nos deparamos com a causa, que justificaria também este livro que o leitor tem em mãos: ver-se livre dessa história e desse silêncio que considera um tabu familiar e uma herança que amaldiçoaria a ele, Emmanuel, o narrador, e a sua família.

Se a tentação e a promessa se traduzem nessa catarse promovida pelo documentário que realiza (e, depois, pelo próprio *Um romance russo*), a proibição é também apresentada de maneira bem clara: a mãe do narrador lhe pediu expressamente que ele não escrevesse sobre a história familiar. O círculo que se fecha em torno do protagonista, arriscando seu desaparecimento, seria assim tanto a herança maldita do avô quanto a proibição em romper com ela. O temor desse aprisionamento está no fundo das duas narrativas centrais (e concomitantes) das quais o narrador é protagonista: o *making of* do documentário, em Kotelnitch, e o conflituoso relacionamento amoroso com a namorada Sophie.

Um romance russo é o rompimento com a proibição da mãe e a herança do avô, e as narrativas que o controem são, metonimicamente, sua justificativa.

---

[3] Em 2003, Carrère lança *Retour à Kotelnitch*, o documentário que resulta das viagens realizadas para a cidade russa. Como explicarei, a narrativa de *Um romance russo* incorpora o processo de filmagens, e nesse sentido comentarei o filme; no entanto, não farei uma análise do filme, pois isso ampliaria demais o escopo da pesquisa.

Emmanuel Carrère toma diversas posições como narrador em *Um romance russo*, que também se constitui de narrativas várias, amarradas por dedos firmes de contador de histórias – de prestidigitador, por vezes, trançando os enredos de modo a carregar consigo o olhar do leitor, enquanto uma reviravolta se prepara num canto pouco iluminado do palco.

Na história do viajante tentado pelos cogumelos (ou tapetes) ao longo do trajeto transiberiano, vê-se o texto brincando com o conceito benjaminiano mais estrito de "narrador", aquele que ainda construía narrativas em que se transmitiam experiências, antes da era moderna. Carrère entra no jogo que descreve Benjamin ([1936] 1987: 205), começando "sua história com uma descrição das circunstâncias em que foram informados os fatos" a serem narrados: nos bares de Bali, um barbudo de camiseta sempre contava *causos* de tormentos de que ele havia escapado por pouco; um de seus amigos, no entanto, não tivera a mesma sorte e apodrecia numa prisão de Bangkok ou Kuala Lumpur. Naquela noite que Carrère rememora, um homem qualquer –integrante de um dos grupos de tipos fundamentais do narrador benjaminiano, o marinheiro comerciante – narra a história do jovem ousado que salta do trem.

Carrére então reconta o que ouviu, indicando de maneira distanciada sua filiação ao tipo de narrativas com dimensão utilitária – "seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida" (BENJAMIN, [1936] 1987: 200). Começa remetendo a tempos que homens distantes da mítica Rússia poderiam pensar "imemoriais" – "C'était encore le temps de l'Union soviétique" – e a regras que se obedeciam então, naquele território desconhecido e misterioso – "Quand on prend le Transsibérien, expliquait le type, il est strictement défendu de descendre en route". Pontua a narrativa com apartes que reforçam seu distanciamento (a possibilidade de variação do tesouro que aguarda o viajante, o parco conhecimento de russo dele) e constrói imagens que chegam a pender para o conto de fadas, selecionando adjetivos que criam ambientes ameaçadores: "Le train s'arrête pour trois minutes dans une petite station en Sibérie. Froid de canard, pas de ville, seulement des baraquements: une zone sinistre, boueuse, qui semble dépeuplée"; "À la suite de son hôte, il pénètre dans une affreuse cambuse, chauffée par un poêle fumeux, où se trouvent réunis d'autres types encore plus patibulaires" (CARRÈRE, 2007: 13-14)[4]. A história, então, se desenrola com o aprisionamento do viajante, como vimos no início deste capítulo, e termina sendo narrada do ponto de vista dele.

---

[4] "Era ainda na época da União Soviética"; "Quando se embarca no Transiberiano, explicava o sujeito, é rigorosamente proibido descer no meio do caminho..."; "O trem para por três minutos numa estaçãozinha na Sibéria. Um frio dos diabos, nenhuma cidade, apenas acampamentos: região sinistra, lamacenta, parecendo desabitada"; "Atrás de seu anfitrião, ele penetra numa birosca vagabunda, aquecida por uma estufa enfumaçada, onde se acham reunidos outros sujeitos ainda mais sinistros." (CARRÈRE, 2008: 11-12)

O narrador que se aproxima do jornalista (como geralmente se imagina esse profissional) também tem seu lugar, não só em *Um romance russo*, como igualmente em outros textos de Carrère. Em 1990, por exemplo, o autor escreveu sobre três *faits divers* – reunidos em *Il est avantageux d'avoir où aller* (2016) – e eventualmente faz reportagens em que se coloca como narrador em primeira pessoa, relatando as vidas de outras pessoas. Poderia-se pensar, para esse tipo de narrador, uma posição que Silviano Santiago (1989) descreve fundamentalmente pelo *olhar*. Em sua exposição[5], o crítico fala do narrador pós-moderno como o espectador de uma ação alheia, que não narra sua própria experiência mas joga luz sobre a de outro, ao observar e descrever suas ações.

Tal extrapolação jamais seria possível se se tivesse como objeto de estudo as narrativas de Emmanuel Carrère. Ainda que adote uma postura jornalística, de contar a vida dos outros, o autor francês associa ao olhar voltado para o que está ao seu redor a consciência de sua presença na cena. Em uma síntese dessa postura, declarou: "[O que é grave] é não ter consciência de que, ao contar uma história, você mesmo se torna um personagem dela, tão falível quanto os outros"[6].

Essa sua orientação está na base do tratamento de algumas narrativas de *Um romance russo* e de outras obras de Emmanuel Carrère. Emprestando uma expressão que o crítico Dominique Viart (2004) utiliza em artigo que discute algumas obras da literatura contemporânea francesa, escolho denominar essa postura, com detalhes que explorarei a seguir, de *ressonância subjetiva*.

---

[5] O texto "O narrador pós-moderno", presente na coletânea *Nas malhas da letra*, parte das reflexões de Benjamin para pensar o narrador contemporâneo (o texto é de 1986) com base em alguns contos de Edilberto Coutinho.

[6] Tradução própria para o trecho: "Ce qui est grave, c'est de raconter la scène sans le dire. C'est de se draper dans ce rôle de témoin impartial et navré. C'est de n'avoir pas conscience qu'en racontant l'histoire, on devient soi-même un personnage de l'histoire, aussi faillible que les autres".

A frase integra a crítica, publicada no *Le Monde* em 2013, do ensaio *O jornalista e o assassino*, da norte-americana Janet Malcolm. Conhecido por todos os jornalistas, odiado por uns e adorado por outros, o livro trata da escrita da biografia de um condenado pelo assassinato de sua esposa; o ponto de conflito é a posição do biógrafo, que durante o processo deu diversos sinais de estar ao lado do acusado e depois da sentença publicou uma história que na verdade o condenava. Malcolm conta esse caso e reflete sobre ele a partir da posição do jornalista quando trabalha; sua opinião é resumida nas primeiras linhas do livro, responsáveis pelo ódio ou adoração dos colegas de profissão: "Qualquer jornalista que não seja demasiado obtuso ou cheio de si para perceber o que está acontecendo sabe que o que ele faz é moralmente indefensável. Ele é uma espécie de confidente, que se nutre da vaidade, da ignorância ou da solidão das pessoas. Tal como a viúva confiante, que acorda um belo dia e descobre que aquele rapaz encantador e todas as suas economias sumiram, o indivíduo que consente em ser tema de um escrito não ficcional aprende — quando o artigo ou livro aparece — a sua própria dura lição. Os jornalistas justificam a própria traição de várias maneiras, de acordo com o temperamento de cada um. Os mais pomposos falam de liberdade de expressão e do 'direito do público a saber'; os menos talentosos falam sobre a Arte; os mais decentes murmuram algo sobre ganhar a vida" (MALCOLM, 2011, p. 11).

Carrère está do lado dos que se opõem a Malcolm. Depois de elogiar e recomendar seu ensaio, fala de seu próprio caso como uma alternativa a essa traição que ela acredita inescapável. Garante que sabe do que ela está falando, ele mesmo escreve há quinze anos tais tipos de livros. "Machuquei algumas pessoas, sim, mas garanto que não enganei nenhuma." Defende que esse é um trabalho de construir uma relação de honestidade, não só com o objeto do livro, mas com o leitor. (cf. CARRÈRE, 2013a)

A história do soldado húngaro, primeira grande narrativa de *Um romance russo*, é um exemplo de espelhamento, ou metonímia, e da ressonância subjetiva pela qual se constrói o narrador. Assim como o sonho erótico e a história do viajante em busca de tesouros, essa narrativa é um eco da história de fundo de *Um romance russo*, a do desaparecimento do avô do narrador-protagonista. Uma notícia de jornal sobre acontecimentos na Coreia do Norte prepara a temática, que será dramatizada pela narrativa do soldado e culminará no relato inicialmente conciso e aparentemente simples sobre o desaparecimento do avô. Acompanhemos essa gradação.

Depois de descrever o sonho do trem e antes de contar a historinha ouvida em um bar na Indonésia, o narrador está buscando os chamados restos diurnos que alimentaram seu sonho e localiza sua parceira sexual, ao lado de Sophie, em uma página do jornal que ele havia percorrido com os olhos mais cedo: seria a sra. Fujimori, em referência à esposa do ditador peruano. A observação rapidamente evoca outra, esta mais detida, a respeito de uma notícia que, ele diz, lhe havia intrigado: a de que alguns japoneses acreditavam que parentes seus haviam sido sequestrados e levados para a Coreia do Norte anos antes e, por isso, estavam desaparecidos. Seguem reflexões do narrador:

> Est-ce qu'elle était plausible? Est-ce qu'il y avait, à défaut de preuves, des présomptions pour l'étayer, au moins une argumentation? Il me semble que si j'avais été son rédacteur en chef, j'aurais demandé au journaliste de pousser plus loin son enquête. Mais non, il rapportait seulement que des gens, des familles croyaient leurs parents disparus prisonniers dans des camps en Corée du Nord. Morts ou vivants, comment le savoir? Morts plus probablement, de faim ou sous les coups de leurs geôliers. Et s'ils vivaient encore, ils ne devaient plus rien avoir de commun avec les jeunes gens qu'on avait vus pour la dernière fois trente ans plus tôt. Si on les retrouvait, que pourrait-on leur dire? Et eux, que diraient-ils? Est-ce qu'il fallait souhaiter les retrouver? (CARRÈRE, 2007: 11-12)[7]

Como as outras narrativas, do trem na Sibéria e do sonho, essa reportagem aponta para o tema do desaparecimento sem deixar vestígios, mas aqui o narrador vai adiante, ao colocar perguntas sobre o reencontro daquele que foi embora com os seus que ficaram esperando.

[7] "Seria ela plausível? Será que, na falta de provas, existiam pelo menos indícios que embasassem essa argumentação? Acho que, se eu fosse o redator-chefe, teria pedido ao jornalista para apurar mais a fundo. Mas não, ele apenas informava que pessoas, famílias, acreditavam que seus parentes desaparecidos eram prisioneiros em campos da Coreia do Norte. Mortos ou vivos, como saber? Com mais probabilidade, mortos, de fome ou espancados pelos carcereiros. E, caso ainda vivessem, não deviam ter mais nada em comum com os jovens avistados pela última vez trinta anos antes. Se fossem encontrados, que poderíamos dizer a eles? E eles, que diriam? Será que convinha desejar encontrá-los?" (CARRÈRE, 2008: 10-11)

A observação se presta à introdução daquilo que conheceremos em seguida, o retorno para a Hungria do "último soldado da Segunda Guerra Mundial".

Os acontecimentos são simples, à primeira vista: um jovem húngaro integrou o exército nazista já em sua retirada e depois foi capturado pelo Exército Vermelho; foi transferido em 1947 para um hospital psiquiátrico em Kotelnitch, no interior da Rússia, e quase seis décadas se passaram até que lá fosse descoberto. Naquele momento, estava sendo repatriado, e Carrère faria uma reportagem sobre o soldado.

Não é a primeira vez que Carrère trata dessa história; ele viajou até a pequena cidade russa para fazer uma reportagem de televisão[8]. Sua exibição no programa *Envoyé Spécial* se acompanhou de um artigo, espécie de *making of*, publicado na revista *Télérama* em março de 2001 e reproduzido na coletânea *Il est avantageux d'avoir où aller*.

Nas duas versões estão presentes trechos quase idênticos: as mesmas frases descrevem a chegada do húngaro ao aeroporto de Kotelnitch; as mesmas entradas do prontuário médico de András Toma são reproduzidas para apontar sua cronologia no hospital psiquiátrico de Kotelnitch; a conclusão sobre sua transformação de paciente rebelde em paciente calmo, coincidente com a data em que foi declarado morto em sua terra natal, se constrói com o mesmo raciocínio. A diferença está na amarração das narrativas.

O artigo que acompanha a reportagem pode ser lido como um conto. O narrador, que se apresenta como um "nós" composto por ele e o restante da equipe de reportagem, chega à vila onde o soldado é aguardado. Logo encontram uma senhora, Erzebet, que diz ter dado seu primeiro beijo em András Toma antes de ele ir para a guerra e pretende reencontrá-lo passados quase sessenta anos. Estabelece-se, assim, que essa personagem conduzirá a narrativa de "Le Hongrois perdu" [O húngaro perdido]: sua expectativa, um primeiro encontro frustrado, por fim a possibilidade de cantar para ele uma canção típica. As informações sobre o período de ausência do soldado compõem dois longos trechos em meio à narrativa, inseridas como se estivessem sendo contadas à senhora húngara. "Nous avons raconté à Erzebet que dix jours plus tôt nous étions à Kotelnitch, là où il a vécu cette mort" [Contamos a Erzebet que, dez dias antes, tínhamos estado em Kotelnitch, onde ele viveu essa morte], diz o narrador, preparando uma digressão para inteirar o leitor da história do soldado.

---

[8] A reportagem "Le Soldat perdu" acompanha o DVD de *Retour à Kotelnitch*, o documentário que, por sua vez, também guarda uma relação de paralelismo com *Um romance russo*. Por uma questão de recorte do objeto de estudo, não analisarei a reportagem televisiva; limito-me à leitura dos dois textos escritos, aquele publicado na revista *Télérama* e o excerto de *Um romance russo*, para introduzir a questão da *ressonância subjetiva*, conceito que permeia os livros de Emmanuel Carrére e em torno do qual se constrói este capítulo.

Já em *Um romance russo*, a reportagem em torno do soldado húngaro está a serviço da narrativa maior, e não só pelo eco que fará à história do avô. Ela também é importante para a apresentação de Kotelnitch e de Sasha e Ania, o casal da pequena cidade russa que mais tarde será relevante para a narrativa.

No artigo, a cidade é resumida em um parágrafo:

> Au siècle dernier, Kotelnitch devait être le genre d'endroit où les personnages de Tchekhov soupiraient: 'À Moscou! À Moscou!' en regardant partir des trains qu'ils ne prendraient jamais. Aujourd'hui, c'est un bled gris et boueux où depuis dix ans plus aucune maison n'a d'eau chaude et où les gens, sur le ton de l'évidence, parlent de ces dix années, c'est-à-dire de la fin du communisme, comme d'une catastrophe historique... (CARRÈRE, [2001] 2016: 159)[9]

No livro, acompanhamos as primeiras impressões quando a equipe de reportagem desce do trem ("Autour, cela ressemble beaucoup à la station du Transsibérien de mon histoire: terre battue, flaques boueuses, palissades de bois écaillées derrière lesquelles des types tondus vous regardent avec une curiosité franchement pas amène" [CARRÈRE, 2007: 21][10]), conhecemos as instalações precárias do hotel em que eles se instalam, assim como o ambiente do restaurante que frequentam; o médico-chefe do hospital e outros personagens são apresentados ao leitor; o narrador tece comentários a respeito de sua capacidade de falar russo; e assim por diante. Entremeadas a essas descrições e cenas, que são fundamentais porque o narrador retomará os mesmos locais, personagens e temas em capítulos posteriores, as informações de András Toma são dispostas em frases semelhantes às do artigo, como já comentei. A estrutura que as organiza, assim, é a cronologia do *making of*, isto é, os passos que a reportagem dá em busca de novas informações – passos à frente ou mais ou menos no mesmo lugar.

A conclusão das duas narrativas é essencial para entender sua diferença e aquilo que identifico como *ressonância subjetiva*. Em "Le Hongrois perdu", a história passada de András Toma está subordinada à sua chegada em Nyíregyháza, onde passará a viver com os irmãos. Descobre-se, e só através desse artigo, que em determinado momento o húngaro desatou a falar e falou sem parar durante uma hora, depois de ter passado décadas no hospital

---

[9] Tradução própria: "No século passado, Kotelnitch deve ter sido o tipo de lugar em que os personagens de Tchekhov suspiravam: 'Para Moscou! Para Moscou!', vendo partirem os trens em que eles jamais embarcariam. Hoje, é um buraco cinza e lamacento, onde há dez anos casa alguma tem água quente e onde as pessoas falam com um tom de obviedade desse período, isto é, do fim do comunismo, como uma catástrofe histórica..."

[10] "Em volta lembra muito a estação do Transiberiano da minha história: terra batida, poças de lama, cercas de tábuas descascadas atrás das quais brucutus olham para você com uma curiosidade francamente não amena." (CARRÈRE, 2008: 17)

murmurando uma língua própria, sem conhecer o russo e sem se fazer entender em húngaro. As frases transbordam, e os repórteres franceses não entendem nada do que ele diz, mas gravam para depois traduzirem e decifrarem. A irmã então pede que ele cante alguma canção, e ele murmura versos que Erzebet havia cantado para ele no dia anterior. Neste ápice do conto, o narrador ensaia uma conclusão:

> Mais nous qui avions été, la veille, témoins de ce minuscule fragment de son passé, nous comprenions. L'essentiel de son expérience s'est déroulé sans témoin, dans une solitude presque inimaginable, et c'est pourquoi personne ne comprendra jamais tout ce qu'il dit. Mais il essaie quand même de le dire. Sorti d'un abîme de silence, il retrouve sa langue et avec elle la parole, quelque chose qui ressemble à une échange. Il a soixante-quinze ans, on lui a volé sa vie, mais il vit malgré tout. Et cela nous a fait un bien fou, avant de partir, de repasser chez Erzebet pour lui dire qu'il se rappelle la chanson de l'acacia. (CARRÈRE, [2001] 2016: 172)[11]

Ao contrário desse final exultante, o primeiro capítulo de *Um romance russo* se encerra com uma frase que afirma a morte simbólica de András Toma, no momento em que ele foi declarado morto em sua cidade natal. O leitor de *Um romance russo* não tem conhecimento da possível, embora improvável, reintegração de András Toma, e guarda dessa história os vazios, silêncios e a falta de explicação e de sentido da vida do soldado. A narrativa é aqui atormentada, como as outras em que já havia se enredado o narrador.

É, portanto, nessa narrativa cheia de buracos do soldado húngaro que se dramatizam, na gradação que comecei a apontar parágrafos atrás, a notícia sobre os japoneses supostamente raptados e as perguntas que brotam a partir dela.

Na primeira página do capítulo seguinte se verá, resumida em poucas palavras, a história do avô do narrador-protagonista. Se, por um lado, ela não se revela de repente, como um choque, por ter sido anteriormente atenuada por histórias semelhantes (um sonho, uma história oral, um *making of* de reportagem), por outro ela escancara a onipresença da temática do desaparecimento e do sentimento de vazios narrativos em *Um romance russo*. As frases finais curtas da apresentação da história do avô elaboram um encerramento retumbante para o trecho: "Ma mère avait quinze ans, mon oncle huit. Ils ne l'ont jamais revu. On n'a jamais

[11] Tradução própria: "Mas nós que, na véspera, tínhamos sido testemunhas desse fragmento minúsculo do seu passado, nós compreendíamos. O principal de sua experiência transcorreu sem testemunha, em uma solidão quase inimaginável, e por isso ninguém jamais entenderá tudo que ele diz. Ainda assim, ele tenta dizê-lo. Saído de um abismo de silêncio, ele reencontra sua língua e, com ela, a fala, algo que se assemelhe a uma troca. Ele tem setenta e cinco anos, roubaram sua vida, mas ele vive, apesar de tudo. E nos fez um bem imenso retornar, antes de ir embora, à casa de Erzebet, para contar que ele se lembrava da canção da acácia".

retrouvé son corps. Il n'a jamais été déclaré mort. Aucune tombe ne porte son nom"[12]; mas somente se lidas fora do contexto. Apresentadas na sequência da história do soldado húngaro, ecoam-na pontualmente: ele foi encontrado vivo, apesar de ter sido declarado morto. Na comparação, se o paciente húngaro se tornara calmo depois da declaração de óbito, o fantasma do avô continua aguardando a palavra que o enterre.

A costura da narrativa sobre o soldado húngaro, que se encerra em suspensão com sua simbólica declaração da morte, ao invés da retomada de sua fala, contribui decisivamente para o espelhamento que estou propondo. Acredito que também dialogue com características observadas por Dominique Viart em obras contemporâneas francesas que têm por ponto de partida um *fait divers* – narrativas em que ele também observa a *ressonância subjetiva*.

Em "Fictions en procès", Viart (2004) se debruça sobre obras como *Un fait divers* (1993) e *Prison* (1997), de François Bon, *Viol* (2007), de Danièle Sallenave, e *O adversário*, de Emmanuel Carrère, entre outras, para explorar o tratamento complexo dos *faits divers* por esses autores contemporâneos em oposição àquele de seus antepassados, dos séculos XIX e XX, que os utilizavam como pretexto para a literatura ou os romanceavam e dramatizavam em obras conhecidas (*O estrangeiro*, de Camus; *As criadas*, de Genet; *Madame Bovary*, de Flaubert, e assim por diante).

Seu artigo é estimulante ao apontar traços que tão bem se percebem na obra de Carrère. Ao contrário do estudo de Roland Barthes ([1964] 1991), que enxergava o *fait divers* como uma estrutura fechada que transmitia uma informação monstruosa inexplicável, esses autores contemporâneos, para Viart, buscam abrir questionamentos em torno do homem e da sociedade a partir dessas notícias estranhas – já de princípio, eles não as tratam como insondáveis, mas buscam atrás delas o ordinário, o comum (VIART, 2004: 302)[13]. Perseguem tal objetivo em textos que se recusam a "fazer literatura", isto é, são mais discursivos que

[12] "Minha mãe tinha quinze anos, meu tio, oito. Nunca voltaram a vê-lo. Seu corpo nunca foi encontrado. Nunca foi declarado morto. Nenhuma lápide estampa seu nome" (CARRÈRE, 2008: 43)

[13] Viart (2004: 301) comenta, a respeito de Carrère: "Mesmo Carrère, acostumado com o estranho (*O bigode*) e o inquietante (*A colônia de férias*), especialista fascinado pela obra de Philip K. Dick, investigando em Romand as garras do "adversário", procura primeiro e acima de tudo como esse caso trinca o verniz das relações sociais, familiares, de amizade, religiosas etc., e revela a fragilidade das convicções sobre as quais toda vida repousa, esse 'redemoinho de questões e de dúvidas que fazia o luto entrar em curto-circuito'". [Tradução própria para o trecho: "Même Carrère, familier de l'étrange (*La Moustache*) et de l'inquiétant (*La Classe de neige*), spécialiste fasciné de l'oeuvre de Philip K. Dick, traquant chez Romand les griffes de l'"Adversaire", cherche d'abord et surtout comment cette affaire fait craquer le glacis des relations sociales, familiales, amicales, religieuses... etc., et dévoile la fragilité des convictions sur lesquelles toute vie repose, ce 'maelström de questions et de doutes qui court-circuitent le deuil'"]

narrativos, marcados por narradores interrogantes que abdicam de seu poder de organizador da narrativa, se assumem em dúvida quanto ao tratamento do fato que têm em mãos e registram seu mal-estar, suas perplexidades (VIART, 2004: 297). No excerto abaixo, o crítico discorre sobre a expressão que venho utilizando para a obra de Carrère:

> Aquilo que o discurso, no sentido linguístico do termo, faz com o acontecimento conta mais do que o acontecimento. O que importa é aquilo que se fala dele, o espaço de fala que exprime como os fatos se organizam na consciência, qual sua dimensão – e sua ressonância – subjetiva. (VIART, 2004: 291)[14]

Está claro que o repatriamento de András Toma configurava-se um *fait divers*, como a notícia sobre os japoneses desaparecidos. Vale lembrar que o narrador não se conforma com a brevidade do texto; acredita que o editor deveria ter exigido mais investigação do repórter. É o que ele faz em relação ao soldado húngaro (e que já havia feito em *O adversário*, também escrito em torno de um *fait divers*): busca saber mais, procura os caminhos do soldado, pergunta-se sobre sua trajetória e sobre o que ficou perdido no passado.

Um dos momentos mais emotivos do texto acontece quando o narrador registra sua perplexidade diante da ausência de testemunhas da vida do soldado fora de seu vilarejo. "Ce qui m'étonne" [O que me surpreende], ele começa, e então faz desfilar uma série de cenas que fantasia, de personagens imaginados que poderiam ter convivido com o soldado e retornado para contar alguma história dele, alguém que – ele escreve em primeira pessoa aqui – se lembrasse de quando Toma cuidou dele, das dificuldades e esperanças durante a guerra, da felicidade em ver o amigo retornando... (CARRÈRE, 2007: 54-55)

Nesse salto ficcional, podemos entrever aquilo de que falava Viart, da dimensão e da ressonância subjetiva dos fatos que, nessas narrativas, são o mais importante. "Não existe o 'em si' do acontecimento", diz o crítico; "Essas opções de escrita tendem a sublinhar que o real não existe para além da percepção, do pensamento, dos afetos" (VIART, 2004: 291)[15]. Em *Um romance russo*, o acontecimento da morte simbólica do soldado é o fim de sua narrativa porque tem uma função na narrativa maior, e sua ressonância subjetiva no narrador é fundamental.

---

[14] Tradução própria para o trecho: "C'est qu'en fait le discours – au sens linguistique du terme – compte plus que l'événement. Ce qui importe, c'est ce qu'on en dit, l'espace de parole qui exprime comment les faits se disposent dans une conscience, quelle est leur dimension – et leur résonance – subjective".

[15] Tradução própria para o trecho: "Ces choix d'écriture tendent à souligner que le réel n'existe pas en dehors de la perception, de la pensée, des affects... etc., qui le constituent pour chacun. Il faut aussi y voir une prise de distance avec les esthétiques réalistes qui postulent une possible 'objectivité': il n'y a pas d''en soi' de l'événement".

O tipo de investigação que faz Carrère, ao ter em mãos um *fait divers*, e a relação que estabelece com os acontecimentos que lhe tocam, são fundamentais para que se analise outra narrativa que compõe *Um romance russo*. A história de Ania e Sasha está imersa no *making of* do documentário e se dispersa pelo livro. Não fosse seu final, talvez nem estivesse presente. Misturado ao narrador do tipo jornalista – não o objetivo, primeira hipótese, mas esse que deixa ressoar em si o acontecimento para narrá-lo (ainda podemos chamá-lo de "jornalista"?) –, encontro em *Um romance russo*, especificamente na história de Ania e Sasha, um narrador-testemunha que aos poucos se revela.

Para tratar dessa outra posição, gostaria de retomar as obras *O adversário*, *Limonov* (2011) e *Outras vidas que não a minha* (2009), de forma a acompanhar a maneira pela qual o narrador Emmanuel Carrère se apropriou da primeira pessoa e de outros aspectos que Viart enumera em seu artigo sobre as narrativas apoiadas em *faits divers* – entre eles, a ambivalência acima de um sentido unívoco para a narrativa; a complexidade, mais que o reforço de esterótipos em torno dos personagens; o discurso preponderando sobre a narração (VIART, 2004: 302). No caso da produção de Carrère, nem todos os seus livros partiram de um *fait divers*, mas acredito que ainda assim eles se embeberam de um narrador semelhante.

Em *O adversário*, de 2000, Emmanuel Carrère descobriu a primeira pessoa que se coloca diante dos fatos que narra. "É a primeira vez que se ouve minha voz adulta"[16], diz ao relembrar o processo de escrita e o livro que resultou dele. Conta que, após dois anos sem resposta a uma carta solicitando entrevista, mais um ano de pesquisa, entrevistas e correspondências e mais dois de suspensão do trabalho, pretendia encerrar o projeto de um livro sobre Jean-Claude Romand – o falso médico que enganou seus conhecidos por quase vinte anos e, em 1993, matou sua esposa, filhos e seus pais, tentou sufocar a ex-amante e pôs fogo em sua casa para concluir a jornada de crimes com seu suicídio, que no entanto falhou.

Para finalizar o livro que não conseguia redigir, retomou seus arquivos e diários antigos e começou um relato dos seis anos anteriores, desde quando havia lido a primeira notícia sobre o caso. Diz o autor que essas linhas se tornaram o começo de *O adversário*.

> Le matin du samedi 9 javier 1993, pendant que Jean-Claude Romand tuait sa femme et ses enfants, j'assistais avec les miens à une réunion pédagogique à l'école de

[16] Tradução própria para o trecho: "... and that's how I wrote what was to become, though I didn't know it at the time, the beginning of *The Adversary*. I think those first few sentences are some of the best I have ever written, and they mark my exit from my writer's adolescence, which was steeped in influences and inhibitions. It's the first time you hear my adult voice." (HUNNEWELL, 2013)

> Gabriel, notre fils aîné. Il avait cinq ans, l'âge d'Antoine Romand. Nous sommes allés ensuite déjeuner chez mes parents et Romand chez les siens, qu'il a tués après le repas. J'ai passé seul dans mon studio l'après-midi du samedi et le dimanche, habituellement consacrés à la vie commune, car je terminais un livre auquel je travaillais depuis un an: la biographie du romancier de science-fiction Philip K. Dick. Le dernier chapitre racontait les journées qu'il a passées dans le coma avant de mourir. J'ai fini le mardi soir et le mercredi matin lu le premier article de *Libération* consacré à l'affaire Romand. (CARRÈRE, [2000] 2014a: 9)[17]

As ações concomitantes traçam um paralelismo explícito: estar em presença da família, o almoço na casa dos pais, a idade dos filhos, o coma de Philip K. Dick. A comparação entre Carrère e Romand joga luz sobre a relação que o autor estabeleceria com o personagem: assim como o assassino, ele não tinha passado o final de semana com os seus, dias "habituellement consacrés à la vie commune". Esse paralelo – generoso, uma vez que o autor estava apenas trabalhando, o que a princípio não coloca sua família em perigo – faz pensar na aproximação curiosa do autor, ponto de partida do livro.

A relação se desenvolve ao longo do tempo, e a narrativa registra essa evolução. No início, diz o narrador com o recuo característico de quem escreve sobre si já no futuro, as cartas que endereçava a Romand eram um pouco adulatórias, em tom obsequioso, com "cette gravité compassée et compassionnelle" ["aquela gravidade artificial e compadecida", (CARRÈRE, 2007a: 34)], em acordo com essa generosidade. Ele atribui tal postura à sua maneira de enxergar Romand no começo da jornada: "non comme quelqu'un qui a fait quelque chose d'épouvantable mais comme quelqu'un à qui quelque chose d'épouvantable est arrivé, le jouet infortuné de forces démoniaques" (CARRÈRE, [2000] 2014a: 41)[18]. Essa é inclusive a justificativa para o título: o autor faz menção ao que os pais devem ter visto ao serem assassinados pelo filho – "celui que la Bible appelle le satan, c'est-à-dire l'Adversaire" (CARRÉRE, [2000] 2014a: 28)[19].

---

[17] "Na manhã de sábado, 9 de janeiro de 1993, enquanto Jean-Claude Romand matava a mulher e os filhos, eu participava, com os meus filhos, de uma reunião pedagógica na escola de Gabriel, nosso mais velho. Gabriel tinha cinco anos, a idade de Antoine Romand. Depois da reunião, fomos almoçar em casa de meus pais, enquanto Romand ia para a casa dos pais dele, que matou depois do almoço. Passei sozinho em meu escritório a tarde de sábado e a o domingo [correção da tradução na edição brasileira], horas habitualmente consagradas à vida em família, até porque eu terminava um livro no qual trabalhava havia um ano: a biografia do romancista de ficção científica Philip K. Dick. O último capítulo contava os dias que ele passara em coma antes de morrer. Pus o ponto final no livro na noite de terça-feira e, na manhã de quarta, li em *Libération* a primeira notícia sobre o caso Romand." (CARRÈRE, 2007a: 5)

[18] "... não como alguém que fez uma coisa espantosa, mas como alguém atingido por uma coisa espantosa, joguete infeliz de forças demoníacas." (CARRÈRE, 2007a: 33-34).

[19] "... aquele que a Bíblia chama de satã, quer dizer, o adversário." (CARRÈRE, 2007a: 22).

Em um artigo interessante sobre esta obra, o crítico Étienne Rabaté (2002) atenta para outra ideia de adversário: não "o estrangeiro radical, o Mal como força exterior, e sim aquele que é como você sendo em tudo o seu oposto, como o reflexo de si mesmo em versão hostil"[20] – haja vista sua etimologia: "celui qui est situé en face" [aquele que está em frente]. O crítico observa um retorno da família na literatura contemporânea e, ao mesmo tempo, a localização da ameaça e da violência no seio familiar, como um mal gratuito que irrompe. Sem em momento algum se referir a "O inquietante", de Freud ([1919] 2010) – e até mesmo relegando a psicanálise a um tempo anterior, o da modernidade –, o crítico acaba por descrever a ascensão desse Mal nos mesmos termos de Freud, associando-o a um ambiente familiar; também caracteriza o adversário como *um outro em si mesmo*, formulação bastante afim à ideia de duplo e mesmo a princípios básicos da psicanálise, que vê o ato falho e as lembranças encobridoras, exemplos de formações do inconsciente, como constituintes do sujeito; por fim, erige o tema da *bifurcação* (de que também fala Freud nesse texto, ao mencionar futuros ou passados imaginados) como uma obsessão maior de Carrère, remetendo-se a obras anteriores. Quando Rabaté (2002: 124) diz que o Mal foi secularizado no imaginário contemporâneo, eu não poderia estar mais de acordo: Carrère está tratando das próprias falhas, vazios e enigmas do sujeito, que ele chama de "adversário" aqui – e que, em *Um romance russo*, é ele mesmo.

Tratarei da presença da psicanálise em *Um romance russo* no último capítulo deste estudo; por ora, gostaria de destacar a aproximação do autor com o personagem por meio de um avesso que, se na vida do assassino veio à tona, também pode estar presente no próprio autor e em todos nós. Os crimes de Romand ressoam em Carrère, e para ele se faz necessário debruçar-se sobre este outro, aproximar-se dele, para tentar entendê-lo.

O modo de narrar a história de Romand dependia de uma decisão estética mas também ética, de que tratarei mais à frente. No momento, cumpre descrever este narrador: Carrère assume-se como o escritor que está tentando entender a história, ao mesmo tempo que a narra. Apresenta as cartas trocadas, reconta seu trajeto de pesquisa, descreve cenas, faz algumas incursões imaginativas; em suma, mostra o esqueleto da construção da narrativa e recria certas situações que viveu durante a pesquisa.

No recorte que estamos considerando, a biografia *Limonov*, de 2011, parece se aproximar do projeto de *O adversário*. Ainda que um salto de onze anos (e dois livros importantes, *Um romance russo* e *Outras vidas que não a minha*) os separe, pode-se ver

[20] Tradução própria do trecho: "Ce n'est plus l'étranger radical, le Mal comme force extérieure, mais plutôt celui qui est comme vous tout en vous étant opposé, comme le reflet de soi-même en version hostile". (RABATÉ, 2002: 123)

Limonov como um passo adiante no posicionamento do narrador em cena, caminhando em direção à posição central na narrativa.

Limonov não pode ser considerado uma biografia dupla, como se se preocupasse em contar, simultaneamente, a vida de biografado e biógrafo, nem uma biografia que explora a relação entre ambos, mas é sem dúvida um texto que olha a seu redor ao mesmo tempo que se volta para o autor e narrador.

Além de retraçar cronologicamente a vida do político russo que atende por este apelido, *Limonov* acompanha discretamente a juventude de Carrère nos anos 1980. Lemos sobre sua vida pelas relações que ela pode ter com a do russo, e, ainda que seja assim, aos pedaços, a reunião dos trechos espalhados acaba por revelar o autor. O capítulo sobre a vida de Limonov em Paris, por exemplo, tem quase metade de suas páginas dedicada a Carrère, que conta de sua adolescência cheia de ironia e indiferença; o trecho destoa do restante, parece não ter para onde ir, até aportar na inveja que o biógrafo sentiu de seu futuro personagem quando ainda era jovem e escritor fracassado.

A diferença para *Eu estou vivo e vocês estão mortos* (1993) é imensa. Carrère é grande fã de Philip K. Dick e cita o romancista americano em seus outros livros, mas nessa biografia que dedicou a ele não se aproxima dele nem revela o que pensa do escritor; aqui, dezoito anos depois, Carrère já passou por seus livros mais autobiográficos e deixa a ressonância subjetiva comandar a narrativa.

Ainda no que diz respeito à expectativa de um olhar para o outro, vale comentar a crítica inflamada do escritor russo Zakhar Prilepine à maneira de Carrère de obter as informações que publica. Sua base não é a apuração jornalística com horas de entrevistas e minuciosa checagem de informações; o que ele tem, em *Limonov*, são principalmente outros livros como fonte, aos quais sempre "dá o crédito", para me apoiar em um jargão, contando em qual livro se localiza a história que acabou de apresentar.

"Carrère optou pela facilidade" quando recolheu os temas das obras de Limonov, diz Prilepine. "Carrère tinha a possibilidade de conversar com os conhecidos franceses de Limonov – e de descrever pelo menos o período parisiense de sua vida comparando a prosa ficcional à realidade. [...] Como deixar passar tal oportunidade de trabalhar um pouco com as fontes originais?" (PRILEPINE, 2012)[21].

---

[21] Tradução própria para o trecho: "Carrère avait la possibilité de parler avec des connaissances françaises de Limonov – et de décrire au moins la période parisienne de sa vie en comparant la prose fictive à la réalité. À Paris, des dizaines sinon des centaines de personnes se souviennent remarquablement et de Limonov, et de Natalia Medvedeva ! Comment laisser passer une telle opportunité de travailler un peu avec les sources originelles?"

É possível que esse leitor buscasse uma biografia da tradição anglo-saxônica, como a define François Dosse: aquelas que "correspondem melhor ao afã quase obsessivo de acompanhar o sujeito biográfico em seus mínimos atos" (DOSSE, 2009: 14).

Outro modelo que se poderia aproximar da obra de Carrère, pelo lado oposto à expectativa de Prilepine, é a coleção L'Un et L'Autre, criada pelo psicanalista J.-B. Pontalis na editora Gallimard. Dosse a descreve assim: "O gesto biográfico é duplo. Corresponde a uma ficção que o biógrafo elabora sobre um outro e era, então, o autorretrato do próprio biógrafo alterado por seu encontro com esse outro" (DOSSE, 2009: 50). A esse respeito, o crítico Laurent Demanze assinala que, ainda que a ligação entre o artista e seu modelo esteja presente em *Limonov*, as obras publicadas pela Gallimard fazem uso da imaginação e de delírios como instrumento heurístico, enquanto Carrère pouco recorre a isso (DEMANZE, 2014: 8).

De fato: *Limonov* não se propõe a um jogo tão emaranhado quanto essas interpenetrações da coleção de Pontalis, que lembram os experimentos de Doubrovsky com a autoficção, como veremos no capítulo 3 deste trabalho. Carrère herda um deslocamento, uma desconfiança, provocados também pela psicanálise, mas sua obra estaria no meio do caminho entre a biografia esperada por Zakhar, informativa e "objetiva", e a proposta do famoso psicanalista, constituindo uma forma também autobiográfica.

Encontro, por fim, em uma formulação de Dominique Viart a respeito de biografias contemporâneas, uma possível descrição do que se pode ler em *Limonov*:

> Tão distantes da tradição francesa nesse domínio quanto dos trabalhos americanos abundantemente alimentados por documentos, elas se organizam pela evocação, mais que efetivamente por reconstituições, abrem espaço às fantasias narrativas do autor, expõem suas incertezas e hipóteses, dão curso livre ao comentário e à ficção. Elas não têm a menor ambição de esgotar o assunto e com frequência preferem determinado fragmento da existência ou certo acontecimento não necessariamente central ou determinante *a priori*. Elas recorrem com gosto ao olhar distanciado do observador indireto, e seus autores não se privam de deixar sua própria sensibilidade aflorar nem de, às vezes, a colocar em cena. (VIART, 2001: 331)[22]

[22] Tradução própria para o trecho: "Aussi éloignées de la tradition française en la matière que des travaux américains abondamment nourris de documents, elles procèdent par évocation plus que par effectives reconstitutions, font place à la rêverie narrative de l'auteur, affichent leurs incertitudes et leurs hypothèses, laissent libre cours au commentaire et à la fiction. Elles n'ont pas la moindre ambition exhaustive et privilégient souvent tel fragment d'existence ou tel événement, pas forcément central ni déterminant *a priori*. Elles recourent volontiers au regard décalé d'un observateur indirect et leurs auteurs ne se privent pas de laisser affleurer leurs sensibilité propre, ni même parfois de la mettre en scène."

Em termos biográficos, *Um romance russo* (2007) e *Outras vidas que não a minha* (2009) estão entrelaçados. Cotejando as edições dos dois livros, podem-se organizar os eventos narrados pelas duas obras e a própria escrita delas numa linha do tempo, um misturado ao outro. Aqui, essa cronologia não passa de curiosidade, bastando dizer que, quando começou a escrever *Um romance russo*, Emmanuel Carrère já tinha experienciado os eventos trágicos que descreve no livro seguinte.

As obras também estão fortemente associadas em termos narrativos. Assim como *Um romance russo*, em que histórias várias são reunidas pela vivência do autor, é Carrère quem, tendo passado por situações extraordinárias, alinhava o outro livro. Ainda que em *O adversário* a narrativa caminhe de acordo com o *making of*, neste texto e em *Limonov* Carrère está em cena como o narrador que busca fabricar as narrativas; em *Outras vidas...*, foi também personagem, dando mais um passo em direção ao autobiográfico. Uma diferença entre este livro e *Um romance russo*, no entanto, essencial: quais vidas estão em foco. Só se pode falar em "outras vidas" depois de ter falado da vida própria.

Pegando emprestadas duas categorias da tipologia de Friedman ([1967] 2002) em seu estudo sobre o ponto de vista, pode-se traçar um paralelo entre os narradores em primeira pessoa de *Um romance russo* e *Outras vidas que não a minha* e o narrador-testemunha e narrador-protagonista da ficção que o crítico descreve. De seu ângulo de visão de "centro fixo", o narrador de *Um romance russo* está "quase que inteiramente limitado a seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções" (FRIEDMAN, [1967] 2002: 177), ao passo que em *Outras vidas...* Emmanuel Carrère "vê a história daquele ponto que poderíamos chamar de periferia nômade":

> ele pode conversar com todas as personagens da história e obter seus pontos de vista a respeito das matérias concernentes [...]; ele pode se encontrar com o próprio protagonista; e, por fim, pode arranjar cartas, diários e outros escritos que podem oferecer reflexos dos estados mentais dos outros. No limite último de suas forças, pode fazer *inferências* do que os outros estão sentindo e o que estão pensando. (FRIEDMAN, [1967] 2002: 176)

Ainda que, no mesmo tom de *Um romance russo*, *Outras vidas...* tenha início com preocupações amorosas do narrador Emmanuel Carrère, o tsunami que ele e sua namorada presenciam nas férias de 2004 dá início a uma sequência de narrativas do outro.

No Sri Lanka, o casal ajuda algumas vítimas, e Carrère centra a narrativa no trio francês Delphine, Jérôme e Philippe, de quem fica mais próximo, e em sua busca pelo corpo da menina Juliette. Pouco tempo depois do retorno à França, ele se depara com outra morte

(iminente): a da irmã de Hélène, também chamada Juliette, que luta contra um câncer de mama com metástase nos pulmões. Descreve os dias finais da moça como os presenciou e segue a narrativa com o encontro, após os encaminhamentos fúnebres, com um colega de trabalho da cunhada, também juiz. Instigado por ele, diz, resolve escrever sobre a história dos "juízes mancos" do interior da França, a cunhada e Étienne. É a partir desse trecho que predomina a narrativa de segunda mão, com informações relatadas por Étienne sobre sua própria vida, seu trabalho e o de Juliette e, em seguida, sobre a vida de Juliette e os meses que antecederam sua morte – isto recontado a partir de entrevistas com Patrice, o viúvo.

Na narrativa biográfica elaborada pela sequência dos livros, Carrère sugere que o tsunami provocou uma mudança nele, que lhe permitiu olhar para a dor dos outros depois de tanto ter se concentrado na sua própria. Assim explica-se a inversão de seu olhar. É claro que há um momento específico no livro que escancara esse "ponto de virada": quando, ao final do relato do tsunami, ele e Hélène, abalados, tomam banho juntos e vivem uma espécie de catarse. "Ce qui avait eu lieu durant ces cinq jours et qui prenait fin là, à ce moment précis, nous a submergés. Une vanne s'ouvrait, libérant un flot de chagrin, de soulagement, d'amour, tout cela mêlé" (CARRÈRE, [2009] 2014b: 75)[23]. Mas não é nesses episódios que a transformação está mais bem contada; é a sutileza do deslocamento do ponto de vista, escancarada no título, que entrega essa suposta passagem de um estado ao outro.

No fim das contas, é como se o autor retomasse a ressonância subjetiva de *O adversário*, deixando-se penetrar pelas histórias dos outros para só então recontá-las. Ele mesmo comenta a semelhança entre esse último livro e o projeto que alimentava sobre o juiz: "Il faudrait, techniquement, l'écrire comme *L'Adversaire*, à la première personne, sans fiction, sans effets" (CARRÈRE, [2009] 2014b: 117-18)[24].

Três cenas em *Outras vidas* ilustram esse papel de testemunha que olha para fora e concomitantemente para dentro de si. Duas delas são aquilo que, para a ficção, Friedman chamou de *inferências* do estado mental de outros personagens, realizadas pelo narrador-testemunha. Nos textos não ficcionais de Carrère, tais inferências ganham status de ficção, para alguns críticos. A insuficiência do real seria um gatilho para a ficção, diz Étienne Rabaté em artigo que aborda as trocas entre real e ficção em *O adversário*. Ele localiza o imenso vazio de interioridade de Romand como lugar em que Carrère se instala para alçar voos

[23] "O que acontecera naqueles cinco dias e chegava ao fim, naquele momento preciso, nos transbordou. Uma comporta se abria, dando vazão a uma onda de sofrimento, de alívio, de amor, tudo isso misturado." (CARRÈRE, 2010: 49)
[24] "Seria preciso, tecnicamente, escrevê-lo como *O adversário*, na primeira pessoa, sem ficção, sem efeitos." (CARRÈRE, 2010: 78)

ficcionais: a focalização interna ou o monólogo interior, diz, são os recursos de que o autor faz uso para se instalar dentro da cabeça de seus personagens (RABATÉ, 2002: 129).

Sem discordar de Rabaté quanto aos recursos de Carrère, destaco apenas que raramente isso se faz automaticamente, sem indicação no texto, como se o autor mesclasse, sem distinção, seu relato não ficcional a narrativas ou elementos inventados. Penso nessas incursões ficcionais como uma formalização da ressonância interna e uma aproximação do narrador aos personagens, em uma tentativa não de se colocar em seu lugar, mas de se relacionar com eles de maneira cúmplice.

Nas duas cenas *inferidas* que mencionei e que podem ser lidas a seguir, o narrador se localiza na narrativa e introduz questionamentos sobre o que está acontecendo perto de si com dois casais: um que acabou de perder sua filha, outro que sabe que logo a perderá. Ele se pergunta sobre o que estão sentindo, o que pensam. A terceira cena, que descreve o narrador em sua própria cama com sua filha, escancara o paralelo que o autor vinha fazendo entre a sua dor e a dos outros; a possibilidade, apontada em *O adversário*, de encontrar o outro em si mesmo.

> Plus tard, nous sommes allongés sur le lit, l'un à côté de l'autre. [...] À quelques dizaines de mètres de nous, dans un autre bungalow, Jérôme et Delphine doivent être allongés aussi, les yeux ouverts. Est-ce qu'il la serre dans ses bras ou est-ce que ce n'est pas possible pour eux non plus? C'est la première nuit. La nuit qui suit le jour où leur fille est morte. Ce matin elle était vivante, elle s'est réveillée, elle est venue jouer dans leur lit, elle les appelait papa et maman, elle riait, elle était chaude, elle était ce qui existe de plus beau et de plus chaud et de plus doux sur terre, et maintenant elle est morte. (CARRÈRE, [2009] 2014b: 26-27)[25]

> À l'hôtel, cette nuit-là, Hélène était couchée contre moi mais murée, hors d'atteinte elle aussi. [...] La chambre de ses parents était dans le même couloir, à trois numéros de la nôtre. Ils ne s'étaient pas quittés, eux, ni les miens. Ils vieillissaient ensemble et même s'ils n'étaient pas des modèles pour nous je trouvais que c'était quelquer chose, de vieillir ensemble. Ils devaient être allongés sur leur lit, en silence. Peut-être se serraient-ils l'un contre l'autre. Peut-être pleuraient-ils tous les deux, tournés l'un vers l'autre. C'était la dernière nuit de leur enfant, ou l'avant-dernière. Elle avait trente-trois ans. Ils étaient venus là pour sa mort. (CARRÈRE, [2009] 2014b, pp. 84-85)[26]

---

[25] "Mais tarde, deitamos na cama um ao lado do outro. [...] A poucas dezenas de metros de nós, num outro bangalô, Jérôme e Delphine devem estar deitados também, de olhos abertos. Será que ele a aperta em seus braços ou será que não é possível para eles também? É a primeira noite. A noite que sucede o dia em que sua filha morreu. De manhã ela estava viva, acordou, foi brincar na cama deles, chamava-os de papai e mamãe, ria, era calorosa, era o que existe de mais belo e mais quente e mais doce sobre a terra e agora estava morta." (CARRÈRE, 2010: 17)

[26] "No hotel, essa noite, Hélène estava deitada rente a mim, mas isolada numa muralha, fora de alcance também. [...] O quarto de seus pais ficava no mesmo corredor, a três números do nosso. Eles não se separaram, por sua vez,

> Ce matin, Jeanne s'est réveillée à sept heures, elle est sortie seule de son lit dont elle escalade désormais les barreaux et elle nous a rejoints dans le nôtre. Je suis allé à la cuisine lui préparer son biberon qu'elle a bu, couchée entre nous deux, sans trop de bruit ni d'agitation mais ce répit ne dure jamais très longtemps, bientôt il faut jouer et chanter. [...] Je pense à toutes ces scies qui nous enchantent et à la torture que cet enchantement doit devenir une fois l'irremédiable arrivé: les jouets, les comptines, les chaussons, quand la petite fille pourrit dans une boîte sur terre. (CARRÈRE, [2009] 2014b: 327-28)[27]

"Uma narrativa surpreendentemente luminosa"[28], diz a jornalista Nelly Kaprièlian (2009) a respeito de *Outras vidas que não a minha*. "É como se, de um tarado perturbado, eu tivesse me transformado na madre Teresa da literatura": assim o autor pensa a alteração de sua imagem por causa do consenso em torno do livro[29]. A mudança de narrador-protagonista para narrador-testemunha de um livro para o outro operou uma inversão de sinal na recepção; tinha sido insuportável ler Carrère descrevendo sua tristeza, seus personagens à margem, mas, depois de um deslocamento seu para a periferia, para olhar para os outros, histórias muito mais trágicas que a sua tornam-se toleráveis. No próximo capítulo estudarei a construção do narrador-protagonista, espelhado no personagem do avô, para mostrar como isso é determinante para tal efeito de leitura. Aqui, gostaria de apontar um momento de embate entre esses dois narradores, presente na narrativa sobre Ania e Sacha que compõe *Um romance russo*.

Os personagens aparecem aos poucos nas páginas de *Um romance russo*, e a cada vez, acabam frustrando a expectativa de obterem um lugar de destaque – antes da reviravolta e do desfecho de sua história. Inserida nos bastidores da narrativa, e não diante da câmera que

---

nem os meus. Envelheciam um ao lado do outro e, ainda que não fossem modelos para nós, eu achava que envelhecer daquela forma não deixava de ser uma proeza. Deviam estar deitados em sua cama, em silêncio. Talvez se aconchegassem um no outro. Talvez chorassem os dois, voltados um para o outro. Era a última noite da filha deles, ou a penúltima [correação na tradução da edição brasileira]. Ela tinha trinta e três anos. Eles tinham ido lá para sua morte." (CARRÈRE, 2010: 56)

[27] "Hoje de manhã Jeanne acordou às sete horas, saiu sozinha de sua cama cujas barras agora ela escala e veio para a nossa. Fui até a cozinha preparar sua mamadeira que ela bebeu, deitada entre nós dois, sem muito barulho nem agitação, mas essa trégua nunca dura muito tempo, daqui a pouco será preciso brincar e cantar. [...] Penso em todos esses estribilhos que nos encantam e na tortura que esse encantamento deve tornar-se uma vez consumido o irremediável: os brinquedos, as cantigas, as meinhas de tricô, quando a menininha apodrece numa caixa debaixo da terra." (CARRÈRE, 2010: 217)

[28] "Emmanuel Carrère repasse par cette case mortifère pour livrer aujourd'hui un récit étonnamment lumineux". (KAPRIÈLIAN, 2009)

[29] "The incredible consensual aspect of the book is a little embarrassing. I still get letters from people telling me that it changed their lives or helped them survive a period of mourning. It's as if I've gone from deranged little pervert to the Mother Teresa of literature."(HUNNEWELL, 2015)

busca informação sobre o soldado húngaro na primeira viagem a Kotelnitch, Ania se revela uma "fonte", para usar o jargão jornalístico, que poderia apontar caminhos inexplorados. Diz que todos na cidade conheciam o soldado; que ela pode levá-los para conversar com uma velha que lhe entregava mel e com o diretor do Museu da Guerra que guardava material a seu respeito. Essas pessoas lhes contariam versões bem diferentes da oficial (CARRÈRE, 2007: 46). A frustração se dá quando ela não aparece ao encontro para levá-los a essas fontes alternativas. Chega muito atrasada, sem explicações, e não se fala mais nisso.

Na segunda viagem, quando a equipe retorna para filmar um documentário, Ania figura como personagem em potencial, por ter se mostrado enigmática no episódio anterior. Mas logo passa para as margens da narrativa, para detrás das câmeras. O narrador comenta que, apesar de uma aura romancesca em torno dela e de Sacha, ela o decepcionou um pouco – "J'attendais la Mata Hari de Kotelnitch, je me suis retrouvé devant une jeune mère qui me paraissait banale et à qui je ne savais plus très bien quoi dire" (CARRÈRE, 2007: 203)[30].

Por um dia, trabalhou como tradutora para a equipe francesa; era um ardil, Carrère esperava na verdade que ela revelasse alguma informação "secreta", passada por seu marido Sacha, e assim ajudasse a encontrar um tema para o filme. Depois se torna apenas companhia: ela os convida a um passeio de barco por um lago e no último dia, enquanto a equipe filma as últimas cenas numa praça, ela os acompanha com seu bebê. O casal figura mais como colega que personagem, e os momentos em que estão presentes na narrativa integram os trechos de *making of*, de descrição da busca dos franceses por assuntos para o filme.

Isso acaba por potencializar a trajetória de Ania como personagem. De uma quase invisibilidade, das margens apagadas, ela passa para o centro (no documentário e na narrativa de *making of* de *Um romance russo*) quando é assassinada brutalmente com o seu bebê, em um crime sem explicação. Ania está ausente, e por sua ausência os leva de volta à Kotelnitch. Carrère comenta que foi essa morte que fez o filme existir.

Em *Retour à Kotelnitch*, a voz em off de Carrère reconstitui os bastidores das filmagens, revelando a busca por um tema, mas o que de fato comanda a narrativa são os eventos em torno de Ania: sua primeira aparição, seu trabalho com a equipe francesa e, após sua morte, a conversa com a mãe e as cerimônias fúnebres. Em um texto posterior, ele diz que *Um romance russo* é uma "romanceação de meu documentário", entre outras coisas[31]; isto é,

---

[30] "Eu esperava a Mata Hari de Kotelnitch, vi-me diante de uma jovem mãe que me parecia banal e a quem eu já não sabia mais o que dizer." (CARRÈRE, 2008: 140)

[31] "Ce livre est à la fois une novélisation de mon documentaire, une psychanalyse à ciel ouvert et la dernière étape de ce cycle qui a pris forme sans préméditation, dans une fidélité tâtonnante aux embardées de la vie et aux

indica a importância dessa narrativa de *making of* para o livro como um todo e, ao mesmo tempo, aponta para uma tradução, do filme para a narrativa literária, que teria sido feita dos eventos. As semelhanças são claras: muitas das cenas de *Retour à Kotelnitch* são descritas no livro, e o evento central do documentário ganha um capítulo inteiro para si.

Não é por se dedicar a histórias de outros que, neste capítulo, o narrador de *Um romance russo* irá se alterar. Assim como na narrativa do soldado húngaro, no início do livro, é como se o leitor assistisse a um filme com câmera "em primeira pessoa", como se diz no cinema e na televisão; isto é, vendo tudo do ponto de vista de Carrère. A vida e a morte de Ania estão submetidas à narrativa maior; o narrador engloba esses eventos e não sai de seu centro ao interpretar o horror da morte de Ania como uma passada de perna do real. Também constata que é a morte que torna seu filme possível e já prevê, ao saber da notícia, as imagens que poderá ou não captar.

> Sa mort violente, que je devine atroce, me remplit non de tristesse, mais d'horreur. Et le noyeau de cette horreur, c'est la façon dont, pour la seconde fois en quelques mois, le réel répond à mon attente. [...] J'ai passé mon temps, à Kotelnitch, à former des voeux pour qu'enfin il se passe quelque chose, et voilà, quelque chose s'est passé, et ce qui s'est passé, c'est cela: cette horreur.
>
> Ce qui est horrible aussi, c'est que la mort d'Ania et de son fils rend le film possible. Il raconte quelque chose, désormais. Nous allons retourner à Kotelnitch pour le quarantième jour, qui est l'étape la plus importante du deuil, le moment où l'âme des défunts quitte pour de bon la terre et monte au ciel. Je n'imagine pas alors que nous pourrons filmer Sacha et la famille: ils ne voudront pas, nous n'oserons pas. Mais nous filmerons la ville d'hiver, la neige, les arbres dénudés, le jardin près de la gare où Ania et moi avons chanté nos berceuses au petit Lev. Ces images, sur lesquelles je raconterai ce qui s'est passé, scelleront le film. (CARRÈRE, 2007: 309)[32]

---

solicitations de l'inconscient" (CARRÈRE, [2001] 2016: 173). Essa definição do autor integra o pequeno texto de explicação da reportagem "Le Hongrois perdu" na coletânea *Il est avantageux d'avoir où aller*.

É oportuno esclarecer o uso de *novélisation*, palavra derivada de *novel*, "romance"; acredito que, aqui, o autor se refira à tradução do filme em narrativa literária, sem indicar com isso um caráter ficcional de *Um romance russo*. A discussão em torno da ficcionalidade da obra está contemplada no capítulo 3 deste trabalho.

Vale apontar que o dicionário Le Petit Robert, edição de 2015, anota como antônimo a palavra "adaptação", usada para a transposição de livros para as telas. Para Fabien Gris (2014: 38), que estuda as narrativas literária e audovisual, "Um romance russo excede amplamente o principio de uma 'romanceação', ao contrário do que o próprio Carrère diz. Ele se situa em uma relação de narração, amplificação e comentário em relação ao documentário" [Tradução própria para o trecho: "*Un roman russe* excède largement le principe d'une 'novélisation', au contraire de ce qu'en dit Carrère lui-même. Il se place plus exactement dans une relation de narration, d'amplification *et* de commentaire par rapport au documentaire"].

[32] "Sua morte violenta, que presumo atroz, me encheu não de tristeza, mas de horror. E o núcleo desse horror é a maneira como, pela segunda vez em alguns meses, o real corresponde à minha expectativa. [...] Passei meu tempo, em Kotelnitch, na expectativa de que acabasse acontecendo alguma coisa, e pronto, alguma coisa aconteceu, e o que aconteceu foi isto: esse horror.

O narrador-protagonista está aqui no auge de seu desespero em relação à namorada Sophie e não sabe, ainda, como montar o documentário. Não lemos nenhuma reação sua à morte de Ania – a depressão que se agrava, um abatimento, revolta, qualquer coisa – que não o horror em cujo centro, ele diz, está não a atrocidade do crime, mas o assombro com o suposto poder de suas palavras, como se elas fossem mágicas ao pedir, em nome do documentário, que algo acontecesse. Tudo está girando em torno dele.

Nesse contexto, é interessante observar um momento em que o narrador estático é confrontado com outra imagem de si mesmo. Ainda estamos em torno de sua figura, mas aqui se desnuda a formulação de Friedman ([1967] 2002: 177), de que "o narrador-protagonista, portanto, encontra-se quase que inteiramente limitado a seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções".

A cena se passa na casa de Galina Sergueievna, mãe de Ania, que tenta expressar como a filha era apaixonada pelos franceses e como se punia por tê-los decepcionado. Carrère não entende a que ela se refere, e ela explica, em seu ritmo embriagado:

> Elle m'a dit, quand vous êtes allés à la prison pour les enfants, elle n'a pas compris ce qui s'est passé mais elle n'a pas dû bien traduire, ma petite fille, parce qu'après tu étais mécontent, elle l'a bien senti que tu étais mécontent, et elle, elle a été tellement malheureuse d'avoir mal travaillé... (CARRÈRE, 2007: 312-13)[33]

O episódio havia sido narrado por Carrère uma centena de páginas antes, com palavras ácidas e certo desprezo dirigidos principalmente ao zelo de Ania em sua tarefa de tradutora. Ele explica que vivia um de seus dias ruins, quando nada nem ninguém o interessa, e que seu tratamento brusco a havia assustado. Conta que atribuía a ela tudo de ruim que havia acontecido naquele dia e, acusando-se, como faz em diversos momentos deste livro, conclui que qualquer característica de Ania, naquele dia, o irritava, sem que isso fosse culpa

---

O que é horrível também é que a morte de Ania e do filho torna o filme possível. Agora ele conta alguma coisa. Vamos voltar a Kotelnitch para o quadragésimo dia, que é o momento mais importante do luto, quando a alma dos defuntos deixa definitivamente a terra e sobe aos céus. Antecipo que não vamos poder filmar Sacha e a família: eles não vão querer, nós não vamos ter coragem [correção da tradução brasileira publicada]. Mas filmaremos a cidade no inverno, a neve, as árvores secas, o jardim perto da estação onde Ania e eu cantamos nossas cantigas de ninar para o pequeno Lev. Essas imagens, sobre as quais narrarei o que se passou, fecharão o filme." (CARRÈRE, 2008: 216)

[33] "Ela me disse isso, quando vocês foram à prisão de menores, ela não entendeu o que aconteceu mas não deve ter traduzido direito, a minha filhinha, porque depois você ficou zangado, ela percebeu claramente que você estava zangado, e ela, coitada, ficou tão chateada por não ter trabalhado direito..." (CARRÈRE, 2008: 218)

da moça. “Je sens que je suis cruel, je m’en veux et je lui en veux aussi. Je déteste me souvenir de cette journée” (CARRÈRE, 2007: 206)[34].

O leitor ainda não sabe, mas o narrador estava aqui preparando a cena de confronto com a informação da mãe de Ania, com uma estratégia (de narrativas policiais) que Carrère utiliza em outros livros seus: a de explorar detalhes que parecem insignificantes e, depois, se revelarão essenciais para a narrativa – em *Um romance russo*, chama atenção o uso que faz de uma informação sobre herpes genital; a princípio, isso soa desnecessário, mas depois será a chave para a reviravolta com a namorada, Sophie.

No excerto com Galina, percebe-se uma preparação em torno da cena. Uma enumeração obviamente exagerada da mãe de Ania a respeito de Carrère introduz o trecho (“Mais si, tu le sais bien, tu fais semblant de l’avoir oublié parce que tu es gentil, Emmanuel, parce que tu es un saint, parce que tu es le petit-fils de l’ancien gouverneur, mais elle vous a déçus” [CARRÈRE, 2007: 312])[35], e a conclusão enfatiza o drama em torno de um episódio que para ele parecia singelo, mas talvez fosse mesmo terrível (“Je me disais que ce n’était pas grave, un petit moment de friction et de mal-entendu et, à en croire sa mère, ce petit moment de friction et de malentendu a assombri sa vie, jusqu’à sa mort elle n’a cessé de le ressasser et de se demander ce qui lui avait valu cette disgrâce [CARRÈRE, 2007: 313])[36].

Assim, além de explicitar suas limitações e seu ângulo único de visão como narrador-protagonista, objeto de análise aqui, Carrère reforça, intencionalmente, a imagem cruel que constrói para si nesse período de sua vida, o que será argumento importante para *Um romance russo*.

Vale apontar, por fim, que o soldado húngaro e Ania, personagens de *Um romance russo* cujas narrativas analisei neste capítulo, são esboçados com traços que remetem ao próprio narrador e protagonista do livro. A história em lacunas e a peleja contra a língua assolam tanto o soldado húngaro, como pudemos ler acima, quanto Ania, mitomaníaca e misteriosamente fluente em francês. A aura de romanesco que o narrador insistia em atribuir à moça ao longo das páginas se traduz em uma multiplicidade de histórias que ela contava a respeito de si mesma, enredando Sacha e deixando o narrador e o leitor sem saber qual tinha sido, de fato,

---

[34] “Sinto que sou cruel, me odeio e a odeio também. Detesto me lembrar desse dia.” (CARRÈRE, 2008: 142)

[35] “Ora, sabe muito bem, você finge esquecer porque é educado, Emmanuel, porque é um santo, porque é o neto do ex-governador, mas ela os decepcionou” (CARRÈRE, 2008: 218)

[36] “Eu achava que aquilo não fosse grave, um pequeno instante de atrito e mal-entendido e, a crer na mãe, esse pequeno instante de atrito e mal-entendido assombreou sua vida, até a morte ela não parou de remoer isso e se perguntar por que merecera aquele descrédito.” (CARRÈRE, 2008: 218-19)

sua trajetória. Essas são as mesmas questões de Georges Zourabichvili, o avô desaparecido, como mostrarei no próximo capítulo; no final deste trabalho, exporei também de que forma essas questões tocam Emmanuel Carrère.

Se considerarmos, como propõe Antonio Candido a partir de François Mauriac, a construção do personagem como uma manipulação da realidade, de maneira a torná-lo mais nítido, consciente e de contornos mais definidos que as pessoas da que se conhecem na vida (CANDIDO, [1968] 2004: 66-67), pode-se pensar que Carrère acabou por fazer a ressonância subjetiva, perene em sua obra, transbordar e inverter de sinal em *Um romance russo*: ele se faz ver nos outros, operando uma seleção e interpretação das características dessas pessoas de modo a se refletir nelas.

O que o estimularia a isso, como proponho neste trabalho, é a coerência interna da narrativa. A "verdade do personagem [...] depende, antes do mais, da função que exerce na estrutura do romance, de modo a concluirmos que é mais um problema de organização interna que de equivalência à realidade exterior", diz Candido ([1968] 2004: 75) sobre a construção do personagem no romance. Aqui, veremos como a metonímia que relaciona as pequenas narrativas à maior também opera na construção dos personagens.

2. Um homem desagradável

A metáfora da roleta russa, que, pela ideia de risco e jogo com a morte, já foi usada para caracterizar *Um romance russo*, só perde em capacidade descritiva dessa obra para outra imagem, também do repertório dos lugares-comuns associados à antiga União Soviética: as bonecas russas[1]. As diferentes narrativas que tematizam o desaparecimento, analisadas no capítulo anterior, e os personagens esboçados com traços que remetem ao narrador já seriam suficientes para explicar a comparação, mas as matrioscas se tornam uma referência ainda mais potente se pensadas para o que concerne a relação estabelecida entre o personagem de Georges Zourabichvili, o avô desaparecido na Libertação da França, e Emmanuel Carrère, o neto que é autor, narrador e protagonista do livro.

"Símbolo da família"[2], elas traduzem, pela ideia de múltiplas gerações e pela semelhança entre si, dois aspectos fundamentais de *Um romance russo*. Em primeiro lugar, o desdobrar-se em outros, formando uma sucessão, pode ilustrar uma sequência, uma linha narrativa da família – aquilo que será buscado nos *récits de filiation*, forma da escrita de si caracterizada pelo crítico Dominique Viart que apresentarei como constituinte do livro, especificamente de seu segundo capítulo. Já o fato de as bonecas serem idênticas umas às outras descreve a construção do protagonista em relação ao avô. A maldição que Carrère teria herdado de seu ascendente, transmitida por essa linha contínua das gerações, se expressa na semelhança física, de humor, de fé e até, o autor imagina, na de destino entre os dois.

Há aproximações explícitas entre ambos, e todas são expostas de maneira a reforçar o argumento do narrador: de tão parecidos, estariam igualmente danados, de forma que o neto Emmanuel precisaria fazer algo para evitar seu fim.

É justo pelas palavras da mãe, responsável pelo silêncio em torno do assunto e destinatária de *Um romance russo*, que se faz o primeiro paralelo. No capítulo voltado à história do avô, o segundo do livro, ela diz que Emmanuel vai chegar à idade do pai dela, mas está enganada: ele completará 43 anos naquela ocasião, e o avô morreu aos 46. Carrère enxerga esse

---

[1] A jornalista Marie-Laure Delorme (2007) faz uso da metáfora das bonecas russas no texto "Emmanuel Carrère, le livre pour ma mère"; Florence Noiville (2007), em "Emmanuel Carrère: 'J'avais l'impression d'être enfermé'" fala da escrita do livro como um jogo de roleta-russa.

[2] Uma reportagem da *Gazeta Russa* explica a (recente) tradição das bonecas russas, na verdade bastante ligadas a todo o Oriente. Cf. Kostomarova, 2015.

engano como uma profecia: tem três anos para sepultar o fantasma. A comparação física também vem da mãe, e o narrador a confirma observando o rosto enrugado que se repete nele.

Alguns traços de personalidade provocam no neto o medo de que o destino de ambos seja o mesmo, segundo ele afirma na narrativa. Também estão expressas tais comparações: em certo trecho, o narrador-protagonista pensa ver em seu avô "une inquiétude et une défiance de soi que je reconnais bien: ce sont les miennes" (CARRÈRE, 2007: 77)[3]. O episódio religioso de Georges Zourabichvili é outro aspecto a ganhar um paralelo desse tipo:

> Mais il tourne en même temps autour de la foi chrétienne, comme ultime recours pour une âme comme la sienne. [...] Sa foi à lui, du moins celle dont il rêve, est un élan mystique, une brûlure plus qu'un baume [...] c'est dans le désespoir qu'il s'efforce d'enraciner sa foi. Ces phrases, et d'autres encore qui relèvent à la fois de l'apologétique et d'une insistante autopersuasion, rendent pour moi un son familier. Elles me rappellent une époque où, étant affreusement malheureux, j'ai essayé de devenir chrétien. J'y retrouve ce que j'ai connu: le même désir de croire, pour accrocher son angoisse à une certitude; le même argument paradoxal selon lequel la soumission à un dogme contre quoi se révoltent l'intelligence et l'expérience est un acte de suprême liberté; la même façon de donner sens à une vie insupportable, qui devient une succession d'épreuves imposées par Dieu: une pédagogie supérieure, qui éclaire par la souffrance. (CARRÈRE, 2007: 88-90)[4,5]

Um aceno à literatura russa aproxima o avô do protagonista de *Memórias do subsolo*, de Dostoiévski, em mais uma tentativa de caracterização desse ascendente desconhecido, que tanto teria a revelar sobre o narrador-protagonista. Diz Carrère, ao reproduzir um trecho de uma carta do avô para sua futura esposa (traduzido para o francês por seu tio), que aquilo que importa é o movimento de sua escrita, "fiévreux et ressassant" [febril e repisado] (CARRÈRE, 2007: 80), e ao final declara:

---

[3] "... uma inquietude e uma desconfiança com relação a si próprio que reconheço nitidamente: são as minhas." (CARRÈRE, 2008: 53)

[4] "Mas ao mesmo tempo rodopia em torno da fé cristã, como derradeiro recurso para uma alma como a sua. [...] Sua fé, pelo menos a com que ele sonha, é um impulso místico, mais uma queimadura que um bálsamo. [...] é no desespero que faz de tudo para enraizar sua fé. Essas frases e outras tantas, que derivam ao mesmo tempo da apologética e de uma assídua autopersuasão, reproduzem um som familiar para mim. Lembram-me uma época em que, terrivelmente infeliz, tentei me tornar cristão. Encontrei ali o que já conhecia: o mesmo desejo de acreditar, para ancorar sua angústia a uma certeza; o mesmo argumento paradoxal segundo o qual a submissão a um dogma contra o qual a inteligência e a experiência se revoltam é um ato de suprema liberdade; a mesma forma de dar sentido a uma vida insuportável, que se transforma em uma série de provações impostas por Deus: uma pedagogia superior, que ilumina pelo sofrimento." (CARRÈRE, 2008: 61-62)

[5] Nesse trecho, o autor sintetiza as semelhanças das experiências religiosas de ambos. Tais questões podem ser conhecidas com mais profundidade no ensaio *O Reino*, último livro inédito de Carrère publicado, que disserta tanto sobre a fé quanto sobre a elaboração da narrativa bíblica.

> L'homme qui écrit cela dans une lettre d'amour à sa fiancée a trente ans. Il se voit déjà comme un déchet, un homme perdu, et perdu pas seulement à cause de la malchance qui l'empêche de trouver dans la société une place digne de lui, mais aussi parce qu'il y a en lui quelque chose de malade, de pourri, ce qu'il appelle "mon défaut constitutionnel" ou, plus familièrement, "mon araignée au plafond". Le guignon le poursuivait, le monde lui était ennemi, mais il était surtout l'ennemi de lui-même, c'est ce qu'il ne cesse de dire sur un ton et un rythme dont je m'avise, en recopiant ces lignes, qu'ils sont exactement ceux de l'homme du souterrain dont Dostoïevski a transcrit l'inquiétude, la folie ratiocinante et l'atroce haine de soi. (CARRÈRE, 2007: 82-83)[6]

O desajuste de Georges Zourabichvili já havia sido apontado pelo neto narrador em descrições que faz enquanto apresenta o personagem em seu contexto familiar e trajetória: um homem que jamais encontrou seu lugar na sociedade francesa. Ele tinha anotado, por exemplo, que aos 23 anos o jovem Georges via-se como um dândi frívolo, "ennemi de toute forme de pathos et de sentimentalité", e se julgava complicado, pouco sincero (CARRÈRE, 2007: 75-76). Naquele momento ainda se orgulhava de tal reputação, diz o narrador, pois via nela indícios de uma personalidade excepcional: "Il se sent, on devine, supérieur à ses frères, supérieur à tout le monde" (CARRÈRE, 2007: 76)[7].

Ao mencionar o personagem de Dostoiévski, Carrère está sugerindo uma universalização do avô, uma vez que "a expressão 'homem do subterrâneo' [ou 'do subsolo'] tornou-se parte do vocabulário da cultura contemporânea", da mesma forma que se pensa em Hamlet, Dom Quixote ou Fausto, informa Joseph Frank ([1986] 2002: 427), crítico literário e biógrafo do escritor russo[8].

---

[6] "O homem que escreve isso numa carta de amor à noiva tem trinta anos. Já se vê como um dejeto, como um homem perdido, e perdido não apenas em virtude da má sorte que o impede de encontrar um lugar à sua altura na sociedade, mas também porque há nele alguma coisa de doente, de podre, o que ele chama 'minha falha constitucional' ou, mais familiarmente, 'minha aranha no teto'. O azar o perseguia, o mundo era seu inimigo, mas ele era sobretudo inimigo de si mesmo, é o que não cessa de dizer num tom e num ritmo que constato, ao copiar essas linhas, que são exatamente os do homem do subsolo do qual [correção da tradução da edição brasileira] Dostoiévski transcreveu a inquietude, a loucura raciocinante e o atroz ódio de si." (CARRÈRE, 2008: 57)

[7] "inimigo de toda forma de pathos e sentimentalidade"; "sente-se, podemos presumir, superior aos irmãos, superior a todo mundo" (CARRÈRE, 2008: 52 e 53)

[8] Frank chama atenção para a maioria das leituras que "apresenta uma tendência a enfatizar demasiado um ou outro dos dois principais aspectos da obra", o nível conceitual da primeira parte de *Memórias do subsolo* e "a psicologia perversa da personagem principal" (FRANK, [1986] 2002: 428). Acredito que a comparação de Carrère se funde justamente sobre a psicologia da personagem, de modo que também incorrerei nessa leitura incompleta da obra de Dostoiévski, buscando esboçar alguns traços que caracterizem avô e neto, consultando *Memórias do subsolo* e textos críticos a respeito da obra do autor russo – o que jamais teve pretensão de ser um estudo comparativo. Para a leitura contextualizada de *Memórias do subsolo*, apontando seu caráter de paródia e referências culturais russas da época, conferir Frank ([1986] 2002). Agradeço, por sugestões e indicações de bibliografia, o Prof. Dr. Bruno Gomide, professor titular da área de russo no Departamento de Letras Orientais da FFLCH-USP.

Assim, se para Carrère o personagem seria a caracterização da inquietude, da loucura raciocinante e do ódio de si, também se podem observar nele traços como "a subjetividade agressiva e torturada do narrador-personagem, o seu discurso alucinado, sua veemência desordenada, o fluxo contínuo de sua fala, que parece estar sempre transbordando", em palavras de Boris Schnaiderman (2000: 11), tradutor de *Memórias do subsolo* para o português. O poeta e ensaísta Augusto Meyer, ao refletir sobre Machado de Assis a partir de Dostoiévski, ressalta que há no homem subterrâneo "uma letargia indefinível, a sonolência do homem trancado em si mesmo, espectador de si mesmo, incapaz de reagir contra o espetáculo da sua vontade paralisada, gozando até com lucidez a própria agonia" (MEYER, [1958] 2008: 15-16). Entre outros pontos que levanta, Frank enxerga no personagem uma dialética da vaidade que dialoga com as descrições sobre o avô acima mencionadas:

> A vaidade do homem do subterrâneo convence-o de sua própria superioridade e ele despreza a todos; mas, como quer que essa superioridade seja *reconhecida* pelos outros, odeia o mundo por causa de sua indiferença e descamba para uma aversão contra si próprio por causa de sua humilhante dependência. É essa a dialética psicológica de um egoísmo consciente que procura conquistar o reconhecimento do mundo e, em compensação, apenas suscita desprazer e hostilidade. (FRANK, [1986] 2002: 458-59)

Na referência de Carrère ao personagem de Dostoiévski, todas essas qualidades se somam em uma tentativa de construir o retrato do avô, de quem pouco se sabe. As informações que o narrador penou para obter ganham assim complemento pelo imaginário em torno do homem do subsolo.

A leitura em paralelo da carta do avô à sua noiva, cujo trecho Carrère reproduz, e da novela russa, contribui para essa aproximação. Em alguns momentos, seria possível confundir os dois personagens, pelo próprio fluxo do texto. O seguinte excerto, por exemplo, vem do punho de Georges Zourabichvili:

> ... ces spectres qui me disent si clairement par leurs lèvres muettes: eh bien, qu'as-tu gagné? As-tu obtenu ne serait-ce que quelque chose que tu as désiré? Tu ne l'obtiendras jamais. [...] Nous sommes les petits, les insignifiants, nous ne sommes pas fiers, nous ne cherchons pas la bagarre, nous n'avons pas besoin de ça pour te croquer tout vif, mon petit faucon. [...] Notre force n'est pas là, nous y allons doucement, à tout petits pas. Nous sommes la multitude, nous sommes des légions de légions, nous sommes le monde entier et toi, tu es qui? Tu es seul – nous sommes le monde entier et toi tu es seul, tu comprends ça? [...] Et ce pli de désespoir au coin

> de ta bouche? Est-ce que tu ne le sais pas, que tout ce que tu as touché de ta main s'est transformé en destruction et en malheur? (CARRÈRE, 2007: 80-82)[9]

Já estes, que retomam pontos precisos da carta e da descrição do avô, são de Dostoiévski:

> Sou um homem doente... Um homem mau. Um homem desagradável. Creio que sofro do fígado. Aliás, não entendo níquel da minha doença e não sei, ao certo, do que estou sofrendo. (DOSTOIÉVSKI, [1864] 2000: 15)

> Não consegui chegar a nada, nem mesmo tornar-me mau: nem bom nem canalha nem honrado nem herói nem inseto. Agora, vou vivendo os meus dias em meu canto, incitando-me a mim mesmo com o consolo raivoso – que para nada serve – de que um homem inteligente não pode, a sério, tornar-se algo, e de que somente os imbecis o conseguem (DOSTOIÉVSKI, [1864] 2000: 17)

> No seu leito de morte, há de tornar a lembrar tudo com os juros acumulados em todo esse tempo e... Mas é exatamente neste frígido e repugnante semidesespero, nesta semicrença, neste consciente enterrar-se vivo, por aflição, no subsolo, por quarenta anos; nesta situação intransponível criada com esforço... (DOSTOIÉVSKI, [1864] 2000: 24)

> Torturava-me então mais uma circunstância: o fato de que ninguém se parecesse comigo e eu não fosse parecido com ninguém. "Eu sou sozinho, e eles são *todos*", dizia de mim para mim, e ficava pensativo. (DOSTOIÉVSKI, [1864] 2000: 58)

Se voltarmos à metáfora da boneca russa, pode-se dizer que o homem do subsolo, com suas características bem determinadas, é a matriz ou essência da linhagem de bonecas, que se repetirá em tamanhos decrescentes em cada uma das unidades. Os personagens do neto e do avô se assemelham também porque fazem, em seus traços mais abstratos, uma triangulação com o personagem de Dostoiévski. Da mesma maneira que o narrador Carrère compara um ao outro em menção explícita e fornece descrições que corroboram essa percepção, a maneira pela qual fala de si reverbera o narrador-protagonista de *Memórias do subsolo*.

---

[9] "... esse sespectros que me dizem tão claramente com seus lábios mudos: e então, o que foi que conquistou? Conseguiu uma coisa que fosse do que desejou? Nunca conseguirá. [...] Somos os pequenos, os insignificantes, não somos arrogantes, não procuramos briga, não precisamos disso para moê-lo vivinho, meu falcãozinho. [...] Nossa força não reside nisso, trabalhamos lentamente, passo a passo. Somos a multidão, somos legiões de legiões, somos o mundo inteiro, e você, quem é você? Você está sozinho – somos o mundo inteiro e você está sozinho, compreende isso? [...] E esse vinco de desespero no canto da boca? Será que não sabe disso, que tudo que tocou com a mão se transformou em destruição e tristeza?" (CARRÈRE, 2008: 56-57)

"Inimigo de si mesmo", escreveu Carrère a respeito do avô, reavivando a lembrança do adversário que vive em todos nós. De si, diz o seguinte:

> Toute ma vie je me suis considéré comme pas normal, exceptionnel, à la fois merveilleux et monstrueux, ce qui est ordinaire quand on est adolescent mais inquiétant à mon âge et j'ai beau aller trois fois par semaine chez le psychanalyste, je vois de moins en moins de raisons pour que ça change (CARRÈRE, 2007: 94)[10]

> Je ne fréquente pas beaucoup le monde extérieur, la vie réelle, et passe le plus clair de mon temps dans mon propre monde intérieur, dont je suis fatigué, justement, et où je me sens prisonnier. Je ne rêve que de quitter cette prison, mais je n'y arrive pas, et pourquoi donc? Parce que j'en ai peur et aussi, c'est le plus déplaisant à admettre, parce qu'au fond j'aime ça. (CARRÈRE, 2007: 95-96)[11]

Além de remeter à "sonolência do homem trancado em si mesmo" apontada por Meyer, a caracterização que faz de si se reporta ao "estranho estado de impotência moral", conforme descreve Frank, e à "admissão adicional de que *aprecia* positivamente a experiência de sua própria degradação" (FRANK, [1986] 2002: 438). O crítico e biógrafo faz também uma observação acerca do personagem de Dostoiévski que traduz a observação de Carrère sobre sua vivência no mundo interior em termos que permitem compreender o tom de *Um romance russo*. Frank diz:

> ... ele vive num mundo puramente imaginário e distorce e exagera tudo com que entra em contato [...] Assim, existe uma base objetiva muito pequena para as "humilhações" do homem do subterrâneo, ou, melhor dizendo, são todas causadas pelo excesso de sua vaidade; todavia, mesmo que ele próprio fosse totalmente a causa de suas humilhações, o efeito que elas têm sobre ele não é menos penoso. (FRANK, [1986] 2002: 460)

Não há por que duvidar do sofrimento de Emmanuel Carrère pelo que ele descreve no livro em que é narrador e protagonista. Sua dor, proveniente de seu ensimesmamento, incapacidade de amar e do medo de repetir a vida do avô, é justamente um dos argumentos

---

[10] "A vida inteira me considerei anormal, excepcional, ao mesmo tempo maravilhoso e monstruoso, o que é comum quando se é adolescente, mas preocupante na minha idade, e não adianta eu ir três vezes por semana ao psicanalista, vejo cada vez menos razões para que isso mude." (CARRÈRE, 2008: 65)

[11] "Não frequento muito o mundo exterior, a vida real, e passo a maior parte do tempo no meu próprio mundo interior, do qual estou cansado, justamente, e onde me sinto prisioneiro. Sonho apenas em abandonar essa prisão, mas não consigo, e isso por quê? Porque tenho medo e também, é o mais desagradável de admitir, porque no fundo gosto disso." (CARRÈRE, 2008: 66)

para que *Um romance russo* seja escrito e publicado (no sentido de "tornado público"). No entanto, por mais penosa que ela seja, não é difícil distinguir o excesso de vaidade e o exagero de Carrère, assim como a pequena base objetiva para esse sofrimento.

Na narrativa do *making of* do documentário, que apresenta o histórico das filmagens e culmina com o assassinato de Ania, pode-se constatar seu estado de sofrimento. O narrador conta que apostava naquele filme para resolver algo em si, ligado ao avô; a dificuldade em encontrar personagens, temas, o próprio tom e o objetivo do documentário, somada à outra dificuldade de Carrère, a de falar russo – ele confiava que a língua, que guarda uma relação com seus ancestrais, tivesse um papel importante nessa sua catarse –, tornam o diretor apático. Ele registra algumas vezes que a equipe sob seu comando tomava suas próprias decisões, para não ficar à mercê de alguma ordem que não viria. Já no quarto dia ele está desanimado, segundo conta, e chega a imaginar, para o resultado final, uma superposição de imagens acompanhada dos comentários introspectivos de seu diário (CARRÈRE, 2007: 182).

A introspecção e o subjetivismo são reforçados em uma cena que corresponde aos momentos finais da equipe em Kotelnitch (ao menos nessa viagem) e acaba por remeter não apenas ao personagem do homem do subsolo, mas ao próprio texto de Dostoiévski. Segundo uma observação do eslavista Jacques Catteau (1978) a respeito da segunda parte de *Memórias do subsolo*, "A propósito da neve molhada", "tudo está no olhar do herói, que projeta seu sentimento profundo de estagnação interior, sua náusea de si mesmo, e aprisiona na realidade exterior os tons sujos e amarelados de sua alma (CATTEAU, 1978: 141)[12]. Em *Um romance russo*, lê-se que o diretor abandona seu posto junto da equipe durante uma gravação, ao que se segue:

> ... prenant prétexte de l'exiguïté de l'appartement où je risque à tout bout de champ d'entrer dans le cadre, je sors attendre sur le palier. Puis je descends l'escalier de béton. J'attends au pied de l'immeuble. Devant moi, il y a une autre barre d'immeubles, un terrain vague où paissent des vaches et, tout au fond, les bâtiments de la boulangerie industrielle. Le soleil écrase tout. Je filme ça, par désoeuvrement, avec la petite DV. En contrepoint des images filmées pendant ce temps dans l'appartement [...] il y a ces images-là, surexposées, baignées d'une lumière crue, et chargées pour moi d'une étrange, indicible tristesse. Dans ce film où j'espérais apparaître, parlant russe librement, dirigeant une équipe, dialogeant de plain-pied avec autrui, elles marquent le moment où moi aussi je me suis résigné à disparaître. (CARRÈRE, 2007: 209-10)[13]

---

[12] Tradução própria para o trecho: "Tout est dans le regard du héros qui projette dans l'espace son sentiment profond de stagnation intérieure, sa nausée de lui-même, et enferme dans la réalité extérieure les teintes sales et jaunâtres de son âme".

[13] "... usando como pretexto a exiguidade do apartamento, onde em qualquer canto estou prestes a ser enquadrado pela câmera, saio para esperar no corredor. Em seguida desço a escada de cimento. Espero do lado de fora.

Desaparecer da gravação e das cenas filmadas é consequência do próprio encolhimento do protagonista em relação ao mundo objetivo, e ao mesmo tempo de sua expansão subjetiva, ao imprimir no que observa as nuances subterrâneas de sua alma. Não se pode falar em exagero aqui; talvez vaidade, e com certeza ausência de elementos objetivos.

Tais traços são mais destacados na narrativa que tem ele e sua namorada, Sophie, como protagonistas, e que é uma das principais linhas da trança de *Um romance russo*. O romance deles vai aos poucos se complicando, com preconceitos sociais e intelectuais dele em relação a ela, ciúme dela das viagens que ele faz, e o nó do conflito é a publicação de uma novela que Carrère escrevera para Sophie no jornal *Le Monde*. Por motivos que o leitor descobrirá adiante, junto com o personagem de Carrère, Sophie não pode cumprir seu papel de personagem na novela performativa que lhe é dedicada: ela não viaja no trem que a levaria ao encontro do namorado, não participa da brincadeira que ele planejara para ela (e para ele), e isso frustra sobremaneira o autor.

A reação de Carrère é desproporcional. Como narrador, ele não assume esse desequilíbrio, ainda que deixe sugerido que sua fúria diz muito mais respeito aos efeitos que a ausência de Sophie provoca em sua vida e em seus planejamentos (ele vislumbrara um grande sucesso para o texto – vai se tornar um best-seller! – e uma ótima repercussão entre os amigos) do que aos fatos que a impediram de estar com ele. Sua vaidade tinha sido atingida.

> Sans la coïncidence avec la parution de ma nouvelle, je pourrais affronter cette crise sans devenir fou. Mais il y a la décepcion, et plus encore que la déception, la blessure d'amour-propre, l'humiliation, le triomphe escompté qui verse dans le ridicule: c'est cela que je ne supporte pas, qui me fait te harceler et qui t'oblige à t'enfoncer dans des mensonges de plus en plus incohérents. (CARRÈRE, 2007: 259)[14]

Seguem-se muitas discussões, idas e vindas do casal, no que se pode identificar mais uma característica que os críticos observam em "A propósito da neve molhada" e que Carrère

---

Defronte, há um outro conjunto de prédios, um terreno baldio onde pastam vacas e, bem ao fundo, os galpões da panificadora industrial. O sol esmaga tudo. Filmo isso, por ociosidade, com a pequena DV. Como contraponto das imagens filmadas durante esse tempo no apartamento de Vladimir [...] existem essas imagens, superexpostas, banhadas por uma luz crua e carregadas para mim de uma estranha e indizível tristeza. Nesse filme em que eu esperava figurar, falando russo espontaneamente, dirigindo uma equipe, dialogando de igual para igual com os demais, elas marcam o momento em que eu também me resignei a sumir." (CARRÈRE, 2008: 144-45)

[14] "Sem a coincidência da publicação da novela, eu até seria capaz de enfrentar essa crise sem enlouquecer. Mas há a decepção, e mais que a decepção, o amor-próprio ferido, a humilhação, o triunfo frustrado que descamba para o ridículo: é isso que não suporto, que me atormenta e que a obriga a chafurdar em mentiras cada vez mais incoerentes." (CARRÈRE, 2008: 180)

enxerga em si mesmo: a oscilação do protagonista. Gide (1964: 121) observa a alternância entre ódio e amor do homem do subsolo, principalmente no que se refere aos encontros com a prostituta Liza. Carrère narra:

> Quand j'arrive à la maison, tu es en train de prendre un bain. Je me déshabille, me glisse en face de toi dans la baignoire. Nous nous emboîtons bien, l'eau est chaude, je caresse tes jambes, tes pieds qui reposent sur mes épaules, je ferme les yeux, je me sens à l'abri. [...] Mais ensuite nous sortons dîner rue des Abbesses, je descends vin blanc sur vin blanc sans toucher à mon assiette et je deviens odieux. (CARRÈRE, 2007: 283)[15]

Frank[16] chama atenção para a reação inesperada da prostituta, que, ao invés de devolver o golpe, joga-se nos braços do protagonista, para consolar a ele. "Ambos se esquecem inteiramente de si e irrompem em lágrimas; mas a irreprimível vaidade do homem do subterrâneo, que não o deixa reagir aos outros com altruísmo e espontaneidade, logo volta a predominar" (FRANK, [1986] 2002: 469). As sucessivas declarações de amor de Sophie e suas tentativas para que o casal continue junto corresponderiam a esse mesmo movimento.

Da mesma forma que a leitura concomitante da primeira parte de *Memórias do subsolo* e da carta de Georges Zourabichvili aponta paralelos temáticos e de estilo, pode-se encontrar ao menos uma coincidência explícita (talvez seja excessivo falar em citação), mais do que essas de tom e construção dos personagens, entre ações de Emmanuel Carrère em *Um romance russo* e do personagem da segunda parte da obra de Dostoiévski. Refiro-me aos eventos de briga – ou, a bem dizer, de *vontade* de briga, presentes nos dois livros.

Na novela russa, isso se passa em sua segunda parte, "A propósito da neve molhada":

> Certa vez, passeando à noite junto a uma pequena taverna, vi, por uma janela iluminada, que cavalheiros começavam a lutar com tacos de bilhar e que um deles foi posto janela afora. *Noutra ocasião, minha sensação teria sido de repugnância*; mas, naquele momento, *cheguei a invejar o cavalheiro atirado pela janela*, e invejei-o a tal ponto que até entrei na taverna e fui para a sala de bilhar, como se quisesse dizer: "Quem sabe? Talvez eu brigue também e seja igualmente posto janela a fora".

---

[15] "Quando chego em casa, você está tomando banho. Tiro a roupa, me enfio em cima de você na banheira. Nos encaixamos bem, a água está quente, acaricio suas pernas, seus pés que repousam sobre meus ombros, fecho os olhos, sinto-me protegido. [...] Mas em seguida saímos para jantar na rue des Abbesses, tomo vinho branco atrás de vinho branco sem tocar no prato e me torno odioso." (CARRÈRE, 2008: 197)

[16] Também em relação aos eventos com Liza, na segunda parte de *Memórias do subsolo*, Frank explicita o contexto e as referências do autor: trata-se de uma paródia irônica que faz uso do tema da redenção da prostituta, lugar-comum nos anos 1860, e de uma inversão desse clichê do romantismo social. Cf. Frank, [1986] 2002: 457.

> Não estava bêbado, mas quereis o quê? A angústia pode levar-nos a semelhante histeria! *Mas nada resultou daquilo. Ficou constatado que eu não era capaz sequer de pular pela janela, e fui embora sem ter brigado.* (DOSTOIÉVSKI, [1864] 2000: 62) (Grifo meu)

No *Romance russo*, durante a viagem de Carrère a Amsterdã, no segundo capítulo:

> L'idée du port me plaît, parce qu'il s'y associe d'autres idées, de vague danger. Chacun sait que dans les ports on fait plus facilement qu'ailleurs de mauvaises rencontres, avec des marins ivres prompts à sortir leur couteau, et je m'aperçois avec étonnement que je ne suis pas loin d'espérer ce genre de rencontre.
>
> *Attention, je ne suis pas un chercheur de bagarre. J'ai très peur de tout affrontement physique* [...] Ce soir-là, pourtant, j'ai envie de bagarre, et peu importe au fond que je frappe ou sois frappé. Bien sûr, j'aimerais mieux qu'on ne me tue pas, ni même ne me blesse grièvement, mais je suis tout à fait partant pour me faire casser la gueule, sans masochisme aucun, je le crois sincèrement, *simplement j'attends avec excitation que se passe ce que j'ai évité toute ma vie: un combat*. Pour la première fois, je désire aller au devant du danger, droit devant moi, et ne pas m'arrêter avant de l'avoir affronté.
>
> *Qu'on se rassure – ou modère sa déception: rien ne s'est passé cette nuit-là.* [...] Mon errance nocturne a duré seulement quelques heures, traversé de paisibles banlieues, et quand, l'aube pointant, j'ai trouvé un taxi, je me suis fait reconduire à l'hôtel. (CARRÈRE, 2007: 97-98) (Grifo meu)[17]

Os trechos em itálico já expõem o paralelo: a costumeira recusa à disputa física; a agitação, apesar disso, que os leva a se oferecem a ela; e a frustração desse desejo. Os motivos não se alinham textualmente: enquanto o personagem de Dostoiévski caracteriza o episódio como histeria, Carrère alega o pretexto de sair do útero da mãe e enfrentar o mundo. De toda forma, ambos estão buscando aquilo que contraria sua personalidade, como que para provar algo para si mesmos, e falham nessa tentativa. De Carrère, pode-se

---

[17] "A ideia do porto me agrada, pois se associa a outras ideias, vagamente perigosas. Todos sabem que os portos são propícios a encontros funestos, com marujos bêbados prestes a puxar a faca, e percebo com espanto que não estou longe de esperar esse tipo de encontro.

Atenção, não sou de procurar briga. Morro de medo de qualquer enfrentamento físico [...] Esta noite, entretanto, sinto vontade de brigar, e, no fundo, não me importa se vou bater ou ser espancado. Claro, prefiro que não me matem, que tampouco me firam gravemente, mas estou mais que disposto a virar picadinho, sem masoquismo nenhum, acredito sinceramente nisso, simplesmente estou louco para que aconteça o que evitei a vida inteira: um combate. Pela primeira vez desejo ir além do perigo, seguir em frente, e não parar antes de o ter enfrentado.

Fiquem tranquilos – ou moderem sua decepção: não acontece nada essa noite. [...] Minha errância noturna durou apenas algumas horas, atravessou bairros e subúrbios tranquilos, e quando, ao nascer do dia, encontrei um táxi, retornei ao hotel." (CARRÈRE, 2008: 67-68)

dizer que o esforço de desligamento da mãe teria de ser feito de forma mais dolorosa que apenas simbolicamente pela metáfora do tanque de imersão de Amsterdã.

Para além dessas semelhanças entre o avô, o neto e o personagem de Dostoiévski, vale observar a maneira como a história de Georges Zourabichvili é disposta no segundo capítulo. A narração cronológica abre espaço para um discurso argumentativo, em que fragmentos narrativos vão sendo dispostos de forma a elaborar um raciocínio sobre a relação entre passado e presente.

> En quelques mots: mon grand-père maternel, Georges Zourabichvili, était un émigré géorgien, arrivé en France au début des années vingt après des études en Allemagne. Il y a mené une vie difficile, aggravée par un caractère difficile aussi. C'était un homme brillant, mais sombre et amer. Marié à une jeune aristocrate russe aussi pauvre que lui, il a exercé divers petits métiers, sans jamais parvenir à s'intégrer nulle part. Les deux dernières années de l'Occupation, à Bordeaux, il a travaillé comme interprète pour les Allemands. À la Libération, des inconnus sont venus l'arrêter chez lui et l'ont emmené. Ma mère avait quinze ans, mon oncle huit. Ils ne l'ont jamais revu. On n'a jamais retrouvé son corps. Il n'a jamais été déclaré mort. Aucune tombe porte son nom. (CARRÈRE, 2007: 61-62)[18]

Esse resumo dá início à apresentação do avô, e as informações sintetizadas nesse pequeno parágrafo serão detalhadas, de forma fragmentária e cronológica, ao longo do capítulo. O que orienta sua trajetória é um desajuste, que, o narrador nos leva a crer, culminou no motivo de sua morte.

O sentido vai se construindo aos poucos, de acordo com a montagem dos trechos. Para sintetizar a estrutura, posso dizer que um primeiro bloco de texto se concentra sobre o emaranhado avô-mãe-neto, tematizando principalmente o tabu de falar sobre o assunto, mas se foca em Emmanuel, mencionando a cantiga de ninar que ele quer memorizar e a língua russa que deseja falar novamente; o segundo bloco apresenta sua relação amorosa com Sophie, a princípio sem muita ligação com tudo isso, além da cronológica. A seguir, grande parte da trajetória do avô é exposta, com o cuidado de, ao tratar do começo da vida em

[18] "Em poucas palavras: meu avô materno, Georges Zourabichvili, era um emigrante georgiano, que chegara à França no início dos anos vinte depois de estudos na Alemanha. Ali levou uma vida difícil, agravada por um caráter igualmente difícil. Era um homem brilhante, mas soturno e amargo. Casado com uma jovem aristocrata russa tão pobre quanto ele, exerceu diversos ofícios modestos, sem nunca conseguir se adaptar em lugar nenhum. Nos dois últimos anos da Ocupação, em Bordeaux, trabalhou como intérprete para os alemães. Na Libertação, desconhecidos vieram prendê-lo em casa e o levaram. Minha mãe tinha quinze anos, meu tio, oito. Nunca voltaram a vê-lo. Seu corpo nunca foi encontrado. Nunca foi declarado morto. Nenhuma lápide estampa seu nome." (CARRÈRE, 2008: 43)

família, remeter à pequena Hélène, normalmente longe do pai. Os traços psicológicos mais enfáticos, já mencionados, são seguidos por uma cena que fala da pobreza da família.

Dessa reconstituição passa-se à viagem de Emmanuel para Amsterdã, a que me referi anteriormente. Lá ele toma a decisão de voltar a Kotelnitch para fazer o filme e falar de suas origens. Primeiro vai à Moscou. No retorno, por ocasião da morte de uma amiga da mãe, esta o convida para seu escritório e permite que ele leia uma carta do avô. Volta-se no tempo para uma cena da relação dele com a mãe: não na infância, da qual ele diz não se lembrar nada, mas dos últimos meses, quando ele mencionou seu projeto e ela tentou lhe falar do avô. Astuciosamente elaborado, o trecho seguinte fala de um reflexo, na vida profissional da mãe, da vergonha que ela sentia do passado do avô, e é nesse momento que a história do colaboracionismo se dá a ver, como explicarei a seguir.

Por fim, volta-se a Emmanuel Carrère e a seus projetos contemporâneos: a relação com a namorada, outra viagem para Moscou, de novo a cantiga de ninar e a figura maternal da babá de origem russa. O capítulo se encerra com as perspectivas de viagem e uma suposta paz entre o casal de namorados. Se o primeiro capítulo tratou apenas do soldado húngaro, apresentando com as outras narrativas curtas o tema do desaparecimento, aqui se mostra o ponto de partida das principais narrativas de *Um romance russo* e, ao mesmo tempo, aquela de fundo, ligando avô, mãe e neto. As cartas estão todas na mesa.

O vaivém narrativo provoca alguns efeitos. Em primeiro lugar, à mãe atribui-se uma imagem de mulher traumatizada e frágil. O neto, como vim mostrando nas últimas páginas, se constrói pela semelhança com o avô e em sua continuidade; é herdeiro seu, como se, em termos psicanalíticos, *atualizasse* nas narrativas que acompanhamos, a da Rússia e do relacionamento com Sophie, o estado subterrâneo do avô. Por fim, as histórias de avô, mãe e neto parecem tão entremeadas, enredadas, por causa dessa hábil estrutura, que a intenção declarada ao final, de escrever *Um romance russo* para livrar-se de uma opressão silenciosa, acaba resultando natural.

O desaparecimento do avô é o ponto nevrálgico desse emaranhado. Se voltarmos aos trechos que tratam de Hélène, historiadora dedicada à União Soviética reputada na França, que ocupa a cadeira de presidente (*secrétaire perpétuel*) da Académie Française, veremos que, no livro, ela é retratada como uma mulher marcada pela vergonha (à exceção da cena que a descreve pequena no Bois de Boulogne, falando apenas russo).

Logo no início do capítulo, depois do parágrafo que resume a história de Zourabichvili, o narrador destaca que, ao se casar, ela abandonou o nome do pai e adotou o do marido – Carrère d'Encausse. Ao enumerar sua trajetória profissional de sucesso, comenta: "Cette intégration

exceptionnelle à une société où son père a vécu et disparu en paria s'est construite sur le silence et, sinon le mensonge, le déni" (CARRÈRE, 2007: 62)[19]. A negação do próprio nome e de sua história exige o silêncio e negação também do filho ("Les rompre, c'est la tuer, du moins en est-elle persuadée" [CARRÈRE, 2007: 62])[20]. Mais adiante, ele comenta que viu sua mãe chorar "comme une petite fille" quando, ao se candidatar nas eleições europeias, o jornal de extrema-direita *Présent* argumentou que ela deveria estar ao lado deles, dado o passado de seu pai.

Essa vergonha estaria presente desde a infância de Hélène. Ao fim do terceiro bloco do segundo capítulo, depois da narrativa da trajetória do avô, Carrère descreve uma cena que não sabe se imaginou ou se lhe foi contada por alguém, talvez por sua mãe. Trata-se da menina Hélène no metrô com o pai, ambos descritos como personagens de romances miserabilistas (comentário do próprio narrador); o pai profere um lamento para a filha, confessando seu fracasso apesar, ou justamente por causa, de sua inteligência[21]. Essa humilhação, podemos ter certeza ao final do trecho, está presente ao menos em Carrère, quando pensa no avô; ele diz que, ao ver *un pauvre type* com uma criança no metrô, como acaba de descrever, imagina a vergonha e humilhação da criança e a consciência que ela tem disso, e tem vontade de chorar.

Esses seriam os sentimentos que teriam marcado a família de Georges Zourabichvili desde sua juventude. Carrère mostra que é também a vergonha que permanece quando o homem desaparece.

> Autour d'eux, partout à Bordeaux et en France, il y avait une vérité sur laquelle tout le monde s'accordait: les résistants étaient des héros, les collaborateurs des salauds. Mais chez eux, une autre vérité avait cours: les résistants avaient enlevé et probablement tué le chef de la famille, qui avait été collaborateur et dont ils savaient bien que ce n'était pas un salaud. Il avait un caractère difficile, se mettait souvent en colère, mais c'était un homme droit, honnête et généreux. Ce qu'on pensait, on ne pouvait le dire au-dehors. Il fallait se taire, avoir honte. (CARRÈRE, 2007: 122)[22]

---

[19] "Essa integração excepcional em uma sociedade em que seu pai viveu e desapareceu como pária foi construída sobre o silêncio e, quando não a mentira, a denegação." (CARRÈRE, 2008: 44)

[20] "Rompê-los significa matá-la, pelo menos é do que está convencida." (CARRÈRE, 2008: 44)

[21] Gide (1964: 129) comenta: "Se procurar qual é o papel da inteligência nos romances de Dostoiévski, vou perceber que se trata sempre de um papel demoníaco" ["... si j'examine les êtres résolus que me présente Dostoïevski, je m'aperçois soudain qu'ils sont des êtres terribles. [...] La volonté de ses héros, tout ce qu'ils ont en eux d'intelligence et de volonté, semble les précipiter vers l'enfer; et si je cherche quel rôle joue l'intelligence dans les romans de Dostoïevski, je m'aperçois que c'est toujours un rôle démoniaque"]

[22] "Em volta deles, em toda parte em Bordeaux e na França, havia uma verdade sobre a qual todos estavam de acordo: os resistentes eram heróis, os colaboracionistas, canalhas. Mas na casa deles, vigorava outra verdade: os resistentes haviam raptado e provavelmente matado o chefe da família, que havia sido colaboracionista e que eles sabiam muito bem que não era um canalha. Tinha um temperamento difícil, frequentemente se irritava, mas

Nesse trecho, começa-se a entender a situação emocionalmente complexa em que a família se encontra depois do desaparecimento. *Le Syndrome de Vichy*, de Henry Rousso, traz um aporte histórico a essa situação, ao apresentar uma interpretação da construção da memória do povo francês nos anos que sucederam a Libertação.

Dividindo em quatro fases os anos que vão de 1944 até a década de 1990, quando sua obra foi lançada, Rousso destaca a dificuldade da sociedade francesa em realizar o luto[23] do período da Ocupação, por causa de contradições políticas internas insolúveis que vinham de antes do período da guerra. A tentativa de forjar uma memória oficial passa pela construção, orientada por Charles de Gaulle, do mito do resistencialismo,

> que se define menos como uma glorificação do movimento de Resistência (e certamente não inclui os resistentes) e mais como a celebração de um povo *que resiste* [...], sem intermédio nem de partidos, nem de movimentos, nem de outras figuras da clandestinidade. Essa visão tenta se sobrepor à realidade da Ocupação, que era, ao contrário, mais complexa e heterogênea. (ROUSSO, [1987] 1990: 31)[24]

O recalque que se segue às investigações, tribunais e mesmo desaparecimentos e execuções no período pós-Libertação busca consolidar uma imagem que nega vozes dissonantes, e o espelho só será partido (ainda nos termos propostos por Rousso) a partir de maio de 1968 – momento em que Hélène Carrère d'Encausse já está casada e Emmanuel acaba de completar dez anos de idade. Os estudantes contestam o poder que se quer herdeiro da Resistência, diz Rousso, e também atacam a sociedade escondida atrás de uma "honra inventada" (ROUSSO, [1987] 1990: 119).

O polêmico documentário de Marcel Ophuls, *A tristeza e a piedade*, de 1970[25], faz uma colagem de material de arquivo e depoimentos de colaboracionistas da cidade de

---

era um homem correto, honesto e generoso. O que pensavam não podia ser dito do lado de fora. Eram obrigados a se calar, ter vergonha." (CARRÈRE, 2008: 84)

[23] Na introdução à segunda edição, Rousso comenta as críticas que recebeu, principalmente de historiadores, pelo uso de "conceitos freudianos fora de seu campo de aplicação original" (ROUSSO, [1987] 1990: 23). Ele defende sua terminologia dizendo que usou o recurso com "valor heurístico", que lhe permitiu explicar melhor a evolução que descreve e explicitar os conceitos ao longo do texto. Acho interessante conciliar autor e historiador nesse apreço pela psicanálise, que será tematizada no último capítulo deste trabalho.

[24] Tradução própria para o trecho: "Cette vision cohérente et relativement fermée sur elle-même constitue ce qu'on peut appeler le 'résistancialisme gaullien', qui se définit moins comme une glorification de la Résistance (et certainement pas des résistants), que comme la célébration d'un peuple *en résistance* que symbolise l'homme du 18 juin, sans l'intermédiaire ni de partis, ni des mouvements, ni d'autres figures de la clandestinité. Elle tente de se superposer à la réalité autrement plus complexe et composite de l'Occupation".

[25] Segundo informações de Rousso, *A tristeza e a piedade* foi filmado entre 1967 e 1968 e estreou em 1969 na Alemanha, na Suíça, na Holanda e nos Estados Unidos. Não entrou na programação das salas na França por

Clermont-Ferrand, na região central da França, e se transforma em uma das manifestações artísticas da época que faz ruir a imagem heroica, antes impenetrável, da memória do período da Ocupação. Os críticos, favoráveis ou contrários ao filme, em um ponto chegam ao consenso: celebram a desmistificação que a obra de Ophuls promove (ROUSSO, [1987] 1990: 127). Mas a recepção é complexa e exprime uma diferença de gerações que pode ser enxergada também na reação de Hélène e Emmanuel quanto à necessidade de falar do trauma que é o desaparecimento do avô:

> Todos aqueles que denunciam a parcialidade do filme, em um sentido ou em outro, que não veem nele nada além de lacunas, têm de modo geral um ponto em comum: eles pertencem a uma geração que viveu os acontecimentos, sofreu profundamente com eles, viu seus comportamentos posteriores em larga medida influenciados pelo período da Ocupação. [...] É um abismo de gerações que se expressa aqui. As gerações dos que nasceram depois da guerra identificam em *A tristeza...* suas próprias interrogações e aplaudem, seja qual for sua orientação, quando ele parte o espelho. Aquelas que viveram a guerra, fechadas demais em suas próprias lembranças, manifestam por instinto uma reação de rejeição. (ROUSSO, [1987] 1990: 134-35)[26]

Vale apresentar aqui trecho do diálogo entre Carrère e sua mãe, reproduzido por ele, depois que a novela dedicada a Sophie é publicada no *Le Monde* e, como previsto pelo autor, provoca reações estranhas em seus pais. Durante o mal-estar do café da manhã, Hélène pede ao filho para não tocar na história do avô antes de sua morte. Ele responde que entende, mas ela não pode lhe fazer esse pedido, que isso seria matá-lo como escritor.

> Mais maman, si je suis devenu écrivain c'est pour pouvoir un jour raconter celle-là, pour en finir un jour avec elle. S'il y a une chose qu'il est interdit de raconter, tu comprends bien que fatalement il n'y a que celle-là qu'on puisse et qu'on doive raconter.

---

decisão do Office de Radiodiffusion Télévision Française (ORTF), órgão estatal que detinha monopólio das transmissões francesas, de não comprar os direitos do filme, realizando uma espécie de censura. Em 1971 foi exibido em uma sala pequena do Quartier Latin, depois na Champs-Elysées, somando 600 mil espectadores em 87 semanas de exibição. Em outubro de 1981, doze anos depois do lançamento, foi transmitido pela televisão para 15 milhões de espectadores. (ROUSSO, [1987] 1990: 130-32)

[26] Tradução própria para o trecho: "Tous ceux qui dénoncent la partialité du film, dans un sens ou dans l'autre, tous ceux qui ne voient que ses lacunes ont en général un point commun: ils appartiennent à une génération qui a vécu les événements, qui en a profondément souffert, qui a vu son comportement ultérieur largement influencé par la période de l'Occupation. [...] C'est un fossé de générations qui s'exprime là. Celles qui sont nées après la guerre reconnaissent dans *le Chagrin* leurs propres interrogations et applaudissent, toutes tendances confondues, lorsqu'il brise le miroir. Celles de la guerre, trop enserrées dans leurs propres souvenirs, manifestent d'instinct une réaction de rejet."

> Ce n'est pas ton histoire, c'est la mienne. D'ailleurs tu ne sais rien, Nicolas [o tio] ne sait rien, c'est moi qui en suis la seule dépositaire et je veux qu'elle meure avec moi.
>
> Tu te trompes: je n'en sais peut-être rien, mais c'est mon histoire aussi. Elle a hanté ta vie, du coup elle a hanté la mienne, et si on continue comme ça elle hantera et détruira mes enfants, tes petits-enfants, c'est comme ça que ça se passe avec les secrets, ça peut empoisonner plusieurs générations. (CARRÈRE, 2007: 278-79)[27]

É interessante observar aquilo que Carrère pensa da literatura: que as histórias proibidas são aquelas que devem ser contadas. Mais que isso, no entanto, chama atenção nesse diálogo a ideia de posse das histórias e da memória. Hélène reclama para si a história de seu pai, negando até mesmo a seu irmão, Nicolas, a participação nela (Nicolas tinha oito anos quando o pai desapareceu; Hélène, quinze, como visto anteriormente). Já Carrère argumenta pela hereditariedade, pela transmissão das histórias, de uma maneira que, veremos ainda neste capítulo, ecoa em diversos escritores a partir do final dos anos 60. Ainda quanto a essa diferença de tratamento, podemos recorrer à "resistência", não como movimento político da época da Ocupação, mas como termo psicanalítico utilizado por Lydie Salvayre para falar da tensão entre a permanência do passado e a resistência a falar dela, até mesmo reconhecê-la. Dominique Viart explica: "Mas nem tudo está assim dissecado: os rastros permanecem também na psique, às vezes no corpo. A dificuldade passa a ser penetrar em suas próprias lembranças recalcadas, dizer enfim aquilo que por tempo demais não podia ser dito ou aquilo a que não se tinha acesso" (VIART; VERCIER, 2008: 164)[28].

Ainda quando fala a respeito de *A tristeza...*, fazendo uma análise extensa sobre o filme e sua recepção, Rousso destaca uma das desmistificações que o filme promove: o engajamento dos colaboracionistas que se depreende do depoimento de Christian de la Mazière, que participou da unidade francesa da armada nazista.

> Muito mais que apenas traidores, os colaboracionistas agiram por escolha política e ideológica, sobretudo os mais extremistas. Nem todos se aproveitaram de seu engajamento; pelo contrário, pagaram com a própria vida, se envolvendo em uma

---

[27] "Mas, mamãe, se me tornei escritor foi para poder contá-la um dia, para terminar um dia com ela. Se existe uma coisa proibida de contar, você há de convir que fatalmente é justamente ela que podemos e devemos contar.

A história não é sua, é minha. Aliás, você não sabe de nada, Nicolas não sabe de nada, eu é que sou a única depositária e quero que ela morra comigo.

Está enganada: talvez eu não saiba de nada, mas é minha história também. Ela atormentou sua vida, consequentemente [correção da tradução da edição brasileira] atormentou a minha, e, se continuarmos assim, vai atormentar e destruir a dos meus filhos, seus netos, é assim que acontece com os segredos, envenenam diversas gerações." (CARRÈRE, 2008: 195)

[28] Tradução própria para o trecho: "Mais tout ne s'est pas ainsi desséché: des traces demeurent aussi dans la psyché, parfois dans le corps. La difficulté est alors d'accédér à ses propres souvenirs refoulés, de dire enfin ce qui trop longtemps ne pouvait l'être, ou ce à quoi l'on n' avait pas accès."

> causa perdida de antemão. Estamos longe da imagem clássica do "collabo", que trai por venalidade ou torpeza intelectual ou moral (categoria que também existiu). Eis que uma imagem tranquilizadora se esvai: não, não havia franceses "bons" ou "maus", havia aqueles que, em plena consciência, tinham escolhido o lado do fascismo e do nazismo e havia aqueles que tinham aceitado morrer por uma determinada ideia de país – isto é, da democracia e da república. [...] Em 1971, essa proposta carregava em si algo de bastante novo. (ROUSSO, [1986] 1990: 126)[29]

Sem esquecer que, em *Um romance russo*, a intenção é falar do avô como um reflexo de si, o que a princípio faz imaginar alguma predisposição em entender seu ascendente, mais do que condená-lo, pode-se dizer que essa tentativa de Ophuls de escapar do estereótipo olhando para os homens concretos conflui com a obra de Carrère.

O escritor está buscando conhecer quem foi seu avô e trabalha com poucas informações, que obtém, em sua grande parte, nas cartas oferecidas pelo tio Nicolas. Dedica alguns comentários às posições políticas do avô, depois de ter pincelado sua trajetória e seus traços de caráter, e não o poupa. "A besta imunda" designa a democracia que cedeu à investida dos bolcheviques, e todos os temas do fascismo estão presentes em suas cartas, diz o escritor: "dégout du parlementarisme, de l'Amérique, du matérialisme, de la boutique, de la petite-bourgeoisie; admiration pour l'autorité, la force, la volonté" (CARRÈRE, 2007: 88)[30]. Ainda assim, faz uma ressalva que parece querer afastá-lo da possibilidade de ser enquadradado entre os "maus franceses" (não que ele fosse francês): sua condição de georgiano apátrida, diz Carrère, talvez o tenha feito se solidarizar aos perseguidos, de modo que em nenhum momento se nota um traço antissemita em sua escrita.

A oscilação entre obter os fatos concretos de sua vida e tentar não condenar o avô pode ser observada no trecho que trata especificamente do colaboracionismo. Georges Zourabichvili se opõe ao sr. Mariaud, que lhe arranjou o emprego em serviços econômicos dos alemães: enquanto este homem de negócios enriquecia com o mercado negro, o avô o reprovava (embora ficasse feliz ao ver os filhos, na casa de Mariaud, comendo extravagâncias como pão com manteiga e chocolate); ele respeitava os alemães e desprezava as democracias

---

[29] Tradução própria para o trecho: Loin d'être seulement des traîtres, les collaborateurs ont agi par choix politique et idéologique, surtout les plus extrémistes. Tous n'ont pas tiré avantage de leur engagement, et ont au contraire payé de leur personne, s'engouffrant dans une cause perdue d'avance. Nous sommes loin de l'image classique du 'collabo', qui trahit par vénalité ou turpitude intellectuelle ou morale (catégorie qui elle aussi a existé). Voilà tout à coup une image rassurante qui s'effondre: non, il n'y avait pas de 'bons' ou 'mauvais' Français, il y avait ceux qui avaient choisi en toute conscience le camp du fascisme et du nazisme et il y avait ceux qui acceptaient de mourir pour une certaine idée de la France – ajouter: de la démocratie et de la république. [...] En 1971, le propos avait quelque chose d'assez neuf."

[30] "... asco do parlamentarismo, dos Estados Unidos, do materialismo, dos tiras, da pequena burguesia; admiração pela autoridade, pela força, pela vontade." (CARRÈRE, 2008: 61)

ocidentais. “En collaborant, il agissait par conviction, non par opportunisme, et ce qui devait lui déplaire le plus, c’est d’être dans le même camp que des agioteurs comme le père Mariaud, qui incarnait à ses yeux toute la vulgarité contemporaine et qui, comme de juste, tout réussissait” (CARRÈRE, 2007: 117)[31], conformando-se assim como o homem de que fala Rousso, quando trata de *A tristeza e a piedade*.

Por outro lado, apesar de ter se engajado por convicção, a hipótese de que ele teria sido denunciado por um vizinho por não ter denunciado um outro, na época da Ocupação, deve ter trazido algum alívio para a família, escreve Carrère, ainda que tudo seja especulação. O escritor vai adiante num esboço de reabilitação: em um parágrafo extremamente interessante, parece se debater com argumentos contra e a favor do avô. Alternam-se defesa e acusação (trechos marcados em itálico por mim no excerto que segue), como se o neto estivesse pesando os dois lados, não para dar um veredito, mas para destacar a complexidade do assunto:

> Que faisait-il, au juste? Il était interprète, et pour les services économiques, pas pour la police. Cela exclut, je pense, toute participation à des interrogatoires musclés. *Mais, même dans un bureau où on ne se salissait pas les mains, il n’a pu éviter de savoir ce qui arrivait à ces Juifs dont les services où il travaillait confisquaient les biens. Il n’a pas pu ne pas comprendre ce que faisaient ses chers Allemands, défenseurs de la civilisation contre le communisme.* Et à partir de là, dit ma mère, il s’est transformé en fantôme. Les deux dernières années, se rappelle-t-elle, c’était un homme brisé, un homme qui se savait condamné et pour qui cette condamnation était l’aboutissement logique de sa vie fourvoyée, le chiffre de son destin.
>
> *Il aurait pu partir, changer de camp, rejoindre la Résistance. Il ne l’a pas fait.* Alors que ce n’était pas une crapule, j’en suis sûr, il est resté comme pétrifié, comme s’il était coupable, de toute façon, depuis toujours, et n’avait plus à attendre que le moment où le châtiment s’abattrait sur lui. (CARRÈRE, 2007: 118-19)[32]

---

[31] “Colaborando, agia por convicção, não por oportunismo, e o que mais o devia contrariar era estar do mesmo lado de agiotas como o velho Mariaud, que encarnava aos seus olhos toda a vulgaridade contemporânea e para quem, como sempre, tudo dava certo.” (CARRÈRE, 2008: 81)

[32] “Que fazia ele, precisamente? Era intérprete, e para os serviços econômicos, não para a polícia. Isso exclui, creio, qualquer participação em interrogatórios sumários. *Mas, mesmo num escritório onde não sujava as mãos, ele não pôde deixar de saber o que acontecia com aqueles judeus cujos bens eram confiscados pela repartição onde trabalhava. Não pôde deixar de compreender o que faziam seus queridos alemães, defensores da civilização contra o comunismo.* E, desde então, diz minha mãe, ele se transformou num fantasma. Nos últimos dois anos, ela se lembra, era um homem alquebrado, um homem que se sabia condenado e para quem essa condenação era o desenlace lógico de sua vida extraviada, o código do seu destino.

Ele poderia ter partido, mudado de lado, se juntado à Resistência. Não o fez. Como não era um crápula, tenho certeza, ficou como que petrificado, como se fosse culpado, inapelavelmente, desde sempre, apenas aguardando o momento em que o castigo se abateria sobre ele.”(CARRÈRE, 2008: 82) (Grifos meus)

A defesa em relação ao conhecimento do que se passava com os judeus vem pelos olhos da mãe, que depõe dizendo que ele se transforma em um fantasma nos dois últimos anos de vida. O final desse trecho fala em uma condenação que era a culminância lógica de toda sua vida *extraviada* [*fourvoyée*]; a frase final do excerto o descreve como petrificado (imagem semelhante àquela da paralisia do enterrado vivo de Emmanuel Carrère no começo de *Um romance russo*), como se tivesse sido culpado desde sempre e aguardado o momento da punição. Aqui, a luta contra o estereótipo, pela particularização, se combina com a universalização na busca pelas causas, realizada, como já mostrei, pelo paralelo com o homem do subsolo, de Dostoiévski.

Observa-se ainda, para entender o panorama em que se inscreve a obra de Carrère, a contribuição de obras literárias a partir do começo da década de 70 em abrir as feridas escondidas e mal cicatrizadas no período pós-Libertação. Rousso chama de "filhos do colaboracionismo" alguns primeiros escritores que trataram da época da Ocupação, como Pascal Jardin e Marie Chaix, ressaltando o papel que cumpriam de reintegrar seus pais na consciência coletiva (ROUSSO, [1986] 1990: 150-51). Patrick Modiano é o principal escritor a dedicar sua obra a esse período da história francesa; pioneiro ao publicar *La Place de l'Étoile* em 1968 e, em 1974, escrever o roteiro de *Lacombe Lucien*, de Louis Malle, Modiano "constitui, sozinho, uma categoria", jogando "com a ambiguidade dos engajamentos, recusando ao extremo qualquer determinismo ideológico e manipulando seus personagens como fantoches sem consciência nem moral" (ROUSSO, [1986] 1990: 151-52)[33]. "Sua obra se banha em uma névoa que o país não parece querer ver se dissipar", escreve Viart (VIART, VERCIER, 2008: 157)[34], apontando que o escritor deixa ver em seu trabalho as problemáticas desse período:

> o *desaparecimento* e as pessoas desaparecidas, que o tempo ou a história absorveram em um vácuo do qual eles às vezes emergem como fantasmas; o *esquecimento* e a amnésia, que atingem diversos narradores e personagens [de Modiano], marca de uma época que se prefere(ria) esquecer; a *busca* [*enquête*], que é portanto sempre necessário empreender contra o apagamento da história e das pessoas. (VIART, VERCIER, 2008: 158)[35]

---

[33] Tradução própria para o trecho: "Enfin, Patrick Modiano constitue une catégorie à lui tout seul, tant a été grande son influence dans ces années-là. Dans tous ses livres (ou presque), il dévoile une fascination pour le chien et loup de l'Occupation. [...] il joue avec l'ambiguïté des engagements, refusant jusqu'à l'excès tout déterminisme idéologique, et promenant ses personnages comme des pantins sans conscience ni morale".

[34] Tradução própria para o trecho: "Son oeuvre baigne dans ces brouillards que le pays ne souhaite pas forcément voir se dissiper: cette zone trouble où l'individualisme inquiet de sa survie côtoie le marché noir et de plus criminelles compromissions".

[35] Tradução própria para o trecho: "la *disparition* et les êtres disparus, que le temps ou l'Histoire ont absorbés dans un néant dont ils émergent parfois comme autant de fantômes; *l'oubli* et l'amnésie, qui frappent nombre de

Quarenta anos depois, ao publicar *Um romance russo* em 2007, Carrère se reporta a essa fonte[36] ao problematizar a construção do personagem de seu avô recorrendo a ambiguidades de seu comportamento e evitando colar a ele uma categorização que, pela complexidade das circunstâncias, é difícil de estabelecer.

Para encerrar a reflexão em torno da contextualização da vida de Georges Zourabichvili, proponho uma hipótese em torno da figura do narrador Emmanuel Carrère. Rousso observa que, ao tratar do período da Ocupação, Modiano parece se ater a uma realidade parcial, cuja coerência não pode ser restituída por nenhuma lógica ou memória organizada; "em sua obra, a Ocupação perdeu qualquer estatuto histórico", diz, tornando-se um quebra-cabeças que não se deve tentar montar (ROUSSO, [1986] 1990: 152)[37]. Esse descolamento da história a que o historiador se refere me interessa aqui pelo tratamento que Carrère dá à narrativa da história de vida de seu avô. Podem-se reclamar as mesmas características para o segundo capítulo de *Um romance russo*, de maneira que, apesar da particularização do personagem do avô, fugindo dos estereótipos de *collabo* e anotando episódios e argumentos diversos relacionados ao colaboracionismo, sua construção não se dá exatamente pela ancoragem na realidade histórica, uma vez que um "homem do subsolo", lido em chave universal, lhe anima e estariapor trás de um vida danada, destinada a uma tragédia, como propõe o narrador. É justamente esse ponto que, no fim das contas, liga avô e neto, de forma que permite a Emmanuel Carrère, artista e intelectual da elite parisiense no começo do século XXI, atribuir a si mesmo uma desgraça tão palpável quanto àquela que seu avô, deslocado, marginal e colaboracionista, encontrou em sua vida. Assim, embora a resistência de Hélène e a insistência de Emmanuel em torno do avô estejam tão completamente imersas no contexto social francês, o narrador faz crer que as circunstâncias históricas são pouco relevantes nessa história familiar, trazendo ainda mais para si o eixo de *Um romance russo*.

---

narrateurs ou de personnages [...], marque d'une époque que l'on préfère(rait) oublier; *l'enquête*, qu'il est donc toujours nécessaire de lancer contre l'effacement de l'Histoire et des gens".

[36] À época do lançamento de *Um romance russo*, a revista *Le Matricule des Anges* publica uma entrevista com Carrère em que o repórter diz que sua *quête psychologique* com a Ocupação como pano de fundo o fazia se lembrar da obra de Modiano – ao que, Carrère agradece, dizendo-se admirador do escritor: "Ele faz parte desse conjunto de autores cujas obras acompanham minha vida de leitor, em que tenho a sensação de me encontrar em terreno conhecido", diz. ["Il fait partie de ces auteurs dont l'oeuvre accompagne ma vie de lecteur, où j'ai la sensation de me retrouver en terrain de connaissance." (FAVRE, 2007: 19)]

[37] Tradução própria para o trecho: "Dans son oeuvre, Patrick Modiano contemple avec angoisse et frénésie les éclats épars du miroir qu'il a contribué à briser. Il s'en tient, se réfugie même dans leur réalité partielle: aucune logique, aucune mémoire organisée, rationnelle et rassurante, ne peut en restituer la cohérence, semble-t-il dire. Chez lui, l'Occupation a perdu tout statut historique. C'est un puzzle qu'il ne faut surtout pas reconstituer, la vérité filtrant des vides."

A caracterização do protagonista Emmanuel Carrère pela comparação com o avô e pelo paralelo com o homem do subsolo é essencial para a construção argumentativa do narrador Emmanuel Carrère. Se, por um lado, sua subjetividade se configura pelos traços atribuídos aos três ao longo do segundo capítulo de *Um romance russo*, a própria disposição das informações contribui para o discurso de Carrère em torno de seu livro; como apontei, o entremeado de avô-mãe-neto revela uma linha de hereditariedade que reforça a ideia de transmissão. Os impasses da narrativa – resistência da mãe, oscilação entre acusação e defesa do avô – complexificam o ato de escrita, problematizando o texto que se tem em mãos.

Essas características que identifico no segundo capítulo de *Um romance russo* foram descritas pelo crítico Dominique Viart no levantamento da literatura contemporânea que ele faz, em parceria com Bruno Vercier, em *La littérature française au présent*. Viart observa que algumas obras, desde os anos 1980, vêm recorrendo a uma narrativa do outro – do pai, da mãe, de outro ancestral – para falar de si, como fizeram Annie Ernaux em *La Place* e Pierre Michon em *Vies minuscules*, obras tomadas como paradigma pelo crítico. Ele propõe, a partir de seu recorte, uma forma determinada da escrita de si, a saber, o *récit de filiation*. Nessa nova forma, que substituiria a autobiografia, troca-se a interioridade (*interiorité*) pela anterioridade (*anteriorité*), de modo que escrever sobre o outro torna-se "um desvio necessário para chegar a si mesmo, para se entender nessa herança" (VIART; VERCIER: 2008: 80)[38].

As observações de Viart trazem aportes para a análise de *Um romance russo*. Não acredito que todo o livro de Carrère possa receber a etiqueta de *récit de filiation*, mas peculiaridades dessa forma iluminam a leitura da obra e o entendimento de seu narrador.

Se nos detivermos por um momento em *Vies minuscules*, um dos modelos de Viart para a formulação dessa nova forma de narrativa, veremos de que maneira se constróem os desvios do narrador, mergulhando em outras vidas até chegar a si. Da mesma forma que Carrère retorna à história de seu avô, buscando reconstituí-la e à personalidade desse homem que não conheceu, Michon deixa-se ver em seu *récit* através das histórias de vidas de pessoas com quem teve algum tipo de contato. O relato avança cronologicamente, acompanhando sua própria vida, e as narrativas sobre outras pessoas ressaltam a influência de todas elas em sua formação e personalidade.

André Dufourneau – com quem esbarrou somente quando ainda era bebê e de quem naturalmente não teria memória alguma não fosse a intermediação de sua avó – torna-se, pelo

[38] Tradução própria para o trecho: "Le récit de l'autre – le père, la mère ou tel aïeul – *est le détour nécessaire pour parvenir à soi*, pour se comprendre dans cet héritage: le récit de filiation est un substitut de l'autobiographie."

personagem romanesco que essa avó constrói com sua fértil imaginação, uma espécie de modelo para o autor quando criança. Antoine Peluchet é apresentado por um objeto que possuíra e que passou de mão em mão (mãos femininas) até chegar ao narrador: "a relíquia de Peluchet". Por essa transmissão ter se dado por mulheres, Michon encontra uma identidade com o último portador homem e a extrapola para o momento em que ambos coincidiriam: na morte.

Eugène e Clara, ainda que emprestem seu nome ao terceiro capítulo, estão presentes principalmente para marcar uma ausência: a do filho deles, pai de Michon. Ambos são descritos em sua aparência, hábito e relação com a família, e o narrador também insiste na força das figuras femininas em sua vida; ainda assim, são mais potentes os momentos que dizem respeito ao pai e que culminam em uma identificação de pai e filho, ao final do capítulo. Aqui, vale também observar, ou ao menos imaginar, uma proximidade em relação ao sentimento da adolescente Hélène, a partir do desaparecimento de seu pai, Georges Zourabichvili: não se fala do ausente, que no entanto está presente em todos os momentos. Depois, a comparação entre pai e filho remete diretamente àquela que Carrère faz entre avô e neto, costurando assim uma linhagem.

Michon descreve uma união familiar que resiste justamente pelo que lhe falta, o elo de ligação entre as duas gerações distantes.

> Nul ne parlait évidemment jamais de l'absent; était-ce accord, tacite ou non, entre les deux familles? Avait-on délibéré, avant ma comparution d'accusé d'avance innocenté, et s'était-on entendu sur l'ellipse de l'essentiel, comme les juges de l'affaire Dreyfus statuant, avant même d'entrer dans la salle d'audience, que 'la question ne serait pas posée'? [...] Le cadavre escamoté était le seul prétexte à cette prolifération familiale; ils n'étaient assemblés que pour ce deuil. (MICHON, [1984] 2014: 64-65)[39]

Mais tarde, quando os avós já estão mortos, ele viaja com sua mãe à cidade em que estão enterrados. A essa altura, conta, já não tinha desejo algum e vivia embriagado e sob efeito de remédios, segundo conta. Em um café que o avô frequentava, uma parente distante faz comentários sobre o passado do pai do autor, e essa recordação o lança em uma identificação dolorida com o pai cuja ausência tanto o marcou:

[39] Tradução própria: "Ninguém nunca falava, obviamente, do ausente; era um acordo, tácito ou não, entre as duas famílias? Haviam deliberado, antes do meu comparecimento enquanto acusado previamente inocentado, e havia-se concordado com a elipse do essencial, como os juízes do caso Dreyfus que decidiram antes mesmo de entrar na sala de audiência que 'a questão não seria colocada'? [...] O cadáver escamoteado era o único pretexto para essa proliferação familiar; eles só estavam juntos por causa desse luto."

> J'ai retenu ceci: mon père, à l'entendre, était parvenu à l'ultime degré de l'alcoolisme et, disait-on, se droguait. Nul n'entendit le rire terrifié qui secoua mon seul esprit: l'Absent était là, il habitait mon corps défait, ses mains agrippaient la table avec les miennes, il tressaillait en moi d'enfin m'y rencontrer; c'était lui qui se levait et allait vomir. C'est lui, peut-être, qui en a ici fini avec l'histoire infime d'Eugène et de Clara. (MICHON, [1984] 2014: 73)[40]

Se são tão claros os desvios de Michon e esse retorno a si, e os trechos que destaquei se aproximam tanto dos temas de Carrère, encontro em *La Place*, de Annie Ernaux, a inspiração para reler o segundo capítulo de *Um romance russo* à luz de duas outras características do *récit de filiation*, como as descreve Viart (VIART; VERCIER, 2008: 80-81): sua forma de coletânea (*recueil*), sem uma necessária reconstituição cronológica, e de pesquisa (*enquête*), em que se destaca a construção de um novo formato de texto, afastado do romanesco, pela necessidade de recolher informações e com elas criar uma narrativa.

O texto de Ernaux sobre seu pai corre rápido – quase não há cenas, encontramos no máximo uma descrição mais detida em alguns momentos, referentes a anos mais recentes, quando a autora já era testemunha do que narra. Fotografias traduzidas em palavras também contribuem para um tom objetivo do texto, que sofre algumas quebras quando a autora interfere com comentários sobre a dificuldade de escrever este texto e sua distância em relação ao pai, que ela busca entender e talvez diminuir através da própria escrita. A autora está organizando informações, tentando moldar uma narrativa sobre seu pai.

A objetividade na disposição dos fatos se soma, em Carrère, à menção das cartas que lhe servem de fonte, tornando a *recolha* ainda mais explícita. Também a ideia de *enquête* se expressa na própria disposição em escrever sobre o avô de quem pouco se sabe. O narrador está perseguindo o personagem do avô, e o próprio texto se constrói por essa busca – basta lembrar o *making of* da reportagem sobre o soldado húngaro, o do documentário e, enfim, *o making of* do próprio livro, cuja escrita simula a pesquisa para escrevê-lo.

Há muitas lacunas, e não existe uma maneira de preenchê-las. Às vezes, diz Viart, se assume o desconhecimento de pensamentos, sonhos e angústias daquele sobre quem se escreve, e por vezes é preciso se lançar em hipóteses, como se se ficasse em uma corda bamba entre fatos e ficção, sem pender para apenas um dos lados (VIART; VERCIER, 2008: 81). É preciso supor, imaginar.

---

[40] Tradução própria: "Guardei isto: meu pai, segundo essa pessoa, atingira o último grau do alcoolismo e, dizia-se, se drogava. Ninguém escutou o riso terrível que agitou meu espírito: o Ausente estava aqui, ele habitava meu corpo abatido, suas mãos agarravam a mesa com as minhas, ele tremulava em mim por ter enfim me encontrado; era ele que se levantava e iria vomitar. Talvez tenha sido ele que encerrou aqui a história ínfima de Eugène e Clara."

Carrère não se furta a isso. Já mencionei no capítulo anterior o momento em que, ao reconstituir a juventude do soldado húngaro, ele não se contenta com as lacunas e começa a fantasiar com histórias possíveis de gente que teria convivido com Tomas e poderia recontar algum momento especialmente tocante dos anos de desaparecimento. Ao estudar o narrador-testemunha que olha para fora e concomitantemente para dentro de si, trouxe à atenção também aquilo que Friedman, na ficção, chama de *inferências* do estado mental de outros personagens. É dessas hipóteses que fala Viart ao sublinhar a ausência de informações e a necessidade de, se não for possível consegui-las, imaginá-las. Como havia defendido lá, estendo meu comentário aqui: essas incursões pelo possível, que são chamadas de ficcionais por Rabaté (2002) e se aproximam da ficção para Viart (VIART, VERCIER, 2008), estão marcadas nas narrativas de Carrère; como discutirei no próximo capítulo, "ficção" pode ganhar diferentes significados aqui, e seria inadequado ampliar a definição de toda uma narrativa para a de *autoficção*, por exemplo, por conta desses delírios inventivos assinalados pelo autor. Se pensarmos no *récit de filiation* como o descreveu Viart e venho apresentando aqui, podem-se entender essas cenas ficcionais como constituintes de uma *enquête*, em que o narrador se lança a uma pesquisa registrando caminhos possíveis que dificilmente serão confirmados, uma vez que seus traços ficaram no passado, foram perdidos ou estão guardados por memórias elas mesmas desvanecidas, resistentes, reconstruídas – ficcionais?

Sobram muitas perguntas, e Carrère as registra:

> Mais c'était quoi, ses aspirations? Ces rêves grandioses dont l'hostilié du monde et sa propre nature lui interdisent l'accomplissement? Qu'aurait-il voulu faire, dans l'absolu? De la littérature, de la politique, du jornalisme? Ce n'est pas clair, et je n'ai pas l'impression que la vie l'ait empêché de suivre une vocation précise. Sa pauvreté l'humiliait, mais il ne rêvait pas de faire fortune. Il écrivait avec fièvre des lettres interminables, mais il n'a jamais, que je sache, proposé un texte à un éditeur ni même à un journal. Je crois qu'il aurait voulu surtout être respecté. Important. Visible. Exister aux yeux d'autrui. (CARRÈRE, 2007: 83-84)[41]

A cena de personagens de romances miserabilistas no metrô, já mencionada, também escancara a corda bamba entre fatos e ficção no *récit de filiation* (à moda de Carrère, de forma

[41] "Mas que aspirações eram essas? Esses sonhos grandiosos cuja realização lhe é interditada pela hostilidade do mundo e pela sua própria natureza? Que gostaria de ter feito, afinal? Literatura, política, jornalismo? Isso não fica claro, e não me parece que a vida o tenha impedido de seguir uma ou outra vocação. Sua pobreza o humilhava, mas não sonhava em fazer fortuna. Escrevia febrilmente cartas intermináveis, mas nunca sugeriu, ao que eu saiba, um texto a um editor nem tampouco a um jornal. Acho que o que mais queria era ser respeitado. Importante. Visível. Existir aos olhos dos outros." (CARRÈRE, 2008: 58)

explícita). “D’où me vient cette scene?” [De onde me vem essa cena], se pergunta o narrador; “J’imagine ces mots, et peut-être cette scène” [Imagino essas palavras, e talvez essa cena], ele responde algumas linhas depois.

> Il me semble pourtant que ma mère m’a un jour raconté quelque chose de ce genre. Je la vois, assise dans le métro à côté de son père, écoutant ce monologue amer et sourd et luttant pour ne pas pleurer. Je la vois mal habillée, avec de mauvaises chaussures aux semelles trouées, comme dans les romans misérabilistes, et j’imagine sa honte à lui de ne pouvoir lui en acheter de neuves, de devoir compter sans fin, économiser pour acheter à sa fille des chaussures [...]. Cette scène est très précise dans ma conscience, mais je suis incapable de me rappeler quand ma mère – si c’est bien ma mère – me l’a racontée. Ce qui est sûr, c’est que je ne peux pas voir un pauvre type avec son enfant dans le métro sans me figurer sa honte et son humiliation, et avoir à mon tour envie de pleurer. (CARRÈRE, 2007: 91-92)[42,43]

A *enquête*, que em sua forma explora os caminhos da pesquisa e da escrita e o uso de arquivo, mantendo no texto as dúvidas e questões não resolvidas, traduz também a essência do *récit de filiation*, naquilo que ele difere de uma escrita de si que apenas recupera antepassados: ela propõe uma ideia de linhagem, hereditariedade; “a narrativa sobre a ascendência [...] interroga uma continuidade, propõe-se a restabelecer um continuum famililar. A restituir uma experiência da qual *eu* sou o produto”, escreve Viart (VIART; VERCIER, 2008: 88)[44]. Assim, voltar ao passado é escrever sobre o presente.

---

[42] “Tenho porém a impressão de que a minha mãe me contou algo no gênero. Vejo-a, por sua vez, sentada no metrô ao lado do pai, escutando esse monólogo amargurado e surdo e lutando para não chorar. Vejo-a malvestida, com sapatos vagabundos furados nas solas, como nos romances miserabilistas, e imagino a vergonha dele por não poder lhe comprar novos, ter que fazer contas sem fim, economizar para dar à filha sapatos [...]. Essa cena é muito precisa na minha consciência, mas sou incapaz de recordar quando minha mãe – se foi de fato minha mãe – me contou isso. O que é certo é que não posso ver um sujeito pobre com o filho no metrô sem imaginar sua vergonha e sua humilhação, a consciência que a criança tem dessa vergonha e dessa humilhação, e sinto por minha vez vontade de chorar.” (CARRÈRE, 2008: 63)

[43] Nesta exposição, não tratarei de outra característica que Viart observa em alguns *récits de filiation*, tomando *La Place* por modelo: a problematização da linguagem. No caso de Annie Ernaux, ele destaca como sua escrita simples – sua platitude – atende ao desejo da autora, expresso no texto, de se aproximar do pai e diminuir a distância entre eles, marca de toda a narrativa; em outros autores, ele aponta a presença de uma linguagem atribuída a determinado grupo social de que o autor trata. No caso de Carrère, encontram-se observações a respeito da linguagem de Sophie, da classe trabalhadora, e comentários atribuídos à mãe do autor a respeito do tipo de russo falado por ela (“aristocrático”) em oposição ao russo falado pela babá, mais popular. Todos esses comentários são importantes para a caracterização do narrador-protagonista, mas não estão refletidos em seu texto, menos ainda nesse trecho específico do segundo capítulo, a respeito do avô, que estou analisando à luz da proposta de Viart para o *récit de filiation*. Acrescento ainda que, embora a linguagem não esteja problematizada aqui, o tema da humilhação ligada à pobreza permite paralelos interessantes entre Ernaux e Carrère; ela relata cenas curtas com o tema, de beleza ímpar, assim como Carrère cria (?) esse trecho do metrô. Cf. Ernaux, [1983] 2011: 457-58.

[44] Tradução própria para o trecho: “Si le texte sur l’ascendance est toujours potentiellement un récit, c’est qu’il interroge une continuité, s’emploie à rétablir un *continuum* familial. À restituer une expérience dont *je* suis le produit.”

Por causa de uma confusão a respeito da origem familiar ou mesmo na transmissão da história dos parentes, problema que, para Viart, está na origem dos *récits de filiation* (VIART, VERCIER, 2008: 92), a *enquête* de alguns autores percorre caminhos que se aproximam da psicanálise no que se pode chamar de "psicogenealogia" – campo que, Viart insiste, se quer uma disciplina científica, mas está rodeado de problemas. O crítico explica que "estudam-se os antecedentes familiares de alguém para elucidar os elementos estruturantes de seu inconsciente, esclarecer o papel determinante da genealogia em sua própria lógica comportamental" (VIART, VERCIER, 2008: 91)[45]; é como se alguém se embrenhasse entre os galhos da árvore genealógica buscando frutos podres, segredos guardados por gerações, caractereres específicos, para entender comportamentos presentes. Em *Le Secret de famille*, François Vigouroux, um dos autores citados pelo crítico que se empenha nesse campo, faz uma apresentação mística dessa ferramenta que orienta os depoimentos que o autor reuniu no volume.

> Para além das aparências e dos limites que as ciências sociais nos explicam, para além da própria psicanálise – chave privilegiada para explorar as magias do inconsciente e suas riquezas –, interrogaremos o mistério disso que é transmitido de uma geração a outra sob o selo do segredo (VIGOUROUX, [1993] 2002: 2)[46]

O método fica menos enigmático depois da leitura de *Um romance russo*; está claro que Carrère, adepto da psicanálise, mas talvez ignorante desses estudos da "psicogenealogia", recorre a essa ideia da transmissão secreta de problemas familiares, ao mencionar uma maldição que percorreria as gerações da família; sua narrativa não se diferencia, em termos de conteúdo, das anedotas que Vigouroux publica em seu livro. Mas há diferenças: os textos de Vigouroux se assemelham a relatórios de casos de pacientes, enquanto, em Carrère, a psicogenealogia se coloca como argumento para a elaboração de uma narrativa autobiográfica que implica o autor e sua família.

"Écriture du *scrupule*" [escrita do escrúpulo], propõe Viart, reconhecendo a preocupação de honestidade que marca a postura enunciativa (VIART, VERCIER, 2008: 98). A palavra "restituição" é preciosa, ele diz, assim como "homenagem"; trata-se de restabelecer a memória de alguém (por vezes, diz o crítico, trata-se "desses pais humilhados pela história"), mas também entregar algo a alguém; "na restituição se inscreve assim o gesto de um endereçamento" (VIART,

---

[45] Tradução própria para o trecho: "On y étudie les antécédents familiaux de quelqu'un pour élucider les éléments structurants de son inconscient, éclairer de rôle déterminant de la généalogie dans sa propre logique comportamentale."
[46] Tradução própria para o trecho: "Au-delà des apparences et des contraintes dont les sciences sociales nous donnent l'explication, par-delà même la psychanalyse – clé privilégiée pour explorer les magies de l'inconscient et ses richesses –, on s'interrogera sur le mystère de ce qui se transmet d'une génération à l'autre sous le sceau du secret."

VERCIER, 2008: 96)[47], escreve Viart, em termos que sintetizam, a meu ver, o que foi exposto no presente capítulo quanto ao contexto em que se dá a enunciação de Carrère.

O emaranhado avô-mãe-neto se dá a ver mais uma vez, não no texto mas na essência de *Um romance russo*, por sua vinculação a essa recente tradição dos *récits de filiation* identificada por Viart. Se, dentre algumas incursões chamadas de ficcionais, se reforçam no cerne da obra os traços de uma narrativa autobiográfica não ficcional, do escrúpulo, em diálogo com o passado (histórico, traumático), acredito que seja necessário percorrer a história recente da forma autobiográfica para procurar na teoria pontos que auxiliem no entendimento do narrador contemporâneo aqui implicado.

[47] Tradução própria para o trecho: "Le mot 'restitution' est ici précieux. Car il ne dit pas simplement l'effort pour figurer ce qui fut, il dit aussi l'*hommage* que les écrivains en font à ceux dont ils parlent. Souvent, en effet, le 'récit de filiation' est offert, par-delà leur disparition, à ces pères humiliés par l'Histoire. Restituer c'est certes reconstruire, rétablir la mémoire oubliée de ce qui fut, mais c'est aussi – peut-être surtout – *rendre* quelque chose à quelqu'un [...] Dans la restitution s'inscrit ainsi le geste d'une adresse."

3. Da autobiografia à autoficção, e daí ao autobiográfico

Fala-se da autoficção, grosso modo, como uma *evolução* da autobiografia. O termo, surgido há cerca de quarenta anos e popularizado nos últimos dez ou vinte, já foi descrito de maneiras diversas, a depender do pesquisador, escritor ou jornalista que dele fez uso – a fortuna crítica e a apropriação do conceito deixam a impressão "de um debate vertiginoso, à maneira de Pirandello", escreve Noronha (2014: 8) na apresentação da coletânea que organizou com ensaios franceses importantes sobre o tema. Seus fundamentos se encontram principalmente nas transformações epistemológicas do século XX, de maneira que a autobiografia teria sido relegada à época moderna e, com as mudanças do homem e do conhecimento nas últimas décadas, teria ficado desautorizada.

Na imprensa francesa, o termo *autoficção* já foi usado algumas vezes para tratar da obra de Carrère, e é recorrente que, em entrevistas, ele responda a perguntas reafirmando o caráter factual de seus livros mais recentes e rechaçando essa etiqueta contemporânea; na quarta capa de *Outras vidas que não a minha*, chegou a escrever: "Tout y est vrai" [tudo aqui é verdadeiro], afastando as desconfianças de que, em relatos de episódios por vezes extraordinários, ele estaria embarcando na (auto)ficção.

Nos capítulos anteriores, sugeri que *Um romance russo* e outras obras de Carrère podem ser classificadas como narrativas autobiográficas não ficcionais, e a nomeação não é aleatória. Como apontei no segundo capítulo, o contexto histórico em que estão mergulhadas a história do avô e a vida da mãe do autor e a vinculação da obra com o *récit de filiation* trazem implicações éticas para a narrativa, de modo que ela se potencializa justamente por remeter a uma realidade, por ser referencial.

Nas próximas páginas, recupero alguns elementos da teoria da autobiografia e da autoficção, ligadas principalmente ao status do narrador, e o contexto de sua elaboração. O intuito não é esgotar o tema, que se ramifica em tantas vertentes, nem mergulhar a fundo na proposta de cada autor para destrinchar especificidades, e sim entender as linhas gerais de cada proposta e de que maneira elas podem contribuir para a leitura de *Um romance russo* e de seu narrador.

Na França, as *Confissões* (1782-89), de Jean-Jacques Rousseau; na Alemanha, *Poesia e verdade* (1811-33), de Johann Wolfgang von Goethe; na França novamente, e em francês, a primeira edição das memórias de Benjamin Franklin, de 1791[1]. As três obras são marcos consensuais da autobiografia, entendida como uma escrita da modernidade, maneira pela qual ela seria definida e caracterizada, mais de um século depois, por teóricos como Philippe Lejeune, o crítico que me guia na incursão dessa longa tradição.

Sabe-se que a escrita *íntima*, *de si* ou *do eu* remonta a muitos outros formatos e épocas. Do passado pode-se resgatar uma pré-história; Philippe Gasparini (2013) vai até o Egito Antigo registrar uma *tentação autobiográfica* em inscritos tumulares, passa pelas narrativas de governantes e homens de guerra de diferentes momentos da antiguidade ocidental e oriental até chegar a quatro tipos de escritos autobiográficos da Idade Média, organizados de acordo com a divisão tripartida da sociedade ocidental de então (o quarto tipo, atribuído aos artistas e letrados): as confissões religiosas, as memórias da aristocracia buscando reafirmar sua legitimidade, as crônicas de ascensão social da burguesia e os autorretratos desses que se infiltram em todas as camadas anteriores (juristas, historiadores, tradutores, compiladores, poetas). Mas, ainda que assinalem um "frêmito individualista", tais textos se parecem mais com currículos – sucintos, factuais e constatativos – do que com relatos introspectivos, reconhece o autor, e se configuram como poesia, romance, correspondência, narrativas de viagem e diários, e não como autobiografias *stricto sensu* (GASPARINI, 2013: 410) – daí comporem um prólogo da história que começa na modernidade.

Também Lejeune ([1971] 2010), que estabelece a autobiografia como gênero literário reafirmando os marcos inaugurais mencionados, identifica no passado alguns ensaios da modalidade. Ele organiza escritos franceses do século XVII (apenas poucos anos antes das *verdadeiras* autobiografias, portanto) em (1) narrativas religiosas póstumas, como os relatos da irmã Jeanne des Anges (1602-65), superior do convento das ursulinas de Loudun cuja suposta possessão resultou em grandes eventos de exorcismo à época; (2) narrativas de vocação (não religiosa), como o *Discurso do método*, de Descartes, de 1637; e (3) crônicas da

[1] Se estes são os marcos do surgimento da autobiografia, vale mencionar também as primeiras ocorrências desse termo para designar determinados escritos. A palavra "autobiografia" surge no século XVIII. Helmut Galle (2011: 40) aponta que a primeira menção ao termo, em alemão, se deu em uma carta de 1776 do poeta Jakob Michael Reinhold Lenz a Goethe; *autobiography*, no inglês, foi grafada primeiramente em 1809 por Robert Southey, segundo Georg Misch. Em francês, a palavra aparece por volta de 1850, explicam Jacques Lecarme e Éliane Lecarme-Tabone (1999: 7-8), em substituição a *mémoires*. Segundo estes últimos, além de poder ser usado no singular e derivar em adjetivo, o termo teria se instalado progressivamente pela possibilidade de oposição à "biografia" e pelas questões levantadas a partir dessa diferença. Os autores registram algumas ocorrências: por Balzac, Proudhon e Edmond e Jules de Goncourt.

vida privada de inclinação pessoal, como algumas memórias que deixam de focar a história para colocarem o indivíduo no centro de gravidade. Para além dessa produção, Madeleine Foisil ([1986] 2009: 321-30) enumera, como escrituras de "foro privado" do final do século XVII e ao longo do XVIII, as memórias, diários e *livres de raison.*

"A autobiografia não tem nada de eterno: é um fenômeno próprio da Europa ocidental, que mal tem dois séculos de existência", escreve Lejeune ([1971] 2010: 11)[2]. Sua afirmação está ligada a um novo tipo de homem que passa a existir na época moderna, e seu advento, intrinsicamente relacionado ao do romance, outro gênero moderno.

Se retomarmos o período final da Idade Média, encontraremos acontecimentos que "vão modificar as mentalidades, em especial a ideia do indivíduo e de sua função na vida cotidiana da sociedade": um novo papel do Estado, interferindo no espaço social antes entregue às comunidades; a alfabetização e a difusão da leitura, permitindo a leitura silenciosa e a reflexão solitária – inicialmente em classes abastadas e, nos séculos XVIII e XIX, atingindo um público mais amplo, a classe média urbana[3]; e novas formas de religião que estimulam o exame de consciência, a meditação solitária, conforme analisa o historiador e medievalista francês Philippe Ariès ([1986] 2009: 11-13). Tais transformações conduzem à emergência de um homem que se destaca do coletivo; as experiências individuais tomarão o lugar da tradição coletiva.

Vale observar o comentário de Jean Marie Goulemot a respeito do caráter público da literatura medieval:

> Canções de gesta, *chansons de toile*, *fabliaux*[4], obras teatrais, para citar apenas esses gêneros, mostram bem que a apreensão da literatura ainda não é concebida como um ato estritamente individual. [...] Parece evidente também que a temática das obras refere-se prioritariamente ao coletivo, quer se trate do mundo feudal engajado na defesa da cristandade ou nas lutas fratricidas, quer se trate da

---

[2] Tradução própria para o trecho: "Il ne s'agit pas de définir dans l'éternel 'l'essence' d'un genre. L'autobiographie n'a rien d'éternel: c'est un phénomène propre à l'Europe occidentale, qui a à peine deux siècles d'existence; elle n'a rien non plus d'essentiel: comme la plupart des 'genres' littéraires, elle est simplement le lieu géométrique des textes répondant à certaines conditions de forme, de sujet, et de mode de production; c'est donc une catégorie complexe et instable".

[3] "Saber ler era um verniz necessário apenas aos que se destinavam a ocupações típicas da classe média – comércio, administração e as profissões em geral – e, tratando-se de um processo psicológico difícil, que requer exercício contínuo, é provável que apenas uma pequena proporção das classes laboriosas já alfabetizada se incluísse entre o público leitor e que a maior parte desse grupo tivesse ocupações nas quais ler e escrever constituísse uma necessidade profissional" (WATT, [1957] 2010: 42)

[4] Respectivamente, "histórias contadas por mulheres enquanto cosiam ou teciam" e "narrativa curta, em versos octassílabos, típica da literatura francesa nos séculos XII a XIV", como informa Hildegard Feist, a tradutora.

> corporação dos clérigos que se reconhece no simbolismo do *Roman de la rose*. [...]
>
> Se fosse preciso acrescentar um traço suplementar, deveríamos mencionar aqui o anonimato largamente majoritário das obras, acrescentando-lhes os vínculos do escritor com a comunidade medieval: o jogral, o clérigo, o autor de mistérios ou de teatro profano só existem através da comunidade que os "comanda": universidade, convento, confraria, cidade... É ela, como portadora de práticas culturais, que justifica sua existência e fornece a razão de ser de uma obra que deve servi-la e ilustrá-la. (GOULEMOT, [1986] 2009: 361-62)

Ainda que a leitura do romance pudesse ser compartilhada, em círculos em que se lia em voz alta, a privatização dessa experiência coletiva foi evoluindo à medida que outras classes sociais ingressavam no mundo letrado. Em paralelo se desenvolve a abordagem particularizante da personagem, refletindo também o pensamento filosófico a respeito da identidade individual. A própria nomeação dos personagens passa a apontar para sua individualização – não mais figuras históricas ou tipos, não mais o conjunto de expectativas a partir da literatura passada; "os primeiros romancistas romperam com a tradição e batizaram suas personagens de modo a sugerir que fossem encaradas como indivíduos particulares no contexto social contemporâneo" (WATT, [1957] 2010: 19-20).

Descartes contribuiu para que o sujeito moderno fosse erigido – um sujeito que, à época do Iluminismo, poderia ser definido como "um indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação", nas palavras de Stuart Hall (2001: 10). E Locke foi quem lhe atribuiu uma identidade que "permanecia a mesma e que era contínua com seu sujeito" (HALL, 2001: 27), isto é: uma identidade que se desenvolvia com o sujeito a partir de seu nascimento, ainda que permanecendo essencialmente a mesma (HALL, 2001: 11).

Localiza-se aí a ideia de *Bildung* (que, na literatura, daria origem ao *Bildungsroman*, romance de formação), postura filosófica desenvolvida por iluministas alemães (Gotthold Ephraim Lessing, Johann Gottfried von Herder, Alexander von Humboldt, Friedrich Schiller, Goethe) e que, para Lejeune, "imita no plano da ficção uma situação de interioridade, que é na realidade a própria situação do autobiógrafo" ([1971] 2010: 34)[5].

Christine Delory-Momberger, ao se dedicar à pesquisa de construções biográficas na elaboração do sujeito, trata brevemente em um artigo da transição do modo de *biografização* do

[5] Tradução própria para o trecho: "Dans le cas du discours romanesque, en particulier, l'utilisation est extrêmement féconde, parce que le roman d'expérience *mimait* sur le plan de la fiction une situation d'intériorité, qui est en realité la situation même de l'autobiographe".

homem medieval para a do homem moderno, ou seja, seu "trabalho 'psico-cognitivo' de configuração temporal e narrativa, pelo qual os homens dão uma forma própria ao desenrolar e às experiências de suas vidas". Ela atenta para a mudança de um modo heterônomo, calcado em uma busca exterior, de alguma figura tipificada (como um rei ou santo), para o modo autônomo do homem moderno, em que se dá uma construção biográfica a partir de sua própria experiência (DELORY-MOMBERGER, 2009: 99-100).

Como eco das mudanças sociais promovidas pela modernidade, em que "a concepção de indivíduo que toma forma com a sociedade burguesa é a de um ser responsável e autônomo, que se *faz* por si mesmo; que tem que *fazer seu caminho* na vida e que deve *encontrar seu lugar* na sociedade" (DELORY-MOMBERGER, 2009: 102-03), o modo de biografização, explica a autora, passa a responder ao pensamento da *Bildung*, isto é, da concepção da representação da vida como um processo de formação do ser[6].

O romance e a autobiografia responderão à nova exigência registrando a busca pela totalidade *oculta* da vida. É assim que Lukács caracteriza o romance:

> O processo segundo o qual foi concebida a forma interna do romance é a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo, o caminho desde o opaco cativeiro na realidade simplesmente existente, em si heterogênea e vazia de sentido para o indivíduo, rumo ao claro autoconhecimento. (LUKÁCS, [1965] 2009: 82)

E, para a autobiografia, Lejeune formulará uma descrição semelhante: "Há um itinerário, uma estrutura: ela não é de ordem cronológica, mas lógica. É isso que a autobiografia persegue, o *sentido* da vida. A memória é um labirinto em que se busca o fio de Ariadne" ([1971] 2010: 55)[7].

Na aproximação entre ambos, cumpre notar que, entre outras características do romance (como o realismo formal em busca da autenticidade e o enredo situado e localizado, que Watt relaciona ao realismo filosófico e à sua rejeição dos universais e ênfase

---

[6] Adiante, ela falará de histórias plurais e fracionadas e dificuldade em estabelecer continuidade ao se referir a uma pesquisa realizada nos anos 1990, a título de exemplificação de uma mudança da forma de biografização a partir da década de 1970 (DELORY-MOMBERGER, 2009: 103-04). Veremos em seguida como Gilles Lipovetsky e Zygmunt Bauman tratam do mesmo período e se referem a esses processos de individualização, conversando com os levantamentos da pesquisa citada pela autora.

[7] Tradução livre para o trecho: "Il y a un itinéraire, une structure: celle-ci n'est pas d'ordre chronologique, mais logique. Ce que poursuit l'autobiographie, c'est le *sens* de la vie. La mémoire est un labyrinthe où l'on cherche le fil d'Ariane".

nos particulares), Watt chama atenção para a subordinação do enredo ao modelo da memória autobiográfica, tendência inaugurada, ele diz, por Defoe.

Da parte de Lejeune, estudioso da autobiografia, a relação de ambos se dará pela oposição e contaminação. Se, por um lado, cada um define seu próprio pacto de leitura, por outro se influenciam no que diz respeito às técnicas narrativas – o que será inclusive importante para afirmar uma impossibilidade de distingui-los apenas pelo texto[8].

O sucesso do romance em forma de memórias entre 1700 e 1750, diz Lejeune, é responsável por tornar a autobiografia moderna possível. "Esses romances habituaram escritores e autores a ligar o uso da narrativa em primeira pessoa (perspectiva subjetiva) à história da sensibilidade individual e à pintura dos usos e costumes, elementos estranhos a quase todas as narrativas que enumeramos [as anteriores, do conjunto da *pré-história*]" (LEJEUNE, [1971] 2010: 44)[9].

Goulemot, tratando dessa mesma produção em seu estudo sobre a publicidade do privado, vai mais longe nessa contaminação dos gêneros, apontando para uma nova legitimidade da escritura a partir do efeito de verdade que tais romances em primeira pessoa produziam por sua associação a escritos privados, como um manuscrito encontrado por acaso, diários pessoais ou mesmo correspondências. "É por se apresentar como discurso espontâneo, produzido por um não escritor, não destinado à publicação, que o romance tenta passar por verdadeiro. É esse caráter privado, íntimo, que prólogos e advertências ao leitor colocam em cena durante todo o século [XVIII]" (GOULEMOT, [1965] 2009: 382-83).

Depois desse *impulso*, o romance e a autobiografia viveriam em um "singular jogo de espelhos", diz Lejeune, emprestando e imitando a sinceridade e a originalidade um do

---

[8] Em seu primeiro livro, Lejeune proclama que a autobiografia é apenas um caso específico de romance – afirmação de que se arrepende: "Como pude escrever coisas assim?", se pergunta anos depois. "Lanço fórmulas brutais sobre as relações entre autobiografia e ficção que, hoje, rejeito." Conclui que "não, a autobiografia não é um caso particular de romance, nem o inverso, ambos são casos particulares de construção de narrativa" (LEJEUNE, 2014c: 86). Como explico adiante, o crítico reviu algumas posições desde seu primeiro trabalho; aqui, apresento uma espécie de síntese de seu pensamento.

Ainda quanto à determinação da ficcionalidade apenas por índices internos, Françoise Lavocat aponta que tal teoria, defendida por Käte Hamburguer, é sustentada por poucos narratologistas atualmente (2016: 35). Em *Fait et fiction*, Lavocat menciona duas refutações de Genette a essa proposta. Não entrarei na vasta discussão sobre a ficcionalidade, embora, ao tratar mais à frente da autoficção, toque no problema da definição de ficção.

[9] Tradução própria para o trecho: "Ces romans habituent écrivains et lecteurs à lier l'emploi du récit à la première personne (perspective subjective) à l'histoire de la sensibilité individuelle et à la peinture des moeurs, éléments étrangers à presque tous les récits que nous avons énumérés plus haut: les auteurs de ces récits ne parlaient jamais de leur vie sentimentale intime, et ne se donnaient jamais la peine de dépeindre comment le monde leur était apparu, puisqu'ils supposaient connus les milieux où ils vivaient, et inintéressante la particularité de leur perspective".

outro e, por seu surgimento, indicando "uma transformação geral na noção de pessoa" (LEJEUNE, [1971] 2010: 34)[10].

Juntos, *L'Autobiographie en France*, de 1971, e *Le Pacte Autobiographique*, de 1975, apresentam a essência do pensamento de Philippe Lejeune sobre a autobiografia – ainda que, é importante observar, o crítico tenha se retificado e complementado em artigos e coletâneas sucessivos, respondendo a críticas, dissolvendo a normatividade de seus primeiros textos e aumentando o escopo de seu *corpus* (não necessariamente para incluir mais obras sob a etiqueta da autobiografia, e sim para se debruçar sobre outras formas da escrita de si, como o diário pessoal)[11]. O primeiro volume recorta o tema horizontalmente, buscando criar um conjunto de obras publicadas ao longo da história a serem agrupadas sob um mesmo conceito – este, elaborado concomitantemente à delimitação do campo – e caracterizá-las por pontos em comum nos textos. O trabalho seguinte propõe um estudo vertical da autobiografia, demorando-se sobre o pacto autobiográfico que ele antes havia apenas enunciado.

Como se partisse do zero, segundo declaração do próprio autor, Lejeune esboça uma apresentação do que seria a autobiografia que não parece oferecer qualquer novidade ao que um leitor comum supõe ser tal tipo de texto.

> DEFINIÇÃO: chamamos de autobiografia a narrativa retrospectiva em prosa que alguém faz de sua própria existência, quando focaliza sua vida individual, em particular a história de sua personalidade. (LEJEUNE, [1971] 2010: 12)[12]

À conceituação segue uma explicitação dos fatores dessa equação, com uma divisão em tópicos que permitirá excluir narrativas por não preencherem algum desses requisitos. Lejeune destaca, assim, que quanto à forma da linguagem é preciso que seja (1a) uma narrativa (1b) em

---

[10] Tradução própria para o trecho: "Singulier jeu de miroir, qui montre que la sincérité s'apprend, que l'originalité s'imite, et qu'il s'agit non pas du génie de quelques individus, mais d'une transformation générale de la notion de personne à travers l'apparition, dans une société, d'un nouveau type de récit".

[11] Em 1992, ele funda a Association pour l'autobiographie et le Patrimoine Autobiographique [Associação para a autobiografia e o patrimônio autobiográfico] (APA), grupo de amadores do tema – que, em 1971, ele jamais teria cogitado criar, se considerarmos a declaração, de que logo se arrepende, de que "é praticamente impossível que alguém que não tenha nenhuma experiência de composição literária, e cuja vida nunca tenha sido expressa por algum tipo de criação, escreva uma autobiografia tal como a definimos" (Conforme citação traduzida em LEJEUNE, 2014c: 87).

[12] Tradução própria para o trecho: "Définition: nous appelons autobiographie le récit rétrospectif en prose que quelqu'un fait de sa propre existence, quand il met l'accent principal sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité."

prosa; o assunto trata (2) de uma vida individual, da história de uma personalidade; a posição do autor é de (3a) identidade com o narrador e o personagem e de (3b) uma perspectiva retrospectiva da narrativa (LEJEUNE, [1971] 2010)[13]. A formalização ganha contornos mais nítidos nas oposições que o autor cria em relação a outros gêneros, como o romance e o poema, e a outras formas da literatura íntima: "As memórias não preenchem a condição da categoria 2, o romance autobiográfico, a 3a, o poema autobiográfico, a 1b, o diário pessoal, a 3b" (LEJEUNE, [1971] 2010: 12).

Em sua formulação binária[14], as memórias, por exemplo, são riscadas do campo da "autobiografia" por não se deterem sobre uma vida individual e/ ou a história de uma personalidade. O que fazem, nos termos de Lejeune[15,16], é dar espaço para a narrativa de acontecimentos de que o autor foi testemunha: "Aquilo que há de pessoal é o *ponto de vista* individual, mas o objeto do discurso é qualquer coisa que ultrapassa em muito o indivíduo, é a história dos grupos sociais e históricos aos quais ele pertence" (LEJEUNE, [1971] 2010: 13)[17].

Uma vez descartadas as narrativas que não se debruçam sobre a personalidade, resta ainda ponderar a respeito de outras que, nem autobiografias nem memórias, orbitam em torno dessas duas formas sem ganhar uma categoria para si. Através de um critério "dessa vez mais pessoal", estão excluídas também aquelas cuja infância não ocupa um lugar significativo, uma vez que sem isso não se pode "compreender a pessoa em sua totalidade, em um movimento

---

[13] Em 1975, ele transforma essas três categorias em quatro, mantendo as duas primeiras e desdobrando a terceira de forma a não unir, em um mesmo critério, as instâncias diferentes de autor e personagem. Assim, ele destaca (3) a identidade entre autor ("cujo nome remete a uma pessoa real") e do narrador, e depois (4a) a identidade entre narrador e personagem principal. Por fim, (4b) a perspectiva retrospectiva da narrativa (LEJEUNE, 2014a: 16-17).

[14] Em 1986, Lejeune critica sua posição do "tudo ou nada", tanto em relação à definição da autobiografia quanto às identidades. "Quando me releio, fico impressionado com a contradição flagrante entre essa posição inicial, absoluta e arbritária, e o conjunto das análises que se seguem e estabelecem, ao contrário [...] a existência de ambiguidades e graus." (LEJEUNE, 2014b: 65)

[15] Ele não ignora que por muito tempo a palavra *mémoires* foi usada para as narrativas e lembranças de homens de destaque; apenas opta por estabelecer uma diferença de enfoque de acordo com o uso das palavras. (LEJEUNE, [1971] 2010: 13).

[16] Goulemot atenta para o caráter público e os autores das memórias, "os representantes mais eminentes da elite social. [...] Trata-se de um gênero aristocrático, mas o que aqui nos interessa é que as memórias procuram reduzir a pessoa a seus atos públicos. Em certo sentido se detêm onde começam o privado e o íntimo. Ou mais: dão a entender que o privado e o íntimo não existem ou são desprovidos de interesse e impróprios ao discurso." (GOULEMOT, [1986] 2009: 380)

[17] Tradução própria para o trecho: "Dans les *mémoires*, l'auteur se comporte comme un témoin: ce qu'il a de personnel, c'est le *point de vue* individuel, mais l'objet du discours est quelque chose qui dépasse de beaucoup l'individu, c'est l'histoire des groupes sociaux et historiques auxquels il appartient."

recapitulativo de síntese do eu", objetivo (moderno?) da autobiografia (LEJEUNE, [1971] 2010: 16)[18].

Quanto ao romance, estão claras as influências na técnica narrativa e a concomitância de seu advento; falta ressaltar que a principal diferença em relação à autobiografia, e é esse o ponto central da teoria de Lejeune, é *externa*. Aqui se desenha o pacto autobiográfico, que, como sugere a escolha da palavra, é um contrato ou uma convenção: "A autobiografia é um gênero fundado sobre a confiança, um gênero 'fiduciário', pode-se dizer" (LEJEUNE, [1971] 2010: 19).

A teoria implica uma combinação de dois elementos: a identidade entre autor e personagem e o pacto que o texto propõe.

A identidade, diz, deve ser distinguida da "pessoa gramatical"; não se trata aqui da utilização da primeira ou terceira pessoa no texto, mas da "identidade dos indivíduos aos quais remetem os aspectos da pessoa gramatical" (LEJEUNE, 2014a: 19). Assim, recorre à teoria de Benveniste a respeito dos pronomes pessoais, que só definem seu referente no ato de enunciação, e a aplica ao texto: "No discurso escrito, a *assinatura* designa o enunciador".

> É, portanto, em relação ao nome próprio que devem ser situados os problemas da autobiografia. Nos textos impressos, a enunciação fica inteiramente a cargo de uma pessoa que costuma colocar seu *nome* na capa do livro e na folha de rosto, acima ou abaixo do título. É nesse nome que se resume toda a existência do que chamamos de *autor*: única marca no texto de uma referencialidade extratextual indubitável, remetendo a uma pessoa real, que solicita, dessa forma, que lhe seja, em última instância, atribuída a responsabilidade da enunciação de todo o texto escrito. Em muitos casos, a presença do autor no texto se reduz unicamente a esse nome. Mas o lugar concedido a esse nome é capital: ele está ligado, por uma convenção social, ao compromisso de responsabilidade de uma *pessoa real*. (LEJEUNE, 2014a: 26-27)

A responsabilidade que o nome implica é a base, por sua vez, do pacto autobiográfico. Este se estabelece em simetria ao pacto romanesco, em que se dá a não identidade entre autor e personagem e o texto oferece um *atestado de ficcionalidade* – "em geral, o subtítulo *romance*, na capa ou na folha de rosto, que preenche, hoje, essa função" (LEJEUNE, 2014a: 33). A oposição entre os pactos se dá, assim, pela diferença de

[18] Tradução própria para o trecho: "Écrire son autobiographie, c'est essayer de saisir sa personne dans sa totalité, dans un mouvement récapitulatif de synthèse du moi. Un des moyens les plus sûrs pour reconnaître une autobiographie, c'est donc de regarder si le récit d'enfance occupe une place significative, ou d'une manière plus générale si le récit met l'accent sur la genèse de la personnalité."

ficcionalidade e factualidade; ele ressalta que "*romance*, na terminologia atual, implica pacto romanesco, ao passo que *narrativa*, por ser indeterminada, é compatível com um pacto autobiográfico".

A partir dessas definições, desenha seu quadro que se tornou famoso e que será retomado depois pela autoficção de Serge Doubrovsky. Nele, coloca a identidade e o nome do pacto nos eixos horizontal e vertical, respectivamente, e estuda a qual tipo de gênero se refere cada umas das combinações.

Nome do personagem / **Pacto**	**≠ nome do autor**	**= 0**	**= nome do autor**
Romanesco	romance	romance	
= 0	romance	indeterminado	autobiografia
Autobiográfico		autobiografia	autobiografia

Explicações complementares enriquecem sua teoria sobre o pacto autobiográfico. Se a identidade se percebe imediatamente, pela comparação entre os nomes da capa e de dentro do texto, o pacto autobiográfico se dá a ver de forma ritual, "com desculpas, explicações, preâmbulos, declaração de intenção" – que ele exemplifica na quarta parte de *L'Autobiographie en France*, a da "Antologia", com trechos das *Confissões* de Rousseau, textos de Chateaubriand, Romain Rolland, Michel Leiris, Jean-Paul Sartre... – ou, de maneira exterior ao texto, "no título, na apresentação, na dedicatória [...] mas às vezes em uma nota conclusiva (Gide) ou mesmo em entrevistas concedidas no momento da publicação (Sartre)" (LEJEUNE, [1971] 2010: 19)[19]. O pacto é um ritual de apresentação, que coloca a regra do jogo:

> Escrever um pacto autobiográfico (qualquer que seja o conteúdo) é colocar sua voz, escolher o tom, o registro em que se vai falar, definir seu leitor, as relações que se pretende ter com ele: é como a clave, o sustenido ou o bemol no começo da

[19] Tradução própria para o trecho: "La déclaration d'intention autobiographique peut s'exprimer de différentes manières, dans le titre, dans le 'prière d'insérer', dans la dédicace, le plus souvent dans le préambule rituel, mais parfois dans une note conclusive (Gide), ou même dans des interviews accordées au moment de la publication (Sartre)". Em *Est-il je?*, Philippe Gasparini tratará dos elementos paratextuais que definem o horizonte de expectativa do leitor – em relação a narrativa autobiográfica, romance ou romance autobiográfico. Cf. Gasparini, 2004: 61-100.

> partitura; todo o resto do discurso depende disso. É escolher um papel. (LEJEUNE, [1971] 2010: 51)[20]

O aparecimento das definições mais rigorosas de Lejeune se deu em uma época nada favorável a esse modelo de autobiografia, expõem Jacques Lecarme e Éliane Lecarme-Tabone; a vanguarda, a psicanálise lacaniana e o textualismo são alguns dos movimentos que teriam relegado a autobiografia "aos artigos caducos de uma pequena burguesia reacionária, nostálgica, individualista" (LECARME; LECARME-TABONE, 1999: 22)[21].

Em artigo que defende que *Le Livre brisé*, de Serge Doubrovsky, e *Le Miroir qui revient*, de Alain Robbe-Grillet, "revolucionaram o gênero tradicional da autobiografia ao engendrar uma mudança de paradigma", Alfonso de Toro dedica boa parte de sua atenção a uma crítica ao modelo de Lejeune, que considera ultrapassado por causa da "situação epistemológica" e algumas contradições que ele observa (DE TORO, 2004).

Alguns ingredientes dessa situação a que De Toro se refere são, por exemplo, as mudanças no domínio da linguística e da filosofia, a emergência da Nova História e a discussão em torno de Hayden White e sua *Meta-história* (1973), que pôs em xeque o estatuto de verdade da historiografia ao considerar o discurso histórico uma "narração tão ficcional quanto a do romance" – de forma que se assiste, em meados do século XX, a uma mudança de paradigmas.

De forma geral, trata-se de transformações ocorridas a partir da metade dos anos 1950, quando irrompe uma arte desejosa de ruptura estética, encabeçada pelos "novos" romance, teatro, crítica e a Nouvelle Vague no cinema. Esse momento corresponderia, para Blanckeman (2000: 10-11), à terceira das quatro partes em que se pode dividir o século XX na França, de acordo com os principais marcos do período na literatura. Depois de passar pela multiplicidade de inovações estéticas no romance (com nomes como André Gide, Marcel Proust e Céline) e pelo surrealismo na poesia e nas artes da imagem, e por uma literatura "engajada, histórica, ética, política", entre o começo dos anos 1930 e o meio dos

---

[20] Tradução própria para o trecho: "Écrire un pacte autobiographique (quel qu'en soit le contenu), c'est d'abord poser sa voix, choisir le ton, le registre dans lequel on va parler, définir son lecteur, les relations qu'on entend avoir avec lui: c'est comme la clef, les dièses ou les bémols en tête de la portée; tout le reste du discours en dépend. C'est choisir son rôle".

[21] Tradução própria para o trecho: "À cette époque, d'ailleurs, les temps n'étaient pas favorables à cette pratique: l'avant-garde (Tel Quel, Change), la théorie, la psychanalyse (lacanienne), le militantisme (révolutionnaire ou gauchiste), le marxisme althussérien, et surtout l'idée d'un Texte qui porterait en lui son référent et sa fonction rejetaient l'autobiographie dans les articles périmés d'une petite bourgeoisie réactionnaire, nostalgique, individualiste."

50 (no contexto dos regimes fascistas, da Segunda Guerra Mundial e do começo das guerras de descolonização e ligada aos nomes de Gide, André Malraux, Albert Camus, Jean-Paul Sartre e Louis Aragon), a arte se volta para uma contestação de seus pressupostos.

"Somente a pesquisa experimental das formas narrativas, a vocação intransitiva da escrita romanesca permitem aproximar as obras" de Alain Robbe-Grillet e Claude Simon, Nathalie Sarraute e Robert Pinget, Samuel Beckett e Claude Ollier, entre os nomes de destaque desse momento, escreve Blanckeman (2000: 11)[22]. O Tel Quel (Philippe Sollers, Julia Kristeva, Denis Roche) radicaliza o projeto: "Esse movimento pratica o textualismo, uma escrita de limites, que busca seu próprio fim, pensa romper com qualquer forma de ilusão romanesca ou referencial, experimenta apenas os recursos da linguagem de forma deliberadamente revolucionária a partir de 1968", escreve. "Trata-se de subverter a ordem em sua raiz mais elementar, o logos." (BLANCKEMAN, 2000: 11)[23]

Os conceitos de "literalidade" e "realidade' serão discutidos pelo Nouveau Roman, aponta De Toro (2004), "isto é, a absoluta relatividade de tudo que se passa por real, o que tem como consequência a abolição da fronteira entre realidade e ficção e que desemboca na crise da representação"[24].

As fronteiras se diluem ainda mais com o desconstrutivismo que se segue, em que o pensamento "monolítico, monocausal, estático e binário", nas palavras de De Toro, cede seu lugar, "na pós-modernidade, a pluralidade, hibridez, nomadismo, rizoma, paralogia, disseminação e *différance*"[25] – conceitos de pensadores como Lyotard, Derrida e Deleuze e Guattari. Ao invés de uma síntese dialética, essas noções propõem deslizamentos, cruzamentos, "de maneira que eles não formam uma unidade ideal e bem definida, mas entidades fluidas e contaminadas" (DE TORO, 2004)[26].

---

[22] Tradução própria para o trecho: "Seule la recherche expérimentale sur les formes narratives, la vocation intransitive de l'écriture romanesque, permettent d'en rapprocher les oeuvres."

[23] Tradução própria para o trecho: "Ce mouvement pratique la textualité, une écriture des limites, qui se veut sa propre fin, entend rompre avec toute forme d'illusion, romanesque ou référentielle, expérimente les seules ressources du langage de façon délibérément révolutionnaire à partir de 1968. Il s'agit de subvertir l'ordre dans son enracinement le plus élémentaire, le logos."

[24] Tradução própria para o trecho: "Lejeune ne prend pas en compte ce qui est discuté depuis le milieu des années 50 dans le *nouveau roman*, en particulier les termes de 'littérarité' et de 'réalité', c'est-à-dire l'absolue relativité de tout ce qui passe pour réel, ce qui a pour conséquence l'abolition de la frontière entre réalité et fiction et qui aboutit à la crise de la représentation."

[25] Tradução própria para o trecho: "... une pensée monolithique, monocausale, statique et binaire. Cette pensée désuète, c'est-à-dire la remise en question du logos, cède la place dans la postmodernité à la pluralité, à l'hybridité, au nomadisme, au rhizomatique, à la paralogie, à la dissémination et à la *différance*."

[26] Tradução própria para o trecho: "... de sorte qu'ils ne forment non pas des unités idéales et bien définies, mais des entités floues et contaminées."

A rigidez classificatória de Lejeune contrasta de maneira clara com esses novos paradigmas, mas não só ela; mesmo a possibilidade de representação da vida foi colocada em xeque, como veremos nas propostas da autoficção. Mais do que tudo, no entanto, o homem de que Lejeune falava, em meados dos anos 1970, não era seu contemporâneo.

Justamente em torno dessa época deu-se, para filósofos como Gilles Lipovetsky e Zygmunt Bauman, uma passagem da modernidade para um período posterior – hipermodernidade ou modernidade líquida, respectivamente. Essa mudança histórica se faz acompanhar, naturalmente, de transformações no homem contemporâneo, de forma que, se para os modernos a *totalidade* e uma *síntese do eu* podiam ser pensados como norte – na *Bildung* da própria vida, no romance, na autobiografia –, para o homem do hiperindividualismo essas amarras soam antiquadas.

Instaura-se "uma modernidade elevada à potência superlativa" (LIPOVETSKY, 2004: 53), a consumação de uma modernidade antes limitada. São ambas calcadas nos mesmos axiomas: o mercado, a eficiência técnica e o indivíduo. Bauman fala do nosso tempo como mais uma etapa do processo de liquefação que já acontecia na modernidade; lá, a metáfora do "liquefazer" se aplicava ao derretimento "dos grilhões e das algemas que, certo ou errado, eram suspeitos de limitar a liberdade individual de escolher e agir", ou seja, libertou-se a economia de "tradicionais embaraços políticos, éticos e culturais" (BAUMAN, 2001: 11); agora, são as ações coletivas que se liquefazem, fazendo emergir uma sociedade formada por indivíduos (não mais cidadãos), em que a esfera privada invade as questões públicas.

Nessa segunda modernidade os processos de fragmentação se acentuam. Os filósofos apontam para um excesso de escolhas, a que reagimos como consumidores – sempre buscando melhores opções, sabendo não existir uma escolha definitiva e, portanto, certa ou errada (BAUMAN, 2001: 75). Dá-se, assim, uma diversificação de modelos, uma realidade tão *rizomática* que resulta em uma fragilização das personalidades e vulnerabilidade psicológica (LIPOVETSKY, 2004: 82-84).

A identidade, ponto de chegada para os modernos, continua sendo um projeto não realizado. A esse respeito, não há muito que nos distinga da condição de nossos avós, comenta Bauman. Mas é também verdade que tentar por em prática essa ideia de "harmonia, lógica e consistência", como pensamos a identidade, pode ser uma armadilha: a identidade "só pode se manter unida com o adesivo da fantasia, talvez o sonhar acordado", diz Bauman; mas "pareceria uma perspectiva repugnante", nesses tempos líquidos, um adesivo de fantasia de grande poder de fixação, difícil de dissolver e limpar (BAUMAN, 2001: 98).

A autoficção vai recuperar de diferentes maneiras os fios das correntes de pensamento das décadas anteriores a seu surgimento e, na descrição que faz do sujeito, remete a essa fluidez e falta de modelos da hipermodernidade.

A primeira aparição do termo *autoficção* data de 1977, da publicação do romance *Fils*, de Serge Doubrovsky. Já era possível encontrar, na tabela de 1975 de Philippe Lejeune reproduzida anteriormente, as categorias que a definiriam. Se a retomarmos, duas casas tinham permanecido "cegas": a primeira, embaixo à esquerda, não previa a possibilidade de uma narrativa de pacto autobiográfico em que não figurasse o nome do autor; a segunda, acima à direita, dizia ser impossível que uma narrativa em que personagem e autor tivessem o nome propusesse um pacto romanesco.

Doubrovsky se inspira neste último caso em *Fils*. Em outubro de 1977, escreve uma carta a Lejeune, em que declara seu desejo de preencher aquela casa (LEJEUNE, 1986: 63). A *autoficção* teria surgido apenas no momento da redação da quarta capa, encomendada pelo editor ao autor[27], e que diz o seguinte:

> Autobiografia? Não, esse é um privilégio reservado aos importantes desse mundo, no crepúsculo de suas vidas e num belo estilo. Ficção, de acontecimentos e fatos estritamente reais; se preferirmos, *autoficção*, por ter-se confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, avessa ao bom comportamento, avessa à sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontros, *fios/ filhos* de palavras, aliterações, assonâncias, dissonâncias, escrita de antes ou de depois da literatura, *concreta*, como se diz da música. Ou ainda, autofricção, pacientemente onanista, que espera conseguir agora compartilhar seu prazer.[28]

Philippe Gasparini considera que o texto de Doubrovsky se construía com certa má-fé contra a autobiografia, pois, a par da conceituação de Lejeune, o escritor e crítico sabia

[27] Ainda que seja esse o momento considerado fundador, Doubrovsky revelou depois, quando os debates em torno do conceito já caminhavam havia alguns anos, que a pesquisadora filiada à crítica genética Isabelle Grell encontrou "autoficção" em uma das milhares de páginas que o autor redigira entre 1970 e 1977 e que pretendia publicar – o livro completo só deixaria de ser inédito em 2014, com o título de *Le Monstre*. Desse catatau Doubrovsky extraiu seu *Fils*, em 1977, sem "autoficção".

[28] Conforme tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes, para nota de rodapé do artigo de Jeannelle (2014: 157-58). Em francês, o texto diz: "Autobiographie? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d'événements et de faits strictement réels; si l'on veut, *autofiction*, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. Rencontres, *fils* des mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d'avant ou d'après littérature, *concrète*, comme on dit musique. Ou encore, autofriction, patiemment onaniste, qui espère maintenant partager son plaisir".

estar se referindo a memórias ao citar "os importantes desse mundo" (ver notas 15 e 16 deste capítulo); no entanto, se utiliza disso para contrapor (e defender) sua prática de escritor, em uma dupla crítica: por um lado provocando a reprovação, no contexto político dos anos 1970, de um gênero que se dedicava às personalidades históricas, e por outro fazendo referência a um "belo estilo" justamente na época das pesquisas formais com a linguagem (GASPARINI, 2011: 13-14).

Ainda quanto a essa definição, faz-se necessário explicitar seu entendimento da palavra "ficção". Estudando detidamente e a fundo as fronteiras entre real e ficção, Françoise Lavocat recupera algumas conceituações de pesquisadores (como Käte Hamburguer, Dorrit Cohn, Jean-Marie Schaeffer e Genette) para o termo, e conclui, provisoriamente, no início ainda de seu trabalho: "O ponto comum entre essas [duas] definições é que a ficção é um artefato cultural produzido pela imaginação e não submetido às condições de verdade fundadas na referência ao mundo empírico" (LAVOCAT, 2016: 33)[29]. Isto é, entende-se a ficção, aqui, como desobrigada da correspondência com o mundo.

A dificuldade em se decidir por uma conceituação é, para Jeannelle, um dos pontos mais ou menos litigiosos em torno da autoficção, como ele discorre em valioso artigo sobre o caminho da autoficção ao longo das décadas. Diz o crítico:

> Existem, de maneira geral, três grandes definições. Para uns, a ficção é um modo narrativo constituído de asserções simuladas (trata-se do *ficcional*), para outros, ela se define em função de um critério de ordem temática, isto é, pelo recurso ao imaginário (trata-se do *fictício*); para outros, ainda, ela representa tudo aquilo que não é referencial: o imaginário, mas também o hipotético, o irreal, o mentiroso etc. (trata-se do *falso*). Mas, na maioria das vezes, o ficcional e o falso se confundem, por falta de uma análise do próprio estatuto da ficção e de seus marcadores. (JEANNELLE, [2007] 2014: 145)

No caso de Doubrovsky, a ficção teria agido como estrutura ou moldura. Ao escrever sobre *Fils*, ele explica que os fatos são todos autobiográficos, mas foram deslocados e enquadrados em um enredo fictício: um dia (das oito horas da manhã às oito da noite, uma sessão de análise inclusa no roteiro) na vida do protagonista que leva seu nome, em uma estrutura tripartida: "antes da verdade (o vivido pré-analítico); o campo de batalha do verdadeiro (a sessão de análise); depois da verdade (o vivido pós-analítico)" (DOUBROVSKY,

[29] Tradução própria para o trecho: "Le point commun entre ces deux définitions est que la fiction est un artefact culturel produit par l'imagination et non soumis aux conditions de vériconditionnalité fondées sur la référence au monde empirique."

1988: 67)[30]. A ficção, assim, poderia ser classificada como modo narrativo, nas palavras de Jeannelle. Gasparini (2011: 13) fala do uso do conceito, por Doubrovsky, com o sentido de "narração literária".

Ele também reivindica uma distinção entre um registro chamado de documental e a escrita de si como literatura: fazer uso de linguagem poética, segundo ele, implicaria uma problematização da linguagem referencial "à medida que submete o registro da vida à ordem do texto":

> Se abandonarmos o discurso cronológico-lógico em prol de uma divagação poética, de um verbo errante, em que as palavras têm precedência sobre as coisas, tomam o lugar das coisas, saímos automaticamente da narração realista e entramos no universo da ficção. Uma curiosa ciranda se estabelece: ficção falsa, que é história de uma vida verdadeira, o texto, pelo movimento de sua escrita, se distancia instantaneamente do registro conhecido do real. (DOUBROVSKY, 1988: 69)[31]

Neste ponto, destaco uma observação de Lavocat (2016) quando estuda a argumentação textualista de que não se podem discernir textos ficcionais de históricos. Ela chama atenção para uma confusão entre ficcionalidade e literalidade – citando inclusive Emmanuel Carrère. Diz que se pensa na forma literária como algo com o poder de modificar o estatuto ontológico do texto, por causa da metáfora – como se essa figura literalizasse o processo, promovendo um deslocamento.

> Tal concepção leva a enxergar as narrativas factuais complexas, que apresentam um alto grau de elaboração retórica e estilística – as *Mémoires* de Saint-Simon, por exemplo – como ficções, o que é um exagero, considerando olhar referencial continuamente afirmado pelo autor. Na verdade, nós perdemos o costume e a compreensão de textos factuais literários, habituais nos séculos anteriores ao nosso.

---

[30] Tradução própria para o trecho: "l'avant de la vérité (le vécu pré-analytique); le champ de bataille du vrai (la séance d'analyse); l'après-vérité (le vécu post-analytique)."

[31] Tradução própria para o trecho: "Si l'on délaisse le discours chronologico-logique au profit d'une divagation poétique, d'un verbe vadrouilleur, où les mots ont préséance sur les choses, se prennent pour les choses, on bascule automatiquement hors narration réaliste dans l'univers de la fiction. Un curieux tourniquet s'instaure alors: fausse fiction, qui est histoire d'une vraie vie, le texte, de par le mouvement de son écriture, se déloge instantanément du registre patenté du réel."

> No entanto, nossa época produz numerosas obras literárias factuais, como as de Emmanuel Carrére ou Daniel Mendelsohn. (LAVOCAT, 2016: 71)[32]

É curioso observar que a distinção entre textos ficcionais e não ficcionais remete a questões de antes da formulação de Lejeune, quando justamente não se sabia como classificar a autobiografia em função da variação de sua linguagem, mais ou menos poética de acordo com cada autor. Lejeune descartara essa ambiguidade propondo, como vimos, índices exteriores ao texto para definir o gênero.

A partir de 1980, Doubrovsky passa a discorrer sobre seu conceito em artigos e falas, fazendo uso de exemplos do próprio *Fils* e, com o tempo, de outros livros que segue escrevendo. A psicanálise é fundante para seu entendimento da autoficção e sua escrita; ele destaca o papel da disciplina na compreensão do papel do outro para o conhecimento da verdade individual (DOUBROVSKY, 1988: 63).

A análise, no entanto, não teria lugar em uma etapa anterior à produção do livro – nesse caso, o resultado seriam os relatos de analisandos (*textes d'analysés*). A autoficção *incorpora* a psicanálise em seu processo de escrita, diz ele: cedendo às palavras, Doubrovsky faz com que elas se encadeiem por analogias de som e associações de ideias, baixando "as barreiras que separam o inconsciente da consciência" (GASPARINI, 2014). Ainda que tal empresa se assemelhe à escrita automática, Doubrovsky afasta essa ideia, explica Gasparini (2008: 39): ao contrário da prática surrealista, esse tipo de escrita a que Doubrovsky se propõe existe em função da narrativa, e portanto está submetido a algumas regras de verossimilhança e ao próprio projeto do texto em questão. Com o recurso, no entanto, a inserção no reino da ficção torna-se inevitável.

Em "Les Points sur les 'i'", publicado em 2007, o escritor formula sinteticamente uma ideia que será importante para outros críticos: a de que "a autoficção é a forma pós-moderna da autobiografia". Nessa linha de raciocínio, o que diferencia a autobiografia moderna dos textos contemporâneos são, na origem, seus autores: os sujeitos pós-freudianos não podem mais escrever o que ele chamará de "bela narrativa totalizante, recapitulativa" (a autobiografia) (DOUBROVSKY, 2007: 64-65). Cita *Le Miroir qui revient*, de Alain

[32] Tradução própria para o trecho: "Une telle conception conduit à envisager les récits factuels ornés, qui présentent un haut degré d'élaboration rhétorique et stylistique – les Mémoires de Saint-Simon, par exemple -, comme des fictions, ce qui est un abus, ne serait-ce qu'au regard de la visée référentielle continûment affirmée par l'auteur. Nous avons en effet perdu l'usage et la compréhension des textes factuels littéraires, dont les siècles antérieures au nôtre étaientt familiers. Notre époque produit cependant nombre d'oeuvres littéraires factuelles comme celles d'Emmanuel Carrère ou de Daniel Mendelsohn."

Robbe-Grillet, *O amante*, de Marguerite Duras,[33] e seu próprio *Le Livre brisé*[34], como exemplos de textos em que

> observa-se o mesmo desaparecimento do sujeito clássico, de sua unidade, da possibilidade de expressar sua história precisamente na forma de uma narrativa cronológica e lógica. Cada escritor foi obrigado a inventar a sua maneira de resolver esse problema. (DOUBROVSKY, 2007: 61)[35]

De maneira geral, pelos exemplos citados pelo autor – que comenta incessantemente sua própria obra –, pode-se dizer que as maneiras de resolver esse problema do desaparecimento da unidade se dão, em algum grau, pela adesão à ficção.

Em 1984, a definição de autoficção é pela primeira vez ampliada, ao mesmo tempo que se torna de certa forma oficial: a segunda edição da *Encyclopaedia universalis* incorpora o verbete "Fiction romanesque et autobiographie", escrito por Jacques Lecarme, sobre a noção. Ela passa a abranger diversas obras, como a trilogia alemã de Céline (*D'un chateau l'autre*, 1957; *Nord*, 1960; e *Rigodon*, 1969), *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975), *Livret de famille* (1982), de Patrick Modiano e outros[36].

Cinco anos depois, o pesquisador Vincent Colonna reforça essa ampliação. Ele escreve, sob orientação de Gérard Genette[37], sua tese de doutorado ainda inédita sobre a autoficção, que vem à tona modificada[38] em 2004, no ensaio *Autofiction & autres*

---

[33] Sobre Robbe-Grillet, comenta a mistura de cenas autobiográficas no sentido clássico a outras com o personagem Henri de Corinthe, de maneira que se pode perguntar se este não reflete melhor a personalidade do autor que os múltiplos autobiografemas; a respeito de Duras, menciona os comentários a fotografias, dirigidos ao filho, que se transformam em texto em que a autora fala de si, alternando a pessoa gramatical, mudando de identidade... (DOUBROVSKY, 2007: 61)

[34] "Não enxergo minha vida como um todo, mas como fragmentos esparsos, níveis de existência partidos, fases desmembradas, não coindicências sucessivas, até simultâneas. É isso que preciso escrever. O sabor íntimo da minha existência, e não sua história impossível" [Tradução própria para o trecho: "Je ne perçois pas du tout ma vie comme un tout, mais comme des fragments épars, des niveaux d'existence brisés, des phases disjointes, des non-coïncidences successives, voire simultanées. C'est cela qu'il faut que j'écrive. Le goût intime de mon existence, et non son impossible histoire." *Le Livre brisé*, apud DOUBROVSKY, 2007].

[35] Tradução própria para o trecho: "Chez des auteurs aussi différents, on observe la même disparition du sujet classique, de son unité, de la possibilité d'exprimer son histoire précisément sous la forme d'un récit chronologique et logique. Chaque écrivain a été obligé d'inventer sa manière de résoudre ce problème."

[36] Não encontrei para consulta a edição de 1984 da enciclopédia; temos registro da entrada em textos críticos, como o de Jeannelle ([2007] 2014) e de Gasparini (2008); consultei também a entrada da edição mais atual da enciclopédia, disponível em: <http://www.universalis.fr/encyclopedie/autofiction/>.

[37] Genette e Colonna adotam a palavra "autoficção" com um novo significado que implicaria a exclusão das obras de Doubrovsky como corpus, destaca Gasparini (2008: 108); Alain Robbe-Grillet e Raymond Federman, de quem não falaremos aqui, usam o procedimento inverso: mantêm o conceito, mas adotam outras palavras para ele ("nouvelle autobiographie" e "surfiction", respectivamente).

[38] Jeannelle (2007: 158-59) reproduz, em nota de rodapé, um e-mail de Colonna de 2005, em que o pesquisador se explica quanto à diferença de seu pensamento nos dois textos, teoria I e teoria II da autoficção,

mythomanies littéraires. Colonna traz a público sua concepção da autoficção como um procedimento literário cujas origens se encontram já na Antiguidade.

Dando "mais importância à história, às obras e a seus efeitos" (JEANNELLE, 2007: 159), Colonna fixa no século II o início do romance e, com Luciano de Samósata, o da autoficção (COLONNA, 2004: 38-39). O crítico reabilita o personagem histórico e localiza em sua extensa obra três tipos de autoficção, que depois ele dissecará em uma classificação didática: a fantástica (uma ficcionalização de si total, em uma história indiferente à verossimilhança), a biográfica (fabulação a partir de dados reais, buscando algum tipo de verdade – como um "mentir verdadeiro" [COLONNA, 2014: 44-45]) e a especular (o autor pode ser apenas uma silhueta em algum canto da obra, como no procedimento do quadro dentro do quadro de *As meninas*, de Velázquez).

É interessante observar que essas categorias, a que se soma ainda a da autoficção intrusiva, correspondem a "uma conversão de uma pessoa histórica em personagem fictício" (COLONNA, 2004: 72), pensando na autoficção menos como uma característica distintiva dos textos e mais como um procedimento. Sua definição é tão ampla que qualquer obra de ficção parece poder se encaixar nela:

> Todas as composições literárias em que um escritor se apresenta sob seu nome próprio (ou um derivado indiscutível) em uma história que apresenta as características da ficção, seja pelo seu conteúdo irreal, por uma forma convencional (o romance, a comédia) ou por um contrato com o leitor. (COLONNA, 2004: 70-71)[39]

No fim dos anos 1980 e começo dos 90, quando Colonna pela primeira vez escreve sobre a autoficção, o termo está portanto entrando no léxico comum, com diferentes acepções. Em 1992, Nanterre assiste ao primeiro colóquio organizado sobre o tema por seus principais atores: Philippe Lejeune, Jacques Lecarme e Serge Doubrovsky. Jeannelle (2014: 131) observa que nessa ocasião "a autoficção adquiriu sua legitimidade; o termo vai logo chegar à mídia e passar a fazer parte dos programas do ensino secundário e universitário".

---

segundo ele. Diz que, em 1989, "eu propunha a distinção entre um fenômeno universal da literatura, "a ficcionalização de si", e um fato poético mais circunscrito – "a autoficção", que reunia textos como os de Dante ou de Gombrowicz –, através do qual o autor se metamorfoseava em personagem de ficção, conservando seu nome próprio."

[39] Tradução própria para o trecho: "Tous les composés littéraires où un écrivain s'enrôle sous son nom propre (ou un dérivé indiscutable) dans une histoire qui présente les caractéristiques de la fiction, que ce soit par un contenu irréel, par une conformation conventionnelle (le roman, la comédie) ou par un contrat passé avec le lecteur."

Outra forma ainda de pensar a autoficção se apresenta em meados da década de 90. Entre a tese de Colonna, em 1989, e a publicação de seu ensaio, em 2004, Gérard Genette, seu orientador, publica *Fiction et diction* (1991). Em 1996, retomando as teorias apresentadas nesse livro, Marie Darrieussecq publica "Autofiction, un genre pas sérieux", que marca, para Jeannelle, o fim de um período de desconfiança em relação ao conceito e sua entrada no discurso acadêmico[40].

Darrieussecq retoma a tabela apresentada por Genette, em que a narrativa factual é levada para fora do campo da literatura (em consonância com a *Poética* de Aristóteles) – ela está sob um regime "condicional", isto é, não é ontologicamente literatura, como a prosa de ficção. O "monstro" da autoficção ficaria, assim, sem lugar na classificação, misto de ficcional e factual que é. Ela postula que a aproximação da ficção seria uma forma de fazer a narrativa autobiográfica entrar na tabela de Genette[41].

Retomando Käte Hamburger, ela estuda a autobiografia, a prosa de ficção e, por fim, a autoficção do ponto de vista dos atos de linguagem que engendram; Jeannelle ([2007] 2014: 134) relata que "essa interpretação pragmática da autoficção fixou em grande parte os termos da análise que se faz desde então desse fenômeno de dupla inscrição, ou melhor, de dupla reivindicação" – ou seja, da autoficção como requisitante tanto do pacto autobiográfico quanto do romanesco.

No início dos anos 2000, uma série de trabalhos que se debruçou sobre um *corpus* semelhante ao da autoficção buscou estudá-lo como um contraponto a esse conceito – como, entre outros, Bruno Blanckeman e as "narrativas indecidíveis".

Quem levou a crítica mais longe, diz Jeannelle, foi Philippe Forest: em *Le Roman, le je* (2001), ele questiona a tomada de posição de Lejeune, de ter pensado o romance em função da autobiografia (uma vez que toda obra seria a expressão de si) e propõe o inverso, de pensar a autobiografia em função do romance. Esse jogo serve a negar a autobiografia e declarar a

---

[40] Jeannelle destaca, ao lado de Darrieussecq, os trabalhos de Thierry Laurent sobre Patrick Modiano (1996), de Lucie-Noëlle Aulagne sobre a autoficção nos anos 1980 (1998) e outros de Jean-Philippe Miraux, Damien Zanone, Jacques Lecarme e Thomas Clerc. Cf. Jeannelle, [2007] 2014: 135.

[41] "Ora, o verdadeiro motivo da escolha autofictiva é exatamente o cruzamento da 'alfândega' para a defesa do produto. A escolha da ficção não é gratuita: para impor seu espaço no campo literário, a rigor aristotélico, o autobiógrafo tem por única solução a autoficção. Já que a autobiografia está por demais sujeita a apresentações de garantia e condições, e já que toda ficção é literatura, façamos a autobiografia entrar no campo da ficção: uma manobra 'ontológica' que para o meu livro um lugar na literatura. *Aristoteles dixit*." [Tradução própria para o trecho: "Or, la vraie raison du choix autofictif, c'est précisément le franchissement de la 'douane', pour la défense du produit. Le choix de la fiction n'est pas gratuit: pour faire sa place 'à coup sûr' dans le champ littéraire, en toute rigueur générique aristotélicienne, l'autobiographe n'a pour solution que l'autofiction. Puisque l'autobiographie est trop sujette à caution et à condition, et puisque toute fiction est littérature, faisons entrer l'autobiographie dans le champ de la fiction: coup de force 'ontologique' qui assure *par essence* une place à mon livre dans la littérature. *Aristoteles dixit*." (DARRIEUSSECQ, 1996)].

existência apenas do romance (entendido por sua ficcionalidade, em oposição a alguma verdade/ factualidade da autobiografia). Tomando o real de forma lacaniana ("Le réel, c'est l'impossible"), de impossível apreensão[42], defende esse entendimento da chamada realidade como uma combinação de ficções que se validam.

> A verdade não é mais que o acordo tautológico de duas ficções em que uma passa por garantia da outra e tudo se reduz ao face a face de duas fábulas que se confirmam uma à outra no espetáculo de sua falsidade recíproca: não acredito na "minha vida" a não ser que ela se submeta às condições de verossimilhança estabelecidas pelo longo romance da realidade em que não reconheço em "mim" nada além da figura de um ser da ficção, de um personagem (FOREST, 2007: 120)[43]

Em sua definição da escrita de si, então, Forest propõe três conceitos, não para abarcar obras variadas ou como etapas históricas, mas a partir da diferente concepção de realidade, ficção e, principalmente, real intrínseca a eles. A egoliteratura seria a menos reflexiva das modalidades, em que o Eu se apresenta como realidade e testemunhos, documentos e narrativas expressam uma suposta objetividade; na autoficção, esse Eu se suspeita uma ficção; no "romance do eu", por fim, "o jogo entre realidade e ficção [...] faz do Eu o suporte necessário de uma experiência da qual o sujeito se ausenta a fim de deixar o romance responder ao apelo exclusivo do impossível real" (FOREST apud JEANNELLE, 2014: 138).

---

[42] Vale observar que o real de que Lacan fala não é o mundo referencial, factual. A interpretação errada do conceito pode levar a essa simplificação de que tudo é ficção, no sentido de que não existe factualidade. Na verdade, o Real seria aquilo que não pode ser apreendido e permanece como resto, em uma tríade que ele constrói, em sua teoria, com o Imaginário e o Simbólico (cf. ROUDINESCO; PLON, 1998; 645). Não me aprofundarei em Lacan para poder esclarecer a teoria de Forest; ao invés disso, aponto um esclarecimento de Lavocat sobre o tema, que permite vislumbrar a que distância essa teoria se encontra em relação ao que venho tratando neste trabalho: "Ela supõe, na verdade, que a ficção reina amplamente, na medida em que o domínio da realidade se retraiu a um lugar inatingível. O império da ficção, doravante sem contenção nem limites, apagando a distinção entre o sujeito e o mundo, um e outro feitos da mesma matéria que os sonhos, é completamente regido pelo erro e pela aparência enganosa que informam a natureza da linguagem, a percepção e a psique." [Tradução própria para o trecho: "Elle [a declaração de Lacan sobre o Real impossível] suppose en effet que la fiction règne partout, dans la mesure où le domaine de la réalité s'est rétracté dans un lieu inatteignable. L'empire de la fiction, désormais sans bornes ni limites, effaçant la distinction entre le sujet et le monde, l'un et l'autre tissés de la même étoffe des songes, est entièrement régi par l'erreur et le faux-semblant qui participent de la nature du langage, de la perception et de la psyché" (LAVOCAT, 2016: 118)].

[43] Tradução própria para o trecho: "Alors, la vérité n'est plus que l'accord tautologique de deux fictions dont l'une passe pour le gage de l'autre et tout se réduit au face-à-face de deux fables se confirmant l'une l'autre dans le spectacle de leur fausseté réciproque: je ne crois en 'ma vie' qu'à la condition qu'elle souscrive aux conditions de vraisemblance fixées par le long roman de la réalité où je ne reconnais en 'moi' que la figure d'un être de fiction, d'un personnage".

Defendendo a terceira categoria, naturalmente, define que o romance é verdadeiro quando expressa esse real inacessível, desligando-se da reflexão sobre a embreagem dos textos (impossível, segundo ele, e ecoando os pensadores da crise da representação), como trabalhara Lejeune em sua classificação da autobiografia e do romance. A homonímia entre autor, narrador e personagem também é recusada: o hiato entre eles seria constitutivo de qualquer forma de representação: "Quem conta sua vida a transforma fatalmente em romance e só pode emprestar a si mesmo, no interior da narrativa, a máscara de um personagem" (FOREST, 2007: 118-19)[44].

A reivindicação do status de literatura pela autoficção através do duplo pacto, como propôs Darrieussecq (1996), parece resolvida para alguns críticos que, se não fazem uso do termo de Doubrovsky, não ignoram os procedimentos de ambiguidade e os embasamentos teóricos conforme vistos anteriormente. Para Viart e Vercier (2008) e Blanckeman (2000), críticos da literatura contemporânea francesa, as narrativas de diferentes graus de ficcionalidade, cujo foco está sobre o suposto autor, são, mais que um gênero (como se pensa a autobiografia moderna), uma característica da literatura publicada atualmente – como Viart e Vercier mostram pela grande quantidade de páginas dedicada ao assunto em seu volume *La Littérature française au présent*.

Dissecar as possíveis ambiguidades em minúcias, buscando uma fronteira (ou reforçando o apagamento dela) não se faz necessário; aceita-se essa indefinição como fundante das narrativas e passa-se adiante na análise. Pode-se dizer, pela amplificação que a escrita de si teve nos últimos anos, que ela transformou sua incursão tímida de antigamente, como escavada por Gasparini, em um caminho de mão dupla, depois de ter passado pela forma da estrada vicinal. Desdobrando as metáforas, talvez seja possível dizer que esse gênero moderno, como queria Philippe Lejeune (e outros, naturalmente), se ampliou e contaminou a escrita da ficção e foi por ela contaminada. Para alguns críticos, assim, falar da literatura contemporânea já é falar desse lado autobiográfico – de forma que, do paralelo entre romance e autobiografia, passamos para uma caracterização conjunta.

Esse novo tempo a que se refere é aquele da hipermodernidade ou modernidade líquida, de que falei anteriormente, segundo Lipovetsky e Bauman. Como período estético, o

[44] Tradução própria para o trecho: "Qui raconte sa vie la transforme fatalement en roman et ne peut déléguer de lui-même à l'intérieur du récit que le faux-semblant d'un personnage."

quarto da divisão do século XX proposta por Blanckeman (2000: 11), pode-se dizer que ele tem início no começo dos anos 1980. Seu marco são "as revistas de vanguarda [que] acabam umas depois das outras, os grupos estéticos [que] se dissolvem sem que outros venham substituí-los, os manifestos e teorias em torno dos quais eles se reuniram [e que] perdem sua aura" (VIART; VERCIER, 2008: 8)[45]. Remonta a uma conjuntura de crise – econômica, depois de 1973; geopolítica, com o fim do bloco comunista e a reconfiguração do espaço internacional; biológica, com o surgimento da aids (BLANCKEMAN, 2000: 11). O novo período sucede aquele das vanguardas, depois de metade dos anos 1950, e se desenvolve em relação a ele e como seu herdeiro.

Abordando a pós-modernidade a partir da declaração de Lyotard do declínio das metanarrativas, Varga (1990: 13) enxerga um retorno à narrativa – impulsionado não pelas ciências humanas desacreditadas, mas pela biologia, por seus estudos sobre a irreversibilidade do tempo psíquico, e consequentemente pela filosofia, que volta a se perguntar sobre a relação entre narrativas e história. Essa renarrativização, no entanto, não é um olhar para trás, como falam Viart e Vercier:

> *Será errado enxergar, na mutação estética que se origina nos anos 1980, um efeito de balanceamento que, à maneira dos ciclos de efervescência barroca e de abrandamento clássico descritos por Eugenio d'Ors, faria com que se sucedessem períodos inventivos e outros mais tradicionais. [...] É mais correto considerar que, de fato,* sujeito *e* narrativa *(mas também* real, história, engajamento crítico, lirismo*...) retornam à cena cultural, mas sob a forma de questões insistentes, de problemas não resolvidos, de necessidades imperiosas. (VIART; VERCIER, 2008: 19-20)*[46]

O contraste a ser feito é, sim, com a época precedente, pelo que ela havia estabelecido como isolamento da literatura, mas não ignorando suas críticas. Assim, para Viart e Vercier (2008), a literatura contemporânea volta a ser *transitiva*, devolvendo a escrita a objetos que haviam sido privados dela.

---

[45] Tradução própria para o trecho: "[...] les revues d'avant-garde s'éteignent les unes après les autres, les groupes esthétiques se dissolvent sans que d'autres ne viennent les remplacer, les manifestes et théories autour desquels ils s'étaient rassemblés perdent de leur aura".

[46] Tradução própria para o trecho: "On aurait tort de voir, dans la mutation esthétique qui s'origine dans les années 1980, un effet de balancier qui, à la manière des cycles d'effervescences baroques et d'assagissements classiques décrits par Eugenio d'Ors, ferait se succéder des périodes inventives et d'autres plus traditionnelles. [...] Plus juste est de considérer qu'effectivement *sujet* et *récit* (mais aussi *réel*, *Histoire*, *engagement critique*, *lyrisme*...) font retour sur la scène culturelle, mais sous la forme de questions insistantes, de problèmes irrésolus, de nécessités impérieuses."

A escrita de si em variadas formas – as autoficções e narrativas com os mesmos princípios, os diários e *carnets*, os *récits de filiation* e ficções biográficas em torno de outras pessoas – se inscrevem mais amplamente, portanto, nesse mergulho no real.

A transitividade se mostra também, dizem os críticos, em narrativas que revisitam a história do século XX de maneira inquietante e interrogativa – principalmente as duas guerras mundiais e a experiência dos campos de concentração. A descrição de lugares, o foco no cotidiano social e familiar – histórias de periferias, doenças, velhice –, a investigação de *faits divers*, o engajamento militante são outros exemplos do mundo encarnado nessa literatura.

No entanto, ainda que se reporte ao real, ela busca maneiras de escrever sobre ele sem retornar à ilusão realista, seja mudando as pessoas que falam, seja encadeando monólogos ou fragmentando o discurso, por exemplo – estratégias reivindicadas pelas autoficções, como vimos.

Características que também se viam lá são reunidas por Bruno Blanckeman (2000) sob o rótulo de "narrativas indecidíveis" [*récits indécidables*], que são aquelas compostas pela oscilação entre diferentes graus de ficcionalidade, por dimensões imaginárias da identidade e pela deriva autônoma da linguagem (algo similar ao que defende Doubrovsky para suas palavras acionadas pelo processo psicanalítico na escritura); narrativas *desviadas* [dévoyées], cujos paradigmas estruturais são "pluralidade, diferenças, simultaneidades, paradoxos", diz o crítico, ecoando a mesma base de transformação de paradigmas apresentada por De Toro (2004) na defesa da *nouvelle autobiographie* de Robbe-Grillet.

Além de destacar, em seu estudo sobre as obras de Jean Echenoz, Hervé Guibert e Pascal Quignard, essas "formas autobiográficas inéditas", que afirmam "ao mesmo tempo a irredutibilidade da pessoa por meio de uma escrita auto-observadora e a indecisão da personalidade, em suas turbulências infraconscientes" (BLANCKEMAN, 2000: 20)[47], Blanckeman atenta para outro ponto que nos desloca da modernidade: uma atração e repulsa simultâneas ao romanesco. Ainda que recorra a personagem e intriga, a narrativa não se desenvolve de forma romanesca; há zonas de silêncio, "brancos de ficção", os acontecimentos não se hierarquizam. Blanckeman fala de uma elaboração do texto a partir de ruínas: "estados romanescos", mais que "ficções romanescas".

[47] Tradução própria para o trecho: "La relation, temporelle et causale, entre une vie et l'autobiographie tentant de la saisir, semble alors s'inverser: loin de demeurer l'apanage de la maturité, le récit de soi, intervenant en amont de l'existence, donne l'impression d'en anticiper le cours, de l'influer, d'affirmer à la fois l'irréductibilité de la personne au travers d'une écriture auto-observatrice et l'indécision de la personnalité, dans ses turbulences infraconscientes."

O diálogo tenso com o romanesco – e, podemos dizer, com a modernidade – é também um ponto de estudo de Anne Cousseau (2004). Ao mesmo tempo que existe um desejo de retomar a herança dos romances do século XIX, diz ela, impõe-se a dificuldade de adaptá-lo "às fraturas da realidade contemporânea". Esse desejo – "ou, mais precisamente, uma ideologia do romanesco" – transparece por exemplo em uma estrutura que tenta ser a dos romances de aprendizagem e na heroicização do protagonista, destacado do mundo como estrangeiro a ele. Ainda assim, essa tentativa esbarra em obstáculos instransponíveis: oscilações de tempos verbais e a justaposição de pedaços de narrativas desestabilizam a lógica da progressão, resultando no fracasso de um percurso de aprendizagem – e mesmo no questionamento do conceito de percurso: os personagens estão mais à deriva que em uma viagem iniciática. O fechamento do texto também é problemático: ou ele não existe, ou está ligado à morte – esta, onipresente nas narrativas.

O *romance* se dá a ver já no próprio título da obra de Carrère. Ainda que nenhum subtítulo classificatório o suceda, como é comum na França (*roman* ou *récit*, escritos abaixo do título)[48], *Um romance russo* pode imediatamente aludir ao gênero, firmando portanto um pacto romanesco, como sugeria Lejeune.

Outra possibilidade de interpretação está na leitura da expressão completa, "romance russo". O adjetivo poderia apenas apontar para a nacionalidade de alguns personagens da narrativa e da própria família de Carrère, do lado materno (OLIVER, 2014: 25), ou então para um recorte dentro do gênero do romance, indicando a ficção russa do século XIX.

Como expus no segundo capítulo deste trabalho, a menção a Dostoiévski tem um papel importante na construção do personagem do avô e, por consequência, na do narrador protagonista. Vale dizer também, sem espaço para uma análise mais profunda neste momento, que Tchekhov (fora do rol dos *romancistas* russos do século XIX) pontua igualmente a narrativa, seja em citação explícita, no *making of* da reportagem sobre o soldado húngaro[49], seja nas filmagens do documentário, quando Carrère diz ter esperança de encontrar em Kotelnitch mocinhas do interior que vislumbram vidas diferentes na capital – "A Moscou!", sussurram ao fundo as três irmãs do dramaturgo Tchekhov.

---

[48] Na edição brasileira, a ficha catalográfica obrigatória impõe uma leitura da obra, ao classificá-la como "romance francês".

[49] Nesse trecho, Carrère comenta com o administrador do hospital psiquiátrico que já leu "Enfermaria nº 6" no original, em russo – e, para leitores de Tchekhov, pode-se abrir uma nova leitura da visita de Carrère ao hospital.

Ainda que tais alusões à produção russa gerem mais sentidos para *Um romance russo*, e sem dúvida elas valeriam um estudo aprofundado, acredito que o recurso à literatura não seja particular a esta obra; Carrère costuma estabelecer relações entre os assuntos de que trata e personagens, situações e obras de ficção. "O romanesco é a experiência de um leitor que compreende o mundo que o rodeia através do espelho de sua biblioteca"[50], escreve Laurent Demanze (2014: 9), fazendo uma primeira proposição do que seria o "romanesco sem romance"[51] na obra de Carrère. O crítico ainda sugere outros sentidos para o adjetivo, numa derivação que, acredito, se funda em um sentido diferente do que tenho pensado para a palavra "ficção". Concordando com aquilo que Carrère diz perseguir, a narrativa que aborda o real, Demanze acredita que essa posição se soma a outra, apesar de serem ambas inconciliáveis: as vidas que retrata "são da mesma matéria que os heróis romanescos", diz, e "a narrativa que as carrega empresta da arte e dos recursos do romance" (DEMANZE, 2014: 5)[52].

Quanto à arte e aos recursos do romance, que para Demanze soam incompatíveis com as narrativas não ficcionais, vale lembrar o advento de romance e autobiografia, tema deste capítulo. Gêneros modernos, criaram-se e validaram-se concomitantemente – os escritos íntimos, disse Goulemot, chegaram a emprestar autenticidade ao romance em primeira pessoa, e autobiografia e romance se contaminaram de tal forma que levantou-se a discussão da impossibilidade de definir a cada um somente através de critérios internos ao texto. Agora seria a ficcionalidade do romance a desacreditar o texto autobiográfico por seu estilo – não fossem os critérios externos de Lejeune a diferenciar os pactos.

Já em relação às "vidas romanescas" que Carrère apresentaria em suas narrativas, Demanze propõe que se trate de "construir sua existência à maneira de um herói de romance, mestre de seu destino e protagonista de múltiplas aventuras, mas também intensificar a vida vivida por um excedente de paixões e acontecimentos que faltam, cruelmente, à vida comum"

---

[50] Tradução própria para o trecho: "Cette tentation du romanesque, que l'on rencontre également chez bien des écrivains contemporains, a sans doute partie liée à la convocation d'une bibliothèque romanesque que l'écrivain sollicite pour ponctuer un parcours d'écriture ou pour figurer des épisodes biographiques. L'écriture d'*Un roman russe* se fait ainsi en contre-texte d'une littérature russe, qui structure en profondeur le texte par ses échos, ses modèles de reconnaissance et son atmosphère. [...] Le romanesque, c'est l'expérience d'un lecteur qui saisit le monde environnant au miroir de sa bibliothèque."

[51] O crítico empresta a expressão do título de um capítulo de um livro de Dominique Rabaté (DEMANZE, 2014: 8).

[52] Tradução própria para o trecho: "Ses récits s'écrivent à distance de la fiction, les personnages sont réels, l'écrivain s'affirme comme un témoin qui enregistre scrupuleusement le réel et *pourtant* ces vies rencontrent l'extraordinaire, elles sont de la même étoffe que des héros romanesques et le récit qui les porte emprunte à l'art et aux ressources du roman"

(DEMANZE, 2014: 9)[53]. Isto é, as derivas da imaginação em torno de si mesmo e de sua identidade ganham o status de ficcional, e portanto romanesco, em uma tomada de posição que tende para a da autoficção, como vimos, quando esta afirma como ficcional o exercício de repensar sua autobiografia à vista das potencialidades de cada vida. Sem recorrer à palavra "autoficção", Demanze discorre de tal maneira que poderia postular uma definição sintética para o termo, ao dizer que

> é essa variabilidade das existências, esse caleidoscópio de funções em si e de posturas que cada um carrega consigo que Emmanuel Carrère chama de uma vida romanesca. Não o extraordinário, mas a capacidade de romper com as identidades impostas que impede qualquer síntese. Por meio dessa pluralidade, o indivíduo explora os possíveis, multiplica as vidas em potência que carrega em si, mas com o mesmo gesto recusa toda fixação de identidade e exibe a vida como um enigma. (DEMANZE, 2014: 11)[54]

Se essa formulação descreve bem personagens como Limonov, da biografia de mesmo nome (o escritor e político russo, de trajetória rocambolesca, é retratado sempre, e explicitamente, em diálogo com heróis de romance, de forma que essas potencialidades de vida são, em seu caso, formadoras de sua personalidade mutante), e Ania, a jovem assassinada em Kotelnitch (Carrère pensa nela como uma personagem romanesca, que poderia integrar seu projeto de documentário, e depois a descarta tachando-a de "bovarista" – isto é, também associando-a aos romances, como leitora que neles se espelha), não se pode transferir o "romanesco" que atrai o autor para a classificação de suas narrativas – que, de resto, quando incorporam personagens flertando com a imaginação ou com a heroicização de si, fazem questão de sublinhá-lo, como apontei nos capítulos anteriores.

Não se trata de negar a "variabilidade das existências" e as "vidas em potência", próprias da nossa contemporaneidade, mas de entender como essa situação pode ser traduzida em obras literárias sem, necessariamente, o recurso da autoficção, qualquer que seja sua definição. Esse tem sido meu esforço, uma vez que a investigação de *Um romance russo* tem

---

[53] Tradução própria para o trecho: "C'est construire son existence à la manière d'un héros de roman, maître de son destin et protagoniste de multiples aventures, mais c'est aussi intensifier la vie vécue par un surcroît de passions et d'événements qui manquent cruellement à la vie ordinaire".

[54] Tradução própria para o trecho: "C'est cette variabilité des existences, ce kaléidoscope de fonctions en soi et de postures que chacun porte en lui qu'Emmanuel Carrère appelle une vie romanesque. Non pas l'extraordinaire, mais la capacité d'arrachement aux identités imposées qui empêche toute synthèse. Par cette pluralité même, l'individu explore des possibles, démultiplie les vies potentielles qu'il porte en lui, mais dans le même geste récuse toute fixité de l'identité et pose la vie comme une énigme".

solicitado esse passeio por essas várias possibilidades, sem que de fato as respostas que lançam mão da ficção ajudem na leitura da obra de Carrère.

Narrar retrospectivamente a vida e a personalidade, com o intuito de cristalizar uma imagem de si, tornou-se um projeto distante para os sujeitos contemporâneos. De todos os questionamentos que rondaram os sujeitos e os textos a partir de então, no entanto, o debate em torno da possibilidade da escrita de si é aquele que toca mais de perto a esta pesquisa. Seria possível falar em uma obra que sustente o título de autobiografia, com o acabamento e a estabilidade que o termo promete? Por sua definição tão estrita e ligada ao romance, acredito que a denominação deixe a desejar. Ainda assim, o pacto autobiográfico segue sendo respeitado e, mais, solicitado para que a obra ganhe a autenticidade que reclama. A transitividade é essencial nas obras de Carrère, e em *Um romance russo* é condição necessária para que o livro seja lido – pela performatividade que provoca ao garantir a referencialidade do que narra.

A derivação do substantivo “autobiografia” para o adjetivo “autobiográfico”, pode me auxiliar nesse trabalho. Sem negar o pacto, o adjetivo aceita um hibridismo que amplia a definição moderna de Lejeune e garante essa transitividade necessária à escrita do escrúpulo e à sua performatividade.

4. A deformação pela psicanálise

Depois da revolução copernicana na cosmologia e da darwiniana na biologia, a psicanálise teria produzido a terceira grande "ferida narcísica". "Para Freud, a psicanálise teria retirado a última ancoragem da pretensão humana, o último reduto da superioridade do homem, ao enunciar que a *consciência* não é soberana no psiquismo do indivíduo e que o *eu* não é autônomo no funcionamento psíquico", explica Birman (1997: 19).

Freud seria colocado, ao lado de Marx e Nietzsche, como um dos críticos da filosofia do sujeito (BIRMAN, 1997: 26), desse modo contribuindo para aquele conjunto de mudanças do último século que, como vimos, desestabilizou e questionou conceitos como os de representação e referencialidade.

A autoficção como formulada por Serge Doubrovsky, criador do termo, é uma resposta direta no campo da literatura ao que Freud começou a estabelecer quase um século antes; o escritor e crítico alegou, em seu romance *Fils*, ter *incorporado* a psicanálise em seu processo de escrita. "Cada escritor foi obrigado a inventar a sua maneira de resolver esse problema", escreveu Doubrovsky (2007: 61), referindo-se ao desaparecimento do sujeito clássico; sua proposta, apresentada no capítulo anterior, resulta em uma adesão inevitável à ficção – daí o termo *autoficção*. Philippe Forest, por sua vez, lança mão de Lacan para atestar a ficcionalidade do mundo, e mesmo outros críticos, artistas e leitores que não remetem diretamente à psicanálise tomam-na como pressuposto ao pensarem a escrita de si.

Emmanuel Carrère também se serve da psicanálise, mas acredito que não constrói, por causa dela, ficções. A diferença é sutil. Pode-se afirmar que aquilo que entendemos como nossa história não é *a* verdade, e sim a narrativa que construímos sobre nós mesmos; ao mesmo tempo, não se pode negar que *acreditamos* nessa narrativa tal como se ela fosse a verdade – mesmo que pairem desconfianças, mesmo que novas verdades acabem brotando ao longo do tempo.

Ao contrário de escritores que colocam sua identidade em questão em seus textos, Carrère não joga com ela; suas narrativas não ficcionais trazem, até o momento, referências inquestionáveis do escritor – referência a seus livros, filmes, família, amigos – e vêm pontuadas por informações que se supõem verídicas e verificáveis. Autobiográficas, como defendo, constróem uma narrativa sobre o autor, fragmentada em diferentes livros.

E, mesmo assim, apesar do que propõem Doubrovsky e Forest a respeito da dependência entre psicanálise e ficção, é decisivo o impacto da psicanálise na obra

autobiográfica de Carrère. Ainda que assinale a instabilidade do sujeito que se narra, a disciplina de Freud não questiona o status de sua narrativa. Ela torna impossível a realização da autobiografia se pensada em paralelo ao romance, isto é, como narrativa retrospectiva da personalidade que descreve um percurso biográfico organizado, unívoco. Mas a intenção, o *pacto*, a promessa não se perdem: mesmo que seja entre dúvidas, o que é inevitável há algumas décadas, constrói-se uma história de si.

"La psychanalyse t'a vraiment déformé"[1], profere Hélène Carrère d'Encausse em uma conversa com Emmanuel (CARRÈRE, 2007: 120). A mãe reage a um comentário do filho a respeito de uma surpresa que ele não consegue não atribuir ao inconsciente. Trata-se da coincidência entre um livro seu, *O bigode*, e o próprio bigode de Georges Zourabichvili. No romance, o personagem principal raspa seu bigode, pensando em pregar uma peça a seus conhecidos; na história de Hélène, ela comenta que não reconheceu seu pai na última vez em que o viu, antes de seu desaparecimento, porque ele havia raspado seu bigode. "Je ne sais ce que vaut cette certitude, mais je suis tout de même certain de n'avoir jamais auparavant entendu cette histoire de moustache", ele diz. E continua: "Je n'en avais en tout cas pas de connaissance consciente quand, il y a vingt ans, j'ai écrit un récit..." (CARRÈRE, 2007: 120)[2].

São curiosos tanto a surpresa dele e a formulação de que não sabia *conscientemente* da história ao escrever seu romance quanto a resistência da mãe – a contar sua história, a deixar contar a história do pai, à psicanálise. Essas duas posturas se repetirão ao longo de *Um romance russo* – e, já tendo comentado a primeira no segundo capítulo deste trabalho, me atenho agora às discretas referências no texto a "formações do inconsciente".

Sonhos, atos falhos, esquecimentos aparecem na narrativa sem ênfase especial, mas pontuam-na de tal forma que, entende-se desde o início, o inconsciente está presente na equação. É já um sonho que abre o livro, e, se isso não fosse suficiente para alertar o leitor, Carrère ainda menciona elementos próprios do trabalho do sonho e de sua interpretação. Trata-se do sonho erótico a bordo de um trem. Na segunda frase de *Um romance russo*, Carrère exemplifica aquilo que Freud chamou de *condensação*, processo característico não só dos sonhos, mas do próprio funcionamento do inconsciente: "Les partenaires de mes rêves erótiques sont en général difficiles à identifier, elles sont plusieurs personnes à la fois sans avoir le visage

[1] "A psicanálise realmente o deformou." (CARRÈRE, 2008: 83)
[2] "Não sei o valor dessa certeza, mas assim mesmo estou certo de nunca ter ouvido antes essa históia de bigode. Em todo caso, não tinha conhecimento consciente disso quando, há vinte anos, escrevi um romance..." (CARRÈRE, 2008: 83)

d'aucune, mais cette fois non..." (CARRÈRE, 2007: 9)[3]. Mais à frente, procede a um recurso de interpretação do sonho, localizando um *resto diurno* que justificaria a presença do sr. e da sra. Fujimori em seu vagão: a notícia de jornal que os mencionara. Em seguida, chama atenção para aquilo que configura uma das duas formas de *deslocamento*, outro procedimento dos sonhos e do inconsciente: foi na diagonal que Carrère leu a notícia dos Fujimori (de nome japonês, destaca-se); aquilo que realmente o intrigou, e que teve sua *ênfase deslocada* no sonho, foi a notícia na página ao lado, sobre japoneses desaparecidos (CARRÈRE, 2007: 11)[4].

Se o trecho não permite uma interpretação do sonho – já que não é papel do leitor ou da crítica psicanalisar personagens –, ao menos lança uma ferramenta que, conjugada a outras da análise literária, permitirá compreender o lugar desse sonho na narrativa. Neste primeiro exemplo, já observei que narrativas como essa, a história oral do viajante do transiberiano e a reportagem sobre o soldado húngaro tematizam o desaparecimento, de modo que se pode dizer que, aqui, o desaparecimento faz as vezes de *pensamento latente*; deslocado pela censura do inconsciente, traduz-se em *conteúdo manifesto* nas figuras do sr. e da sra. Fujimori. A terminologia não é tão importante; deve-se atentar à relevância que o desaparecimento ganha ao ser identificado com um pensamento latente, isto é, aquilo que não pode aparecer de forma direta à quem sonha, sob o risco de provocar sofrimento.

Outro momento em que o narrador deixa transparecer seu conhecimento da psicanálise está ligado a um episódio da dificuldade da mãe em falar do avô. A cena está localizada próximo ao comentário sobre o bigode e descreve a emoção dela ao manusear as cartas que guardou de seu pai. No gabinete de *sécretaire perpetuelle* da Academia Francesa, os dois estão sentados e Emmanuel lê a carta do avô que ela lhe passa – outra missiva que repete a ladainha de Georges Zourabichvili, a de sua impossibilidade de encontrar um lugar na sociedade francesa, a de estar condenado a viver uma vida "pénible, mesquine et sans espoir, une vie réduite à la survie matérielle" (CARRÈRE, 2007: 114)[5]. Nesta carta, vale destacar, ele se dirige à sua própria mãe (bisavó do autor) – a quem não quer se queixar, apenas informar sua situação, para que ela tome conhecimento.

Emmanuel observa que sua mãe também guarda "seus tesouros" em uma caixa de papelão, como Nicolas – ele jamais dissera a Hélène que conhecia as cartas recolhidas pelo tio. Nesse momento, o narrador não só descreve, mas também comenta o extravio da correspondência pela mãe.

---

[3] "As parceiras dos meus sonhos eróticos geralmente são difíceis de identificar, são várias pessoas ao mesmo tempo sem terem o rosto de nenhuma delas, mas dessa vez não..." (CARRÈRE, 2008: 9)
[4] Para uma breve explicação do trabalho do sonho e das terminologias de Freud, cf. Garcia-Roza, 2002.
[5] "... difícil, mesquinha e sem esperança, uma vida limitada à sobrevivência material." (CARRÈRE, 2008: 79)

> Elle aussi, c'est dans un carton à chaussure qu'elle garde ses trésors. Elle l'a retrouvé, dit-elle, lors du déménagement de la rue Raynouard à l'Académie. Retrouvé? Elle ne savait vraiment pas où il était? Elle assure que non et, après tout, c'est bien possible. Il lui arrive maintenant, tard le soir, au retour des grands dîners mondains qui sont l'ordinaire de la vie de mes parents, d'ouvrir ce carton et de lire une lettre ou deux. Elle pleure alors et, me l'avouant, elle a les larmes aux yeux. (CARRÈRE, 2007: 114)[6]

"Retrouvé?", pergunta o narrador. É possível que ela tivesse perdido as cartas do pai, que a princípio corresponderiam a seu "tesouro"? "Après tout" [afinal de contas], ele responde, "c'est bien possible". Não sabemos a que ele se refere como "afinal de contas", mas uma consulta a "O esquecimento de impressões e intenções", capítulo de *Psicopatologia da vida cotidiana*, de Freud, ajuda a pensar o trecho.

Em determinado excerto dessa que é uma de suas principais obras para o entendimento do inconsciente, o pai da psicanálise reúne histórias curtas suas e de pacientes em torno do extravio de uma coisa, isto é, de "esquecer onde ela foi colocada" (FREUD, [1901] 1996: 145), e conclui: "Quando se observam em conjunto os casos de extravio, torna-se realmente difícil acreditar que alguma coisa possa ser extraviada sem que isso seja produto de uma intenção consciente" (FREUD, [1901] 1996: 150). "O esquecimento mostrou basear-se num motivo de desprazer" (FREUD, [1901] 1996: 143), ele diz, isto é, trata-se de um esquecimento motivado.

Sabemos da resistência de Hélène em falar sobre seu pai; "afinal de contas", ela não quer lembrar. Não seria portanto difícil que extraviasse justamente seu tesouro, argumenta sinteticamente o narrador, em apenas uma expressão: *après tout*. A continuação do trecho é ainda mais reveladora. O narrador diz que "agora" acontece de Hélène ler uma ou duas cartas à noite, depois de seus compromissos sociais. Não sabemos a que tempo este "agora" se refere – desde que se mudou para a Academia, provavelmente logo após se tornar sua *sécretaire perpétuel*, em 1999? Ou *agora que* Emmanuel vem mencionando seu objetivo de escrever um livro sobre suas raízes russas e de reaprender a língua russa, isto é, *agora que* o assunto voltou à tona e ela, de alguma forma, pode se ter visto obrigada a retomá-lo, assim como nos conta

---

[6] "Ela também, é numa caixa de sapatos que guarda seus tesouros. Descobriu-a, diz, durante a mudança da rua Raynouard para a Academia. Descobriu-a? Não sabia realmente onde estava? Assegura que não, e, afinal de contas, é bem possível. Ocorre-lhe agora, tarde da noite, de volta dos grandes jantares sociais que são o corriqueiro da vida dos meus pais, abrir essa caixa de papelão e ler uma carta ou duas. Chora então, e, ao confessar isso para mim, tem lágrimas nos olhos." (CARRÈRE, 2008: 79)

O verbo *retrouver*, usado para se referir à caixa que foi novamente encontrada, indica que Hélène descobriu onde estava a caixa, no sentido de tê-la achado, encontrado novamente.

Freud, em seus exemplos a respeito do reencontro com os objetos extraviados? Nesta última hipótese, o argumento do autor se vê confirmado: é preciso falar do avô, escrever este *Um romance russo*, para que o fantasma deixe de pairar sobre eles.

Com esses três exemplos pontuais, quis indicar que Carrère incorpora a psicanálise em seu texto, em sua argumentação, ainda que não explicite esse recurso, não discorra sobre ele. Os momentos de aceno a Freud se tornam mais consistentes (e emaranhados) se escolhemos puxar o fio relativo às mulheres na narrativa trançada de *Um romance russo*.

Hélène, a mãe, e Sophie, a namorada, são as duas principais personagens com quem Carrère se relaciona na narrativa. Os capítulos relativos a Sophie (o terceiro, que reproduz a novela publicada no *Le Monde*, e o quinto, que narra a briga entre os dois em torno da ausência dela nas férias e das consequências disso para o relacionamento), são escritos em segunda pessoa, marcando um endereçamento; isso também aparece na carta para Hélène que encerra o livro. Essa carta arremata a narrativa como uma conclusão do percurso do narrador-protagonista, remetendo ao endereçamento proposto no *récit de filiation*, como vimos anteriormente, e à outra carta que acabo de mencionar, de Georges Zourabichvili para sua mãe.

Sophie está embarcada no trem do sonho erótico que abre *Um romance russo*; já ali tem-se contato com um relacionamento que se mostrará extremamente sensual. Ao descrevê-lo nas páginas seguintes, Carrère ressaltará duas características do namoro, que se tornarão cada vez mais intensas: a atração que sente por Sophie e os conflitos do casal, provocados principalmente pela oscilação sentimental dele[7] e pela vergonha que ele sente dela, por ela ser de uma camada social diferente da sua.

O retrato de Hélène se traça principalmente no segundo capítulo do livro, no emaranhado avô-mãe-neto que apresentei no segundo capítulo deste trabalho. A vergonha é o sentimento que a envolve, como apontei, e o narrador não deixa de assinalar a fraqueza dela, por negar seu sofrimento e impor o silêncio a todos, nem quando, na carta ao final do livro, a parabeniza por sua trajetória vitoriosa de vida, sua ambição, suas conquistas.

Apesar de ser uma acusação, a carta e este livro são também, imagina Carrère, uma difícil declaração de amor, por insistir em dizer aquilo que precisa ser dito, para que todos ao

[7] "Je ne sais pas ce que je veux, j'oscille perpétuellement entre le désir le plus fusionnel et le rejet le plus blessant" (CARRÈRE, 2007: 93) "Não sei o que quero, oscilo perpetuamente entre o desejo mais intenso e a repulsa mais ofensiva" (CARRÈRE, 2008: 65). Aqui, vale observar que o autor usa o adjetivo *fusionnel*, não mantido na tradução brasileira, que remete ao estado inicial da relação entre mãe e filho, na psicanálise.

redor da mãe sejam liberados do sofrimento infligido por ela. A imagem ao final pretende transmitir esse lado carinhoso: o narrador diz se lembrar de uma aula na piscina, quando nadava buscando se juntar à mãe – bonita, sorridente, de maiô listado. O olhar de um para o outro é central neste trecho, chamando atenção para a tentativa de restabelecimento da comunicação e da confiança: "Tu me regardais approcher, et moi, [...] je te regardais me regarder et j'étais incroyablement fier et heureux de m'approcher de toi en nageant, d'être regardé par toi en train de nager" (CARRÈRE, 2007: 356)[8].

A dificuldade em se relacionar com as mulheres – à exceção de Ania, com quem Carrère não se envolveu amorosamente – é a marca da presença delas em *Um romance russo*. O tema é tratado mais exaustivamente, como se pode imaginar, na narrativa que o protagonista divide com Sophie. Na descrição ácida que faz dela como membro de uma classe social inferior à sua e como menos intelectualizada que ele, nas brigas que trava com ela, nos seus sentimentos cheios de paixão, Carrère parece querer mostrar seus maiores defeitos, sua impossibilidade de manter o relacionamento, aquilo que nele existe de pior.

Se lêssemos *Um romance russo* como a autobiografia de um homem que quer fazer seu retrato "verdadeiro", "sem esconder nada", poderíamos pensar em Carrère como o autobiógrafo que se purga pela escrita. Vimos, no entanto, que o narrador-protagonista se construiu justamente pelo paralelo com o personagem do avô, atribuindo a si mesmo as características que descobre em seu ancestral. Assim, entendo esse retrato terrível que faz de si como, ele também, uma ferramenta na argumentação do livro. O relacionamento tumultuado com Sophie coincide temporalmente com a *enquête* em torno do avô e as viagens para Kotelnitch, e todas essas narrativas se somam para aprofundar a crise por que passa Carrère. Juntas, também ilustram o argumento central do livro: com Sophie ele *age*, provando o caráter difícil que alega ter.

As outras figuras femininas parecem todas, de alguma forma, remeter à imagem materna – arrisca-se uma interpretação de divã? Também com a mãe o relacionamento passa por dificuldades, e o distanciamento seria remediado pelo gesto de publicação deste livro que tanto concerne a ela. Reunir no segundo capítulo tantas mulheres parece ser colecionar exemplos enfáticos, em uma relação metonímica, de que algo precisa ser resolvido.

Dentre essas mulheres, Nana, a babá russa de vida cheia de acontecimentos, é quem mais diretamente remete à Hélène. Sua função na casa dos Carrère d'Encausse era cuidar de

[8] "Você me observava avançando e eu [...] olhava para você me olhando e estava incrivelmente orgulhoso e feliz de me aproximar de você nadando, de ser olhado por você enquanto nadava." (CARRÈRE, 2008: 246)

Emmanuel e depois de suas irmãs, e fazer-lhes ter contato com a língua russa – que havia sido também a de Hélène, na infância, e é aquela com a qual ela trabalha, sendo historiadora da antiga União Soviética.

Um dos temas presentes em *Um romance russo*, que infelizmente não pude estudar dada a extensão desta pesquisa, é a relação de Carrère com o russo. De maneira geral, pode-se dizer que ele trata o idioma como uma língua íntima, que remete àquilo que ele guarda mais profundo em si. Corroboram tal leitura dois elementos que aparecem na narrativa: uma cantiga de ninar cossaca, cuja letra ele reconheceu em um livro do escritor Lermontov e que ele diz cantar para si mesmo, e sua tentativa de reaprender o russo como um instrumento para se aproximar de seu avô.

Sobre a canção, vale destacar que ela descreve uma mãe incentivando seu filho a ficar forte para partir para a guerra, e o comentário do narrador de que, em sua casa, nunca foi o desejo de sua mãe de que ele partisse. Além disso, Carrère menciona que se lembra da voz da Nana, e não da de sua mãe, cantando para ele – uma lembrança bastante remota, dos primeiros anos de vida.

Já a retomada do russo se estende pela narrativa e seria assunto para longa análise, de modo que retomo dois pontos apenas: a dificuldade em reaprendê-lo e a escrita. O narrador observa em alguns momentos que, apesar de se esforçar nos estudos e da convivência com russos em viagens que faz a Moscou e Kotelnitch, seu progresso é lento, às vezes ele sente mesmo que está regredindo, e imagina que isso se deva a algum obstáculo ou resistência inconsciente, ligado ao avô. Quanto à escrita, vejamos suas próprias palavras:

> Le pli est pris, maintenant: je continue à écrire en russe. Mal, mais en russe. Ce que j'écris, au début, reste un journal, mais il s'y mêle bientôt des récits de rêves, des souvenirs d'enfance, des notes sur mon grand-père – des choses qui remontent de très loin à la surface et que je n'aurais pas pu, je pense, écrire en français. (CARRÈRE, 2007: 108)[9]

O íntimo a que o russo o remete sem dúvida toca na figura de sua mãe – é essa a língua dela, ele diz nas primeiras páginas do livro (CARRÈRE, 2007: 16). Nesse sentido, ainda outra figura feminina merece atenção nesta análise; a de Galia, a jovem jornalista com quem Carrère se envolve brevemente em uma viagem a Moscou. Acredito que a menção de

[9] "A decisão agora está tomada: continuo a escrever em russo. Mal, mas em russo. O que escrevo, no início, permanece um diário, mas nele logo vêm se misturar relatos de sonhos, lembranças de infância, observações sobre o meu avô – coisas que remontam de muito longe à superfície e que eu não teria sido capaz, acho, de escrever em francês." (CARRÈRE, 2008: 74)

seus encontros amorosos teria outra função além da de apontar um relacionamento paralelo àquele com Sophie: mostrar o prazer que ele sente ao fazer sexo em russo, a língua de sua mãe: "Tout ce qui suit est délicieux, mais le plus délicieux pour moi, ce sont ses mots. C'est la première fois que je fais l'amour en russe, que j'entends une fille jouir en russe. Les sons qui sortent d'elle me bouleversent" (CARRÈRE, 2007: 107)[10].

A babá, substituta da mãe, tão ligada portanto ao tema da língua, participa de uma cena fundamental à narrativa, que reverbera a teorização de Freud em torno das lembranças de infância. Igualmente no segundo capítulo, passa-se a saber que Carrère se culpa pela morte de Nana. Ele conta o que lhe diz sua memória, que ele teria empurrado a babá e ela teria morrido em consequência dessa queda, e em seguida expõe a versão de seus pais, de que Nana, já bastante velha, morreu por causa de uma doença do coração.

Carrère diz saber que a de seus pais é a verdadeira. No entanto, ele se questiona sobre sua recordação, de maneira que se poderia somar sua narrativa aos casos que Freud estuda sobre as *lembranças encobridoras*. Diz assim o narrador:

> Si leur version est juste, ce dont je suis à présent convaincu, la mienne est fausse. Mon souvenir, pourtant, reste précis, vivace, il renvoie à quelque chose de réel, et le sentiment de culpabilité qu'il éveille m'a accompagné toute ma vie. Je n'ai peut-être pas tué Nana, mais alors qui ai-je tué? Quel crime ai-je commis? (CARRÈRE, 2007: 135)[11]

Ainda que entenda que sua lembrança foi falsificada, Carrère a sente como verdadeira – o que é precisamente a descrição da sensação de pacientes quando, em análise, investem na descoberta de fragmentos de lembranças que se reúnem, através de uma seleção executada pela memória, e resultam em uma lembrança encobridora. "O senhor projetou as duas fantasias uma na outra e fez delas uma lembrança infantil", diz Freud ([1899] 1976: 140) a um paciente. "A fantasia não coincide completamente com a cena infantil. Baseia-se nela em certos pontos, e esse fato depõe a favor da autenticidade da lembrança infantil", continua, garantindo que sua lembrança é, sim, legítima (FREUD, [1899] 1976: 144).

---

[10] "Tudo que se segue é delicioso, mas o mais delicioso, para mim, são suas palavras. É a primeira vez que faço amor em russo, que ouço uma mulher gozar em russo. Os sons que saem dela me deixam maluco." (CARRÈRE, 2008: 74)

[11] "Se sua versão é correta, do que agora estou convencido, a minha é falsa. Minha lembrança, entretanto, permanece precisa, vivaz, remete a alguma coisa real, e o sentimento de culpa que ela desperta me acompanhou a vida inteira. Talvez eu não tenha matado Nana, mas então quem foi que matei? Que crime cometi?" (CARRÈRE, 2008: 93)

Nessa relação com a teoria psicanalítica, o que traz relevo para a análise é a formulação que explica esse mecanismo de associação de lembranças. Freud diz que elas não são completas invenções,

> são falsas na medida em que transferem um evento para um lugar onde ele não ocorreu [...] ou na medida em que fundem duas pessoas em uma, ou a substituem por outra, ou em que as cenas como um todo parecem ter sido combinações de duas experiências separadas (FREUD, [1899] 1976: 147).

Isto é, se as lembranças infantis "mostram-nos nossos primeiros anos não como eles foram, mas como nos apareceram nos períodos posteriores em que as lembranças foram despertadas" (FREUD, [1899] 1976: 148), pode-se associar com facilidade Nana e Hélène, babá e mãe, na preocupação de Carrère com a morte dela(s).

Já mencionei que Hélène, segundo o narrador, relaciona sua morte à possibilidade de se falar de seu pai. Tanto no início do livro, quando Carrère afirma que o medo dela é que morra caso se toque no assunto, quanto mais para adiante, quando ela pede que ele só escreva o livro após sua morte, o assunto seria o obstáculo central que Carrère deve enfrentar em seu projeto.

Para tematizar o relacionamento amoroso e a morte, ambos ligados à mãe, mais uma figura feminina aparece brevemente no segundo capítulo. Trata-se de Martine B., esposa de um amigo de seus pais, por quem Carrère foi apaixonado em sua adolescência e com quem teve um caso. Ele conta que compareceu ao enterro com sua mãe e que ela comentou, em determinado momento, que o filho de Martine havia passado a última noite com ela.

> J'ai eu envie de pleurer pendant tout le service, pas tant parce qu'elle était couchée dans le cercueil à quelques mètres de moi qu'en pensant à la mort de ma mère et à ce qu'implicitement elle venait de me demander. Non pas que je n'y aie jamais pensé: je soupçonne depuis longtemps qu'en dépit de notre éloignement elle compte sur moi pour le moment de sa mort, et j'espère seulement être prêt quand ce moment viendra. J'écris ceci pour m'y préparer, pour apprendre à regarder ma mère dans les yeux, pour avoir moins peur de l'amour entre nous. (CARRÈRE, 2007: 113)[12]

[12] "Tive vontade de chorar durante toda a cerimônia, nem tanto porque ela estava deitada no caixão a alguns metros, mas pensando na morte da minha mãe e no que ela implicitamente acabava de me pedir. Não que eu nunca tivesse pensado nisso: apesar do nosso distanciamento, suspeito há muito tempo que ela conta comigo para a hora da sua morte, e apenas espero estar preparado para quando esse momento chegar. Escrevo isto para me preparar, para aprender a olhar minha mãe nos olhos, para sentir menos medo do nosso amor." (CARRÈRE, 2008: 78)

Carrère fala aqui da morte de sua mãe, da sua presença esperada, de confiança, de um poder olhar nos olhos do outro, como na lembrança da natação na infância, que ele registra na carta do final. A morte da mãe coloca-se diretamente nos pedidos que ela faz ao filho, mas também está profundamente enraizada nele, haja vista não apenas o paralelo com Martine e com sua morte, mas também os desvios que seu inconsciente faz, no caso da morte de Nana, para poder pensar sobre a morte da mãe. Nessa história, ele ainda se debate com a dúvida de que possam ter escondido dele que ele é uma criança assassina: "Est-ce qu'il y aurait dans ma famille un second secret, touchant non plus au père assassiné mais au fils assassin?" (CARRÈRE, 2007: 134)[13].

O medo de ser responsável por um crime se reflete em outra morte nas últimas páginas de *Um romance russo*; aquela representada por um anel que Carrère entrega a Sophie, pedindo-a em casamento. A joia se revela idêntica àquela que o assassino Jean-Claude Roman entregara à sua amante antes de tentar matá-la, e na mesma noite do noivado o casal vai justamente assistir a uma adaptação de *O adversário* no teatro, onde vê o anel no palco. "Je me demanderai toujours ce qui me l'a fait choisir. Bien sûr, je n'y pensais pas, je n'avais pas en tête ce détail de mon livre mais, comme me l'a dit Sophie après le spectacle [...]: l'inconscient, ça existe" (CARRÈRE, 2007: 344)[14].

A mãe, no centro dessas figuras femininas, é projetada nelas, determinando psicanaliticamente os relacionamentos de Emmanuel – parece querer dizer o narrador, ao reuni-las todas. Libertar-se, passar para algo diferente, como diz Carrère, envolve portanto sua mãe – por exemplo, pela saída do útero que ele tenta simular em Amsterdã, quando se tranca em um tanque de flutuação para logo desistir da metáfora e percorrer as ruas da cidade. Ainda que remeta à história do avô, o acerto de contas com o passado está na verdade centrado na mãe – ela que instituiu esse silêncio, e é com ela que ele precisa se resolver.

Ele conhece a teoria freudiana e reconhece os processos do inconsciente, e por isso pontua sua narrativa não apenas com *cenas* que possam evocar a psicanálise, mas com *comentários* como

---

[13] "Haveria na minha família um segundo segredo, referente não mais ao pai assassinado, mas ao filho assassino?" (CARRÈRE, 2008: 92)

[14] "Vou sempre me perguntar o que me fez escolhê-lo. Claro, não estava pensando nele, não tinha na cabeça esse detalhe do meu livro, mas, como Sophie me disse depois do espetáculo [...]: o inconsciente existe." (CARRÈRE, 2008: 239)

esses que apresentei em torno do ato falho com Sophie, e da lembrança da morte de Nana, e do extravio das cartas por Hélène, e do bigode raspado do avô, e do trabalho do sonho e sua tradução no início do livro...

A psicanálise é parte integrante de *Um romance russo*, não como Doubrovsky pretende, cumprindo o papel da análise; ainda que Carrère recorra a um processo semelhante à livre associação, segundo entrevista sua[15], o texto que resulta está mais próximo do *texte d'analysé*, que recupera e registra o processo de análise, realizado anteriormente, em uma narrativa[16].

Só assim se poderia pensar na engenhosa solicitação que ele faz de relacionamentos com mulheres específicas, que remontam à sua mãe de alguma forma, e só assim é possível entender a própria estrutura do livro: como em uma análise, personagens e histórias diversos se relacionam, produzindo um entendimento novo ao serem associados.

Além dessa função de estruturar e comentar a narrativa, a psicanálise está por trás da imagem que Carrère consegue construir para si: não uma imagem acabada, buscada pelo autobiógrafo moderno, e sim a de quem tenta se organizar em narrativa mas vê necessário incorporar nela seus tropeços e engasgadas, atestando sua impotência e desconhecimento diante das armadilhas do inconsciente. *Deformado pela psicanálise*, portanto, o Emmanuel Carrère que se deixa ler em *Um romance russo* se distancia do centramento pela razão, conversando mais de perto com seus contemporâneos – inclusive os da autoficção.

Também a proposta do livro está embasada na psicanálise. Como vimos no início deste trabalho, o encerramento do *making of* da reportagem sobre o soldado húngaro constata sua morte a partir do momento em que esta foi declarada, a quilômetros de distância, em sua cidade natal; depois desse acontecimento, informa Carrère, o paciente atormentado do hospital psiquiátrico de Kotelnitch torna-se calmo e é até transferido de ala. Esse é o primeiro

---

[15] Carrère conta, em entrevista a Demanze: "... eu tento, nos primeiros estágios da escrita, mesmo sendo um pouco direcionado por um assunto, aplicar a regra fundamental da psicanálise: considerar o que temos em mente julgando-o o menos possível, permanecendo na constatação, em uma tentativa de se desdobrar isso, para ver aonde isso vai levar, censurando o menos possível. [...] Há algo, para mim, muito próximo da abordagem [psicanalítica]: a desordem da palavra que se enuncia, mesmo que, num estágio posterior, a proposta do livro organize esse caos." [Tradução própria para o trecho: "... j'essaye, dans les premiers stades d'écriture, même si c'est un peu dirigé par un sujet, d'appliquer la règle fondamentale de la psychanalyse: considérer ce que l'on a dans la tête en le jugeant le moins possible, en restant dans le constat, en essayant de déplier, pour voir où cela mène, en le censurant le moins possible. [...] Il y a quelque chose de très voisin pour moi dans la démarche: le désordre d'une parole qui s'énonce, même si, dans un stade ultérieur, le propos du livre ordonne ce chaos." (DEMANZE, 2014a: 21)]

[16] "Escrevi ao menos um livro, *Um romance russo*, que por um lado encerrou meus anos de psicanálise e, por outro, a psicanálise ajudou a fazer existir." [Tradução própria para o trecho: "J'ai écrit au moins un livre, *Un roman russe*, qui d'une part a mis fin à des années de psychanalyse et que la psychanalyse d'autre part a aussi aidé à advenir." (DEMANZE, 2014a: 21)]

aceno, no livro, do que se pode entender como o poder da “palavra mágica”; proponho, ao invés disso, uma aproximação desse modo de ver o mundo àquele que é próprio da psicanálise, que propõe *a cura pela palavra*.

“Sua escrita afirma cada vez mais claramente seu valor reparador”, formula Demanze em entrevista que realiza com Carrère. “Somos tentados a comparar sua concepção de escrita à psicanálise, à capacidade dela de libertação ou de cura. O senhor concorda, o senhor enxerga essa mesma concepção da palavra?”, pergunta o crítico, ao que o escritor responde que “sim, um pouco” (DEMANZE, 2014a: 21)[17].

Nas afirmações de que a escrita do livro pode enterrar o fantasma e lhe dar um túmulo, de que sua publicação, ao ousar desafiar o silêncio imposto pela mãe, pode encerrar uma linhagem de sofrimento, Carrère está propondo, pela lógica da psicanálise, uma performatividade de seu livro que se traduz em transformação em si e nos outros que serão afetados por ele.

[17] Tradução própria para o trecho: “Même si vous savez que la parole peut être destructrice, notamment dans l’exposition ou le voyeurisme, votre écriture affirme de plus en plus nettement sa valeur réparatrice. Il y aurait toute une thérapeutique de la parole, une écriture qui *panse*. On serait alors tenté de comparer votre conception de l’écriture à la psychanalyse, à sa capacité de libération ou de guérison. Seriez-vous d’accord pour y voir une même conception de la parole?”

Conclusão: Os fantasmas que permanecem

Pelas várias definições de ficção, pela multiplicidade de propostas para o que seria *autoficção*, pelas várias linhas de pensamento que questionam o real, a referencialidade, a linguagem, cravar algumas certezas sem se permitir certas dúvidas me soa ingênuo, ao fim desse percurso. Faço algumas escolhas apoiada no que foi possível ler até o momento, mas não consigo dar por encerrada esta pesquisa em torno da escrita de si nos dias de hoje.

A interdependência dos elementos analisados, isto é, a coerência interna extremamente bem arquitetada de *Um romance russo*, me levou a encontrar ideias semelhantes, por vezes as mesmas expressões, quando investigava campos diferentes que pudessem alimentar minha análise. Espero não ter soado redundante na tentativa de isolar esses aspectos, de modo a esclarecê-los individualmente antes de retomá-los em conjunto.

A metonímia é uma dessas ideias semelhantes com que topei pelo caminho. Como se deve ter notado nos capítulos precedentes, a relação de contiguidade entre dois elementos se dá entre narrativas (cap. 1), personagens femininas (cap. 4) e entre o protagonista e o avô (cap. 2), permitindo o uso da metáfora das bonecas russas para todas essas instâncias. Acredito que essa redundância do próprio Carrère seja o recurso que transforma seu texto em uma argumentação insistente em torno de sua causa.

Seu objetivo declarado, como repeti algumas vezes, é publicar a história de seu avô, Georges Zourabichvili, rompendo o silêncio imposto por sua mãe, Hélène. Como justificativa para desafiar a proibição, lança mão da imagem do fantasma – um homem de vida infeliz que não foi declarado morto segue atormentando sua família, perpetuando sua infelicidade em seus descendentes. Faz-se necessário enterrá-lo, e com a palavra.

Seus argumentos, então, compõem a trança de *Um romance russo*, que desfiei pelos capítulos deste trabalho. As pequenas narrativas que preparam a apresentação do avô apontam uma preocupação permanente do narrador-protagonista com o tema do desaparecimento; a estrutura do emaranhado avô-mãe-neto que compõe o segundo capítulo da obra expõe a ideia de linhagem e transmissão, ao mesmo tempo que a vida *extraviada* do avô é apresentada em comparação com a do neto, reforçando o poder do fantasma já na segunda geração, e com o personagem de Dostoiévski do homem do subsolo, completando a caracterização desse homem de que se têm poucas informações. A história do soldado húngaro que, mais de cinquenta anos desaparecido, retornou à sua

cidade natal, têm por função não apenas apresentar o conflito de Hélène e sua família, como também argumenta em favor da escrita do livro: o homem pôde descansar quando foi declarado morto, quem sabe o mesmo possa acontecer em relação a Georges.

A imagem de homem atormentado que o narrador-protagonista constrói para si, ilustrando o espelhamento com o avô, se faz ver em declarações suas a seu respeito, em dúvidas que lhe importunam, como aquela em torno da morte de Nana/ de sua mãe, e também em suas ações. O confronto de informações com a mãe de Ania, que apresentei no primeiro capítulo, exemplifica essa caracterização, mas é sem dúvida no desânimo que ele descreve durante a estadia em Kotelnitch e, principalmente, na narrativa do relacionamento com Sophie que esse aspecto de si se dá a ver. Relembremos, quanto a isso, sua oscilação de humor, os jogos com Sophie e principalmente seu sofrimento exagerado quando sua vaidade é atingida no caso da novela publicada no jornal *Le Monde*.

A transformação pretendida com a publicação de *Um romance russo*, que é a performatividade de que falo, é profundamente dependente da crença tanto no processo psicanalítico quanto na possibilidade de, atualmente, se escrever uma narrativa não ficcional (por mais estranho que pareça associar uma discussão teórica a uma crença). Os dois assuntos estão interligados, pelas reviravoltas no sujeito moderno que a disciplina organizada por Freud, entre outras, provocou no começo do século XX. Busquei traçar um histórico dessa alteração de paradigmas para conseguir acompanhar a discussão em torno da autobiografia e da autoficção, e depois achei necessário retomar a psicanálise para questionar as próprias conclusões preliminares a que cheguei pelo estudo da teoria.

Retomando esse caminho, chamo atenção especialmente para os *récits de filiation* que o crítico Dominique Viart identificou na produção contemporânea francesa. Identifico essa forma na narrativa que relaciona avô, mãe e neto, como estudei no segundo capítulo deste trabalho, e acredito que esteja aí a chave para a discussão a respeito da classificação da obra de Carrère.

Como vimos, Viart observa, dentro de um retorno mais amplo à transitividade na literatura, narrativas que buscam recuperar a figura de um ancestral que, de alguma forma, se viu injustiçado pela História oficial. Adotando a estrutura de uma *enquête*, o escritor investiga em torno de seu ascendente para descobrir sua herança, como se fizesse um desvio para o passado para atingir o seu presente; nessa busca, topa com lacunas, se vê obrigado a lançar mão de hipóteses (que alguns classificariam de ficção), enfrenta resistências.

O que orienta essas narrativas, diz Viart, é uma espécie de homenagem que se busca fazer, através de uma “escrita do escrúpulo”; em outras palavras, talvez se possa falar em uma ética da restituição, que quer reintroduzir uma pessoa do passado na memória –

reabilitá-la, de alguma maneira, ainda que da investigação não resulte uma figura sem problemas, como no caso de Georges Zourabichvili.

Ora, estamos tratando de um procedimento que pode, sim, requisitar o pacto autobiográfico de Lejeune, dito tão ultrapassado, se pensarmos, por exemplo, no que o crítico propõe como uma responsabilidade daquele que assina seu relato. A relação talvez não seja necessária – a ficção pode explorar esse recurso, da mesma maneira que fez o romance em primeira pessoa ao emprestar a credibilidade de escritos privados. A leitura de *Um romance russo*, no entanto, depende da aceitação do pacto autobiográfico, pelo que o autor propõe como sendo seu objetivo e seu obstáculo. Se levado ao campo da autoficção, de que responsabilidade diante do silêncio da mãe, de sua declaração de que ninguém pode narrar sua história, da recuperação da história problemática do avô, se pode falar? A ficção faz as regras relaxarem.

Retornando para a ficção inescapável da linguagem, do sujeito, como propõem autores e críticos da autoficção, retomo a psicanálise e a adaptação que propus do substantivo "autobiografia" para o adjetivo "autobiográfico". Como vimos, a disciplina está integrada ao texto de Carrère, não apenas em sua proposta maior, "cura pela palavra", como na argumentação em torno de sua mãe e em episódios específicos. Acredito que os tropeços e engasgadas que ele incorpora ao relato trabalhem para questionar a si mesmo, sem que isso, no entanto, remeta à ficcionalidade. A pergunta é o que se pode contar, em que se pode confiar; para mim, essas dúvidas não invalidam o pacto autobiográfico de sua obra, apenas o atualizam: se não se pode falar de um sujeito racional que organiza sua vida fielmente em uma narrativa de sua personalidade, pode-se, ao menos, confiar que alguém tenta registrar acontecimentos de sua vida sem penetrar no reino da invenção. Essa seria a *deformação* pela psicanálise, expressão utilizada pela própria Hélène que serve tão bem às reflexões do autor e da contemporaneidade.

Na entrevista que Hélène Carrère d'Encausse concedeu a Anne Plantagenet, que deve permanecer inédita até que o documentário da tradutora e escritora, *Emmanuel Carrère, tu seras mon personnage*, seja lançado, a mãe do escritor recupera a trajetória dele a pedido da entrevistadora, celebrando sempre sua imaginação e sua escrita de romancista. Quando a conversa se aproxima da produção mais recente, ela critica o rumo que sua obra tomou, lamentando que sua imaginação tenha se esgotado (sua hipótese), passa a fazer menções ácidas à psicanálise – como: "Hoje em dia, as pessoas vão no consultório do psicanalista e ele explica tudo" – e em diversos momentos usa o verbo "déformer" e o adjetivo derivado dele. Sabe-se que Hélène não gosta de *Um romance russo*, e nessa entrevista ela fala contra sua memória, dizendo que ele deforma as coisas e pensa se lembrar delas, quando na verdade as inventa.

Esse confronto de versões e essa irritação da mãe, a quem *Um romance russo* atingiria diretamente, agradou meu lado fã, por mais desprezível que seja essa confissão. Seu discurso tão elaborado, mas cheio de portas de entrada, a respeito do filho, e a necessidade de falar dele para uma câmera depois da publicação de *Um romance russo*, me tocaram e impressionaram, e aquilo que ela deixava escapar em sua fala foi o que me proporcionou algum prazer. A entrevista foi uma resposta ao livro, ou melhor, foi uma comprovação de que o livro havia cumprido ao menos parcialmente sua performatividade, ao ter sido recebido por ela.

A pesquisadora também se alegrou com o que assistiu, embora não encontre espaço para essa entrevista em sua pesquisa. Em que medida saber da recepção da mãe altera ou confirma as investigações em torno do próprio livro, o objeto de estudo afinal de contas? Ao lado do túmulo, essas questões permanecem sendo os meus fantasmas.

Referências bibliográficas

EMMANUEL CARRÈRE

Livros em francês

CARRÈRE, Emmanuel. **La Moustache** [1986]. Texte intégral + dossier par Olivier Vanghent. Paris: Gallimard, 2014. Folio Plus Classique.

_____. **Je suis vivant et vous êtes morts** [1993]. Paris: Seuil, 2012.

_____. **L'Adversaire** [2000]. Paris: P.O.L. folio, 2014a.

_____. **Un Roman russe**. Paris: P.O.L., 2007.

_____. **D'Autres vies que la mienne** [2009]. Paris: P.O.L. folio, 2014b.

_____. **Limonov** [2011]. Paris: P.O.L. folio, 2015.

_____. **Le Royaume**. Paris: P.O.L., 2014c.

_____. "Le Hongrois perdu" [2001], in **Il est avantageux d'avoir où aller**. Paris: P.O.L., 2016.

Edições brasileiras

CARRÈRE, Emmanuel. **O adversário**. Trad. Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Record, 2007a.

_____. **Um romance russo**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

_____. **Outras vidas que não a minha**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

_____. **O bigode; A colônia de férias.** Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

_____. **Limonov**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

_____. **O Reino**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016a.

_____. **Eu estou vivo e vocês estão mortos**. Trad. Daniel Lühmann. São Paulo: Aleph, 2016b.

Textos do autor

ALCOCK, Ed. *Hobbledehoy*. Texto de Emmanuel Carrère. Paris: Terre Bleue, 2013.

CARRÈRE, Emmanuel. **L'Usage du monde**. Paris: P.O.L., Le Monde, 2002.

_____. "Mes dates clés, par Emmanuel Carrère", **Libération**, 6 jul. 2005.

_____. "'Tu seras mon personnage'", Le Monde des Livres, **Le Monde**, 12 jun. 2013a.

Entrevistas e reportagens

AHL, Niels C. "Les non-dits d'Emmanuel Carrère", **Le Monde**, 21 maio 2010.

BOYER-WEINMANN, Martine. "Les noces renouvelées du fait divers et de la littérature", **Le Monde**, 6 jan. 2012.

BRIÈRE, Émilie. "Emmanuel Carrère, d'autres vies et la sienne", **Le Magazine Littéraire**, n. 526, p. 84, 28 nov. 2012. Disponível em <http://www.magazine-litteraire.com/mensuel/526/emmanuel-carrere-autres-vies-sienne-29-11-2012-59156>, última consulta em 30 abr. 2015.

BROCAS, Alexis. "Carrère, les raisons d'une canonisation", **Le Magazine Littéraire**, pp. 8-10, dez. 2014. Disponível em <http://www.magazine-litteraire.com/mensuel/550/carrere-raisons-canonisation-01-12-2014-133651>, última consulta em 30 abr. 2015.

CARRÈRE, Emmanuel. "Entretien avec Angie David", in **Écrivains d'aujourd'hui**. Paris: Éditions Léo Scheer, 2007b.

DELORME, Marie-Laure. "Emmanuel Carrère, le livre pour ma mère", **Le Magazine Littéraire**, mar. 2007, p. 62. Disponível em <http://www.magazine-litteraire.com/mensuel/462/emmanuel-carrere-livre-ma-mere-01-03-2007-24130>, última consulta em 30 abr. 2015.

DEMANZE, Laurent. "'Une façon de vivre': Entretien avec Emmanuel Carrère", **Roman 20-50, Revue d'étude du roman du XXe siècle**, n. 57, jun. 2014a.

DELFINI, Mariana de T. "Biografia de político russo excêntrico beira a ficção", Ilustrada, **Folha de S.Paulo**, 26 out. 2013. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/10/1362126-biografia-de-politico-russo-excentrico-beira-a-ficcao.shtml>, última consulta em 17 abr. 2015.

DUARTE-PLON, Leneide. "Emmanuel Carrère usa recursos do romance em tramas verídicas", Ilustrada, **Folha de S.Paulo**, 9 abr. 2011. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2011/04/900180-emmanuel-carrere-usa-recursos-do-romance-em-tramas-veridicas.shtml?mobile>, última consulta em 30 abr. 2015.

FAVRE, Emmanuel. “Le temps retrouvé”, **Le Matricule des Anges**, n. 82, pp. 14-17, abr. 2007.

_____. “Généalogie d’une délivrance”, **Le Matricule des Anges**, n. 82, pp. 18-23, abr. 2007.

HUNNEWELL, Susannah. “The Art of Non Fiction n. 5”, **The Paris Review 206**, outono 2013. Disponível em <http://www.theparisreview.org/interviews/6254/the-art-of-nonfiction-no-5-emmanuel-carrere>, última consulta em 14 abr. 2015.

KAPRIÈLIAN, Nelly. “Sa part d’ombre”, **Les Inrockuptibles**, pp. 29-30, 27 fev. 2007.

_____. “Entretien avec Emmanuel Carrère: La vie des autres”, **Les Inrockuptibles**, 8 mar. 2009. Disponível em <http://www.lesinrocks.com/2009/03/08/actualite/entretien-avec-emmanuel-carrere-la-vie-des-autres-1143654/>, última consulta em 30 abr. 2015.

KOSTOMAROVA, Elena. “Matriochka recheada de cultura”. **Gazeta Russa**, 2 de agosto de 2015. Disponível em <http://gazetarussa.com.br/2015/07/30/um-brinquedo-que-contem-um-segredo-como-a-matriochka-se-tornou-o-principal-simbolo-da-russia_328391>, última consulta em 27 out. 2016.

LIGER, Baptiste. “Le petit-fils de l’empire éclaté”, **L’Express**, 1 mar. 2007. Disponível em <http://www.lexpress.fr/culture/livre/un-roman-russe_812022.html>, última consulta em 30 abr. 2015.

NOIVILLE, Florence. “Emmanuel Carrère ‘J’avais l'impression d'être enfermé’”, **Le Monde**, 2 mar. 2007.

_____. “Un ‘je’ révélé par la langue russe”, **Le Monde**, 2 mar. 2007.

SOLÉ, Robert. “Libertinage estival”, **Le Monde**, 27 jul. 2002.

Fortuna crítica

BARAU, Denys. “Échapper au fantôme? *Un roman russe* d’Emmanuel Carrère”, in FORTIN, Jutta & VRAY, Jean-Bernard, **L’Imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporaine**. Saint-Étienne: Publications de l’Université de Saint-Étienne, 2012.

BARRÈRE, Anne; Danilo Martuccelli. **Le Roman comme laboratoire: De la connaissance littéraire à l’imagination sociologique**. Villeneuve d’Ascq: Presse Universitaire du Septentrion, 2009.

DEMANZE, Laurent. “Les vies romanesques d’Emmanuel Carrère”, in **Roman 20-50, Revue d’étude du roman du XXe siècle**, n. 57, pp. 5-13, jun. 2014.

FORTIN, Émilie. **L'Horreur, la folie et l'interdiction de les dire: Le sécret de famille et ses échos dans l'oeuvre d'Emmanuel Carrère.** Dissertação de mestrado apresentada na Universidade do Québec em Chicoutimi, nov. 2012.

HUGLO, Marie-Pascale. "Tout le monde en parle", **Contre-jour: cahiers littéraires**, n. 13, pp. 205-09, 2007. Disponível em <http://www.erudit.org/culture/cj1001905/cj1004512/2566ac.html>, última consulta em 30 abr. 2015.

OLIVER, Annie. "Kotelnitch, allers et retours", **Roman 20-50, Revue d'étude du roman du XXe siècle**, n. 57, jun. 2014.

PRILEPINE, Zakhar. "Prilepine vs Carrère: 'L'Européen moyen exerce de moins en moins de charme'", **Svovodnaïa pressa**, 4 dez. 2012, trad. para o francês Julia Breen. Disponível em <http://www.lecourrierderussie.com/2012/12/prilepine-vs-carrere-leuropeen-moyen-exerce-de-moins-en-moins-de-charme/>, última consulta em 17 abr. 2015.

RABATÉ, Etienne. "Lecture de *L'Adversaire* d'Emmanuel Carrère: Le réel en mal de fiction", in MAJORANO, Matteo (Org.), **Le Gôut du roman**. Bari: B. A. Graphis, 2002.

ROMAN 20-50, REVUE D'ÉTUDE DU ROMAN DU XXE SIÈCLE, n. 57, jun. 2014.

TRENSCH, Nathalie. **Une rapproche de l'identité et de la responsabilité chez Emmanuel Carrère et Albert Camus**. Dissertação de mestrado defendida em 2010 na Universidade da Islândia.

AUTOBIOGRAFIA E AUTOFICÇÃO

ARFUCH, Leonor. "O espaço biográfico na (re)configuração da subjetividade contemporânea. Trad. Paulo César Thomaz. In GALLE, Helmut et al. **Em primeira pessoa: Abordagens de uma teoria da autobiografia**. São Paulo: Annablume, 2009.

BRUSS, Elizabeth. **Autobiographical Acts: The Changing Situation of a Literary Genre**. Baltimore/ Londres: The John Hopkins University Press, 1976.

COLONNA, Vincent. **Autofiction & autres mythomanies littéraires**. Auch: Éditions Tristram, 2004.

_____. "Tipologia da autoficção", in NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.), **Ensaios sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. [trechos traduzidos de **Autofiction & autres mythomanies littéraires**]

DARRIEUSSECQ, Marie. "L'Autofiction, un genre pas sérieux", in **Poétique** n. 7, set. 1996.

DELORY-MOMBERGER, Christine. "Filiações e rupturas do modelo autobiográfico na pós-modernidade". Trad. Helena Coharik Chamlian. In GALLE, Helmut et al. (Org.), **Em primeira pessoa: Abordagens de uma teoria da autobiografia**. São Paulo: Annablume, 2009.

DE TORO, Alfonso. "La 'nouvelle autobiographie' postmoderne ou l'impossibilité d'une histoire à la première personne: Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient* et de Doubrovsky, *Le Livre brisé*", in DE TORO, Alfonso; GRONEMANN, Claudia (Org.), **'Autobiographie revisited': Theorie und Praxis neuer autobiographischer Diskurse in der französischen, spanischen und lateinamerikanischen Literatur**. Hildesheim/ Zürich/ Nova York: Olms, 2004.

DOSSE, François. **O desafio biográfico: Escrever uma vida**. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Edusp, 2009.

DOUBROVSKY, Serge. "Autobiographie/ vérité/ psychanalyse", in **Autobiographiques: De Corneille a Sartre**. col. Perspectives critiques. Presses Universitaires de France, 1988.

_____. "Les Points sur les 'i'", in JEANNELLE, Jean-Louis; VIOLLET, Catherine. **Genèse et autofiction**. Louvain-la-Neuve: Academia Bruylant, 2007.

FOREST, Philippe. "Ego-littérature, autofiction, hétérographie", in **Le Roman, le réel et autres essais**. Éditions Cécile Defaut, 2007.

GALLE, Helmut. **O gênero autobiográfico: Possibilidade(s), particularidades e interfaces**. Trabalho apresentado ao Departamento de Letras Modernas (FFLCH-USP) para obtenção do título de livre-docência. São Paulo, 2011.

GASPARINI, Philippe. **Est-il je? Roman autobiographique et autofiction**. Paris: Seuil, 2004.

_____. **Autofiction – Une aventure du langage**. Paris: Seuil, 2008.

_____. “Autofiction vs. autobiographie”, in **Tangence** n. 97, 2011.

_____. **La Tentation autobiographique: De l’Antiquité à la Renaissance**. Paris: Seuil, 2013.

_____. “Autoficção é o nome de quê?”, in NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.), **Ensaios sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

JEANNELLE, Jean-Louis. “A quantas anda a reflexão sobre a autoficção?” [2007], in NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.), **Ensaios sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

JEANNELLE, Jean-Louis; VIOLLET, Catherine. **Genèse et autofiction**. Bruxelas: Editions Academia, 2007.

LECARME, Jacques; LECARME-TABONE, Éliane [1997]. **L’Autobiographie**. Paris: Armand Colin, 1999.

LEJEUNE, Philippe. **L’Autobiographie en France** [1971]. 3ª ed. Paris: Armand Colin, 2010.

_____. “O pacto autobiográfico” [1975], in **O pacto autobiográfico. De Rousseau à internet**. Org. Jovita Maria Gerheim Noronha. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014a.

_____. “O pacto autobiográfico (bis)” [1986], in **O pacto autobiográfico. De Rousseau à internet**, Org. Jovita Maria Gerheim Noronha. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014b.

_____. “O pacto autobiográfico, 25 anos depois” [2005], in **O pacto autobiográfico. De Rousseau à internet**. Org. Jovita Maria Gerheim Noronha. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014c.

_____. “Autoficção & cia. Peça em cinco atos” [1993], in NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.), **Ensaios sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014d.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). **Ensaios sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

VIART, Dominique. “Essais-fictions: Les biographies (ré)inventées”, in DAMBRE, Marc; GOSSELIN-NOAT, Monique, **L’Éclatement des genres au XXe siècle**. Paris: Presses de la Sorbonne, 2001.

_____ (Org.). Paradoxes du biographique, **Revue des Sciences Humaines**, n. 263, 2001a.

LITERATURA FRANCESA CONTEMPORÂNEA

BLANCKEMAN, Bruno. **Les Récits indécidables: Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard**. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2000.

CLÉMENT, Murielle Lucie, "Les russes et la Russie dans quatre romans de l'extrême contemporain: Andrei Makine, Marc Dugain, Emmanuel Carrère, Frédéric Beigbeder", in **Revue des Lettres et de Traduction**, n. 13, 2008. Disponível em <http://documents.irevues.inist.fr/handle/2042/42114>, última consulta em 2 maio 2015.

COPPOLA, Ivan. "Histoire et mémoire de l'Occupation dans le roman Français depuis 1968", Ricerche Dottorali in Francesistica, **Publifarum** n. 16, 18 dez. 2011. Disponível em <http://publifarum.farum.it/ezine_articles.php?art_id=220>, última consulta em 30 abr. 2015.

COUSSEAU, Anne. "Postmodernité: du retour au récit à la tentation romanesque", in BLANCKEMAN, Bruno; MURA-BRUNEL, Aline; DAMBRE, Marc (Org.). **Le Roman français au tournant du XXIe siècle**. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.

RABATÉ, Dominique. "À l'ombre du roman: Propositions pour introdure à la notion de récit", in BLANCKEMAN, Bruno; MILLOIS, Jean-Christophe (Org.). **Le Roman fraçais aujourd'hui: Transformations, perceptions, mythologies**. Paris: Prétexte Éditeur, 2004.

VARGA, A. Kibedi. "Le Récit postmoderne", in **Littérature** n. 77 Situation de la fiction, 1990, pp. 3-22.

VIART, Dominique. "Filiations littéraires", **Écritures contemporaines n. 2**. Paris: Minard, 1999.

_____. "Les 'Fictions critiques' dans la littérature contemporaine", in MAJORANO, Matteo (Org.), **Le Gôut du roman**. Bari: B. A. Graphis, 2002.

_____. "Fictions en procès", in BLANCKEMAN, Bruno; MURA-BRUNEL; Aline; DAMBRE, Marc (Org.), **Le Roman français au tournant du XXIe siècle**. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.

VIART, Dominique; VERCIER, Bruno. **La Littérature française au présent: Héritage, modernité, mutations**. 2ª ed. aumentada. Paris: Bordas, 2008.

VILAIN, Philippe. **L'Autofiction en théorie. Suivi de deus entretiens avec Philippe Sollers et Philippe Lejeune**. Chatou: Les Étidions de la Transparence, 2009.

OBRAS GERAIS

ARIÈS, Philippe. "Por uma história da vida privada", in CHARTIER, Roger (Org.). **História da vida privada 3**: Da Renascença ao Século das Luzes. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BARTHES, Roland. "Structure du fait divers" [1964], **Essais critiques**. Paris: Seuil, 1991.

BAUDELAIRE, Charles. "O pintor da vida moderna" [1863], in **Poesia e prosa: volume único**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BENJAMIN, Walter. "O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov" [1936], in **Obras escolhidas, v. 1 – Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BIRMAN, Joel. **Estilo e modernidade em psicanálise**. São Paulo: Editora 34, 1997.

CANDIDO, Antonio. "A personagem do romance" [1968], in CANDIDO, Antonio et al., **A personagem de ficção**. 10ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

FOISIL, Madeleine. "A escritura do foro privado", in CHARTIER, Roger (Org.). **História da vida privada 3**: Da Renascença ao Século das Luzes. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

FREUD, Sigmund. "Lembranças encobridoras" [1899], in **A sexualidade na etiologia das neuroses; O mecanismo psíquico do esquecimento; e outros trabalhos**. Pequena Coleção das Obras de Freud. Dir. e rev. técnica Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

_____. "Sobre a psicopatologia da vida cotidiana" [1901], in **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud : edição standart brasileira,** dir. geral da trad. de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996, v. 6.

_____. "Romances familiares" [1909], in **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud : edição standart brasileira,** dir. geral da trad. de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996, v. 9.

_____. "Recordar, repetir e elaborar" [1914], in **Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia ("O Caso Schreber"), artigos sobre técnica e outros textos (1911-1913)**. Trad. Paulo César de Souza. Obras completas, v. 10. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. "O inquietante" [1919], in **História de uma neurose infantil: ("O homem dos lobos"): além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)**. Trad. e notas Paulo César de Souza. Obras completas, v. 14. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. Versão Kindle.

FRIEDMAN, Norman. "O ponto de vista na ficção. O desenvolvimento de um conceito crítico" [1967], in **Revista USP**, São Paulo, n. 53, mar./ maio 2002.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. "O trabalho do sonho", in **Introdução à metapsicologia freudiana. Vol. 2: A interpretação do sonho**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

HAMON, Philippe. "Para um estatuto semiológico da personagem", in VAN ROSSUM-GUYON, Françoise; HAMON, Philippe; SALLENAVE, Danièle. **Categorias da narrativa**. Lisboa: Vega, s/d.

KAUFMANN, Jean-Claude. **L'Invention de soi: Une théorie de l'identité**. Paris: Armand Colin, 2004.

LANDMAN, Patrick. **Freud**. Trad. Nicia Adan Bonatti. Col. Figuras do Saber. São Paulo: Estação Liberdade, 2007.

LAVOCAT, Françoise. **Fait et fiction: Pour une frontière**. Paris: Seuil, 2016.

LIPOVETSKY, Gilles. "Tempo contra tempo, ou a sociedade hipermoderna". In LIPOVETSKY, Gilles; com Sébastien Charles. **Os tempos hipermodernos**. Trad. Mário Vilela. São Paulo: Barcarolla, 2004.

LUBBOCK, Percy. **A técnica da ficção**. Trad. Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix/ Edusp, 1976.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance: Um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica**. Trad., posfácio e notas José Marcos Mariani de Macedo, 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

MAGRIS, Claudio. "O romance é concebível sem o mundo moderno". In MORETTI, Franco (Org.), **A cultura do romance**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MALCOLM, Janet. **O jornalista e o assasino: Uma questão de ética**. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

ROSENFELD, Anatol. "A teoria dos gêneros" in **O teatro épico** [1965]. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. Dicionário de psicanálise. Trad. Vera Ribeiro, Lucy Magalhães. Supervisão da edição brasileira Marco Antonio Coutinho Jorge. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

ROUSSO, Henry. **Le Syndrome de Vichy: De 1944 à nos jours** [1987]. 2ª ed. revista e atualizada. Paris: Seuil, 1990, ed. digital. ISBN 978-2-02-122453-5

_____. "Pourquoi nous ne sommes pas seulement du 'présent': Entretien avec Henry Rousso". **Europe** n. 1038, octobre 2015.

SANTIAGO, Silviano. “O narrador pós-moderno”, in **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Literatura, testemunho e tragédia: Pensando algumas diferenças”, in **O local da diferença – Ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução**. São Paulo: Ed. 34, 2005.

_____. “Narrar o trauma: A questão dos testemunhos das catástrofes históricas”. **Psicologia clínica** v. 20, n. 1, pp. 65-82, Rio de Janeiro, 2008.

WATT, Ian. **A ascensão do romance: Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding** [1957]. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

OUTRAS OBRAS LITERÁRIAS

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Memórias do subsolo** [1864]. Trad., prefácio e notas de Boris Schnaiderman. São Paulo: Ed. 34, 2000.

ERNAUX, Annie. **La Place**, in **Écrire la vie**. Paris: Quarto Gallimard, (1983) 2011, pp. 435-480.

MICHON, Pierre. **Vies minuscules**. Paris: Gallimard, (1984) 2014.

MODIANO, Patrick. **Romans**. Paris: Gallimard, 2013.

TCHEKHOV, A.P. "Enfermaria nº 6", in **O beijo e outras histórias**. Org., trad., prefácio e notas Boris Schnaiderman. 4ª ed. São Paulo: Editora 34, 2014.

VIGOUROUX, François. **Le Secret de famille**. Paris: Hachette, (1993) 2002.

FILMES

CARRÈRE, Emmanuel. **Retour à Kotelnitch**. 2003

MALLE, Louis. **Lacombe Lucien**. 1974

OPHULS, Marcel. **A tristeza e a piedade: Crônica de uma cidade francesa sob a Ocupação nazista**, 1969.

SITES

Verbete "Autoficção" da Encyclopedie Universalis. Disponível em <http://www.universalis.fr/encyclopedie/autofiction/>.

Site da editora P.O.L. <http://www.pol-editeur.com