

## QUEM FALA NO ROMANCE? BIOGRAFIA E RESPONSABILIDADE NA PROSA CONTEMPORÂNEA

*Igor Ximenes Graciano\**

### **Resumo:**

Nos romances de matiz biográfico, as reflexões do personagem são reflexões do escritor *a partir de sua autorrepresentação romanesca*, sendo portanto recebidas de maneira diversa de quando ele se expressa no ensaio, na crítica ou na entrevista. Desse modo, o escritor faz uma projeção de si que o revela parcialmente e se diferencia de sua imagem no mundo empírico, como um duplo. Todavia, o esgarçamento recorrente na prosa contemporânea entre os limites do real e do ficcional sugere que mesmo no espaço da ficção – devido a seu estatuto de possibilidade – os argumentos do escritor enquanto personagem têm validade e podem manifestar indiretamente posições do escritor real. Diante desse quadro, nosso questionamento se volta para a questão da responsabilidade autoral nesse tipo de prosa ambígua, uma vez que parte dessa produção participa ativamente do debate público das letras e além delas.

**Palavras-chave:** autoria, biografia, ficção, responsabilidade.

### **Entre dois pactos**

O nome próprio é, desde a clássica formulação de Lejeune (2008), aquilo que permite reconhecer a prosa biográfica. Isso porque, de uma perspectiva puramente textual, essa distinção não seria possível. Nega-se assim uma abordagem imanente dos textos, uma vez que a análise imanentista mostra-se insuficiente, quando não inútil, para o conhecimento efetivo do modo como um produto é recebido e como funciona no corpo social em que circula. Aliás, esse complexo social – com seus agentes e consumidores, suas instituições e financiamentos – afeta não só a prática literária em sua dimensão “pública”, interferindo também na construção formal, “íntima”, dos artefatos literários, seja o romance, a poesia ou qualquer gênero verbal artístico.

A ideia de “pacto” (biográfico, romanesco etc.) advém dessa pragmática textual, que por sua vez se origina da refutação da ideia de gênero como mera disposição composicional cristalizada, portanto alheia às dinâmicas do contexto. O reconhecimento *a priori* de determinado gênero estabelece uma chave de leitura que condiciona a interação com a obra. Para Maingueneau, “a partir do momento em que identificou a que

---

\* Mestre em Literatura pela UnB e doutorando em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (ixgraciano@gmail.com)

gênero pertence um texto, o receptor é capaz de interpretá-lo e comportar-se de modo adequado a seu respeito” (Maingueneau, 1996, pp. 14-15).

Em resumo, a autobiografia estabelece um tipo de pacto em que o leitor reconhece a voz do autor real, a exemplo do escritor Cristovão Tezza em sua autobiografia literária *O espírito da prosa*, publicada em 2012. Nessa modalidade de pacto, portanto, quem fala no texto responde em nome de quem o assina, o que não acontece no romance. Na autobiografia de Tezza, a rememoração dos fatos vividos se dá em paralelo à argumentação em defesa do espírito da prosa, o que a coloca entre os gêneros ensaísticos devido ao seu caráter híbrido de livre discurso reflexivo capaz de abarcar outros discursos<sup>1</sup>. Contando os anos de formação, o escritor afirma seu lugar na tradição e discute criticamente as vertentes contemporâneas da prosa romanesca.

O que ocorre, porém, é que a narrativa do eu na autobiografia não se dá de maneira desconectada com o eu da produção ficcional. A tese do espírito da prosa defendida na autobiografia tem na trajetória de Tezza um exemplo marcante de adepto e divulgador, pois sua ascensão à escrita “saudável”, segundo as características do alardeado espírito da prosa, se deu no seio de uma época que, segundo ele, deliberadamente o sufocou. Portanto, uma vez publicada a autobiografia, esta funciona como peça-chave na recepção das narrativas ficcionais, abrindo a possibilidade de ler (ou reler) cada uma delas sob a luz dos argumentos que as situam na tradição e em relação com o restante de seus outros livros.

Tais aspectos são comuns na produção de qualquer escritor. Relatos (auto)biográficos e comentários críticos esparsos ou reunidos costumam participar da recepção de sua obra. No entanto, em se tratando de narrativas romanescas de matiz biográfico, esse fenômeno pode ganhar um caráter distinto, justamente pela ambiguidade que instauram durante a recepção. O esgarçamento da linha divisória entre autor empírico e narrador literário entrelaçam os elementos biográfico e ficcional a despeito do gênero em que se apresentam. Na autobiografia entrega-se ao prazer do relato puro e simples – enquanto artefato de linguagem, algo a princípio atribuído à fruição artística –

---

<sup>1</sup> Aqui utilizamos o argumento do crítico espanhol Allón de Haro (1992), para quem “las fórmulas discursivas del género del Ensayo, o las progresiones artísticamente hibridadoras del mismo, se insertan frecuentemente en ellas, ya como modalidad de superposición generalizada, ya como modalidad de incrustación más o menos puntual, reiterable o individualizable” (p. 110).

e na ficção apega-se aos argumentos do narrador ou do personagem em suas consequências lógicas e conceituais...

O romance *O filho eterno*, publicado por Tezza em 2007, ao expor ficcionalmente os anos de formação do protagonista – um jovem aspirante a escritor que tem um filho com síndrome de Down – lança uma via de mão dupla com a autobiografia literária que publica poucos anos mais tarde. A narrativa alcançou êxito comercial surpreendente para uma obra ganhadora dos prêmios literários mais prestigiados do Brasil. Depois de *O filho eterno*, Tezza publicou o romance *Um erro emocional* (2010) e a coletânea de contos *Beatriz* (2011), porém com a autobiografia literária estabeleceu uma espécie de continuidade “torta” com seu maior sucesso. Os termos desse caráter torto é o que nos interessa, pois o que parece unir irremediavelmente o romance e a autobiografia é a construção de um eu que, correndo em paralelo em cada uma das obras, encontra seu ponto de convergência na figura do escritor que transita ambíguo entre as esferas da invenção e do real.

Narrado em terceira pessoa, reforça-se em *O filho eterno* o distanciamento entre autor e personagem almejado pelo estatuto romanesco. O protagonista trilha percursos similares aos que acompanhamos na sua autobiografia literária, mais o fato central – não desenvolvido em *O espírito da prosa* – de que Tezza tem um filho com síndrome de Down. Acrescente-se a isso a coincidência de locais, datas, nomes entre outros que, uma vez reconhecidos pelo leitor, participam da recepção meramente ficcional da obra, tensionando-a. É por essa razão que, para usar outra vez a síntese de Lejeune, lemos “os romances não apenas como ficções remetendo a uma verdade da ‘natureza humana’, mas também como fantasmas reveladores de um indivíduo” (Lejeune, 2008, p. 43, grifos do autor).

Esse tensionamento, repetimos, tem rebatimentos que vão além da experiência individual da leitura, a exemplo do prêmio Charles Brisset da Associação Francesa de Psiquiatria atribuído à tradução do romance em 2009. Conforme consta na página da Associação, o júri é formado por psiquiatras que “s’intéresse, dans la trame des œuvres et des récits qui lui sont soumis, à ce qui confine à la psychopathologie, au jeu des passions et des émotions humaines, à l’affrontement et à l’agencement des caractères”<sup>2</sup>. Sem entrar no mérito das implicações que possam haver em um prêmio literário

---

<sup>2</sup> Disponível em <<http://www.psychiatrie-francaise.com/Actualites/Default.aspx?aId=29>>. Acessado em 20 de abril de 2013.

concedido por uma associação de psiquiatria, é incontestável a perspectiva mimética “transparente” que um prêmio como esse privilegia, buscando nas obras testemunhos relacionados de alguma maneira a quadros ou manifestações psicopatológicas. Sem qualquer demérito literário, o fato em si de ter ganho tal distinção reflete o amplo interesse pelo viés documental de *O filho eterno*.

Um dos pontos cruciais tratados por Tezza em sua autobiografia é a afirmação do pacto romanesco, rechaçando qualquer interpretação biográfica de seus romances, em especial *O filho eterno*. Para isso ele recorre à teoria de Bakhtin. Seguindo a proposição do teórico russo sobre a cisão da voz que fala no romance daquela que o assina, afirma que

não fazendo parte do evento direto da vida, a prosa romanescas é uma experiência linguística que já nasce dupla – há sempre um narrador sobre um narrador: a linguagem é comentada por uma outra linguagem, e ambas estão inextricavelmente contidas no instante presente de seu enunciado. Dizendo com simplicidade: se o leitor aceita que as palavras que ele lê agora são a expressão direta e intrasferível das opiniões de Cristovão Tezza, ele mesmo, por mais confusas e enganadoras que sejam, ele está diante de um não romance, uma não ficção (um ensaio, ou qualquer gênero de texto que extraia todo o seu sentido da pressuposição intencional e direta da verdade.) (Tezza, 2012, p. 15)

Marcar com insistência a diferença entre a instância ficcional e a biográfica diz do tensionamento que há na recepção das obras no momento em que se adverte o engano do leitor desavisado... Conhecendo bem o pensamento de Bakhtin (sobre quem defendeu uma tese de doutorado), Tezza expressa com clareza seus pressupostos teóricos, sustentando-se com pertinência sobre eles para contextualizar o caráter eminentemente romanesco de sua prosa... romanescas. O plurilinguismo bakhtiniano desponta como elemento curinga para os propósitos de Tezza, pois salva o romance da explicação biográfica ao mesmo tempo que reconhece sua capacidade de abarcar outros discursos: “Nessa guerra de linguagens, percebe-se desde já que um não romance pode conter partes romanescas, e um romance pode conter partes de não romance, para colocar as coisas de forma simples” (Idem, p. 16). Ou seja, o romance pode carregar outros discursos sem se confundir com eles (o que equivale a dizer, sem ser lido como eles, o que é ainda mais importante no âmbito da pragmática textual).

## Dois pactos, o mesmo discurso

A respeito dos dois gêneros típicos da modernidade – o ensaio e o romance – vimos como, na autobiografia, um dos gêneros ensaísticos, ocorre a entrada do elemento romanesco pela narração do eu, ao passo que, no romance, podemos ter a argumentação ensaístico-teórica incrustada na ficção. É para esse segundo ponto que nos voltamos com a leitura de *O filho eterno*. Reconhecida a conexão entre a autobiografia literária *O espírito da prosa* e o romance em questão, pretendemos escrutinar o terreno conjugado entre a voz do autor empírico e a trajetória do escritor-personagem, pois é por essa via ambígua que Tezza articula seu posicionamento.

Nas primeiras páginas de *O filho eterno* temos uma breve apresentação do protagonista, um jovem aspirante a escritor (aspirante não porque não escreva, mas por não ter alcançado reconhecimento em publicações), “alguém que, aos 28 anos, ainda não começou a viver” (Tezza, 2008, p. 9). Ao seguirmos pela perspectiva do narrador a vida do personagem, quase sempre estamos dentro da mente do personagem, quando se expressa em terceira pessoa um discurso que é o discurso dele. Assim, ainda que o leitor o esteja vendo “de fora”, terá acesso também a suas opiniões sobre o mundo (os outros) e sobre si: “ele está em outra esfera de vida. Ele é um predestinado à literatura – alguém necessariamente superior, um ser para o qual as regras do jogo são outras” (Idem, p. 10). “Ele”, no caso, não terá a sua perspectiva avaliada por outra que lhe seja indiferente, antagonista ou simpática, mas que, sem se confundir com ela, a incorpora.

Tal efeito de *proximidade à distância* é alcançado através do discurso indireto livre que – ao incutir a fala do personagem na voz do narrador – relativiza o lugar de ambos: “Thanks to free indirect style, we see things through the character’s eyes and language but also through the author’s eye and language, too. We inhabit omniscience and partiality at once. A gap opens between author and character, and the bridge – which is free indirect style itself – between them simultaneously closes that gap and draws attention to its distance” (Wood, 2009, p. 11). O que chamamos de proximidade à distância é, portanto, a arquitetura estilística em que o autor opera essa relativização. A narrativa não se resume a “contar o outro” nem tampouco a “contar a si”. Entre os dois pólos, Tezza perfaz a vocação dialógica do romance quando o personagem se expressa

*pela e na* voz desse narrador externo. Para dizer de modo sintético: o discurso indireto livre permite conhecê-lo em suas dimensões plástica e psicológica.

O protagonista de *O filho eterno* refere-se frequentemente a si como se fosse um outro, talvez personagem de seus livros: “E no entanto sente-se um otimista – ele sorri, vendo-se do alto, como no cartum imaginado, agora uma figura real”(Tezza, 2008, p. 13). Ver do alto, à distância, é também a estratégia encontrada por Tezza para transformar fatos vividos em literatura, espécie de cartum imaginado em palavras. O momento do nascimento, da descoberta da síndrome de Down e os primeiros contatos com o filho poderiam dar vazão ao sentimentalismo, o que não ocorre pela proximidade à distância do discurso indireto livre (ao contrário da total parcialidade em primeira pessoa), além do tom áspero com que o protagonista encara os eventos: “Mas ninguém está condenado a ser o que é, ele descobre, como quem vê a pedra filosofal: eu não preciso deste filho, ele chegou a pensar, e o pensamento como que foi deixando-o novamente de pé, ainda que ele avançasse passo a passo trôpego para a sombra” (Tezza, 2008, p. 32).

Em se tratando do desenvolvimento narrativo, o romance segue duas linhas: os fatos referentes à vida do protagonista, e que têm seu ponto crucial no nascimento do filho; outro que, tendo por base o convívio do pai-escritor com a criança, põe em foco a relação de ambos com a linguagem. Se, no primeiro plano narrativo, temos as peripécias do jovem que, entre outras, participou de uma comunidade teatral guiada por um “guru”; no segundo plano temos o desenvolvimento mais sutil de uma discussão sobre a linguagem como forma de vivenciar o tempo. A vida do protagonista, como era de se esperar, coincide com a que encontramos na autobiografia literária: a comunidade de W. Rio Apa, a temporada na Europa e o andamento da atividade literária com a publicação dos primeiros romances etc. A discussão sobre linguagem e tempo ocorrem nas digressões do protagonista:

Cada coisa que há no mundo! Crianças cretinas – no sentido técnico do termo –, crianças que jamais chegarão à metade do quociente de inteligência de alguém normal; que não terão praticamente autonomia nenhuma; que serão incapazes de abstração, esse milagre que nos define; e cuja noção de tempo não existe. A fala será, para sempre, um balbuciar de palavras avulsas, sentenças curtas truncadas; será incapaz de enunciar uma estrutura na voz passiva (*a janela foi quebrada por João* estará além de sua compreensão) (Idem, p. 34).

O “milagre” da abstração é o que distancia o pai do filho. No que é típico do romance de formação, onde o personagem se transforma no tempo e, segundo Lukács, “a ação se ergue a partir dos destinos de um homem solitário” (Lukács, 2000, p. 148), em *O filho eterno* tem-se como que um romance de formação em par: a transformação do pai corre em paralelo ao amadurecimento do filho. Claro, poderíamos dizer o contrário: o amadurecimento do pai, a transformação do filho. No entanto, de qualquer maneira a perspectiva é do protagonista, de modo que o filho será sempre uma projeção do pai, e muitos dos seus fracassos e sucessos serão percebidos sob a vaidade do escritor, para quem “o mundo não fala. Sou eu que dou a ele a minha palavra; sou eu que digo o que as coisas são. Esse é um poder inigualável – eu posso falsificar tudo e todos, sempre, um Midas Narciso, fazendo de tudo minha imagem, desejo e semelhança” (Tezza, 2008, p. 41).

A afirmação de seu narcisismo, da arrogância de um “predestinado à literatura – alguém necessariamente superior, um ser para o qual as regras do jogo são outras”, emerge da dureza de uma realidade que não se submete à livre criação, ou, melhor dizendo, ao poder de (re)criar a si próprio e às paisagens ao redor. Ter um filho que, pelo menos a princípio, não pode ser como ele, cujo objeto é a linguagem por meio da qual “abstrai” o mundo em representação, desvela a insuficiência de seu ofício, além de refletir sua própria insuficiência como homem: “ele escreve de outras coisas, não de seu filho ou de sua vida – em nenhum momento, ao longo de mais de vinte anos, a síndrome de Down entrará no seu texto. Esse é um problema seu, ele repete, não dos outros, e você terá de resolvê-lo sozinho” (Tezza, 2008, p. 63).

A transformação da vida e, especificamente, da história do filho em romance é uma mudança importante de sua relação pessoal com a escrita, sendo encarada por Tezza como resultado de seu amadurecimento enquanto escritor. Utilizar-se de suas vivências como matéria-prima para a ficção coincide com a plena consciência de que a escrita é um exercício extremo de alteridade, a ponto de você se transformar no duplo de si. Sem tal distanciamento a criação romanesca seria impossível, pois esta depende do afastamento do “evento aberto da vida”, da “matéria bruta da realidade” que jamais se expressa por si. Os dados biográficos necessitam de um tratamento estético, isto é, “uma linguagem que exige fechamento e afastamento do evento da vida, com o qual não se confunde (ou não se *funde* – exceto no momento em que o leio ou o escrevo, quando se

torna parte inseparável do evento da minha vida; mas ele, em si, o objeto romance, é *representação*, um duplo que se observa)” (Idem).

O trecho acima, retirado de sua autobiografia, poderia compor, em outros termos, *O filho eterno*, pois a narrativa sobre o pai-escritor tem como substrato sua relação problemática com a vida, a ponto dela não caber em seu trabalho ficcional. O romance se arma de um aparato crítico-teórico – argumentativo, portanto – a fim de garantir, no duplo da ficção, sua boa recepção conforme os desejos do autor. Todavia pode-se afirmar que o romance de Tezza também “dissimula seu divino saber”. Se Rabelais repetia, no espaço da ficção, os argumentos do “Prólogo”, Tezza consolida em sua autobiografia literária, pela reflexão ensaística, os argumentos antes incorporados à prosa de *O filho eterno*, porém a partir da voz de um personagem, com a dicção que é própria desse outro que habita o romance. Em suma, a teoria bakhtiniana está tão presente em *O espírito da prosa* quanto no romance, sendo que neste não só como procedimento, mas como discurso teórico efetivo, ainda que dissimulado pela instância ficcional.

A incorporação do discurso teórico na prosa se dá pela característica fundamental do romance como gênero híbrido, plurilíngue, nos termos de Bakhtin. Sendo assim, mais que identificar a existência da locução teórica na ficção, questionamos sua validade no campo da ideias e, conseqüentemente, sua contundência no referido debate público das letras ou em qualquer outro. Se o enunciado argumentativo no romance tem validade por si, no âmbito da pragmática linguística advém a questão básica sobre quem fala no romance, e quais as implicações dessa fala. A reiterada afirmação do duplo que emerge da criação romanesca visa estender uma cerca entre o que é desde sempre ambíguo, “fantasmático”. A separação unívoca do biográfico e do ficcional, contudo, se dá no seio de uma unidade maior, firmada na reiterada confirmação da individualidade estético-ideológica do autor, seu “estilo”. Isso fica patente, por exemplo, no comentário sobre *O filho eterno*:

Senti pela primeira vez esse duplo que toma a iniciativa ao escrever *O filho eterno* – ou, melhor dizendo, ao relê-lo mais tarde. Há no texto soluções de linguagem, imagens inesperadas, intuições discretas, pausas e transições controladas, aqui e ali o impacto de uma cena que forçando um pouco a metáfora, eu não saberia dizer de onde vieram. São o meu “estilo”, digamos assim, como um outro que assume o comando e me deixa na sombra. Daí por que não consigo me ver ali como o pai-personagem, que incorpora desde a primeira página uma completa autonomia ficcional (Tezza, 2012, pp. 60-61).



Falar de si através do outro que emerge com a escrita ficcional. Uma sutileza que se esfumaça frente à produção de Tezza vista em conjunto, e que serve de paradigma à narrativa de outros escritores da cena contemporânea. Entre o romance e a autobiografia há um amálgama discursivo que os integra sem, contudo, esgarçar as diferenças de pacto em cada um desses gêneros. Por isso atentamos para a evidência de que, assim como em sua autobiografia Tezza afirma que no romance é possível falar de si através “de um outro que assume o comando e o deixa à sombra”, em *O filho eterno* o protagonista diz de seu procedimento estético com argumento similar:

Talvez eu esteja a serviço de alguma coisa falsa, um secreto diamante de vidro de que sou vítima. O que não seria – ele admite, assustado – de todo mau. Escrevendo, pode descobrir alguma coisa, mas sem confundir – isso o escritor percebe logo – a vida e a escrita, entidades diferentes que devem manter uma relação respeitosa e não muito íntima. Sou interessante se me transformo em escrita, o que me destrói sem deixar rastro, ele imagina, sorrindo, antevendo algum crime perfeito (Tezza, 2008, p. 194).

Indicar a coincidência do discurso na autobiografia e no romance não significa que rejeitamos, na leitura comparada dos textos, o preceito de Bakhtin sobre a diferença fundamental entre o acabamento estético da obra de arte e o acontecimento da vida. Estamos de acordo com o teórico russo em sua premência de localizar a dimensão artística do romance “fora da vida”, aliás, um imperativo típico da alta modernidade vanguardista, como lembra Linda Hutcheon (1991)<sup>3</sup>. O que nos interessa agora é mostrar a insistência de Tezza em defender tal pressuposto, uma vez que a leitura de *O filho eterno* parece claramente tensionada pela confusão dessas instâncias.

Em consonância com seu mestre intelectual, porém em período histórico distinto, o escritor reafirma a autonomia do produto estético, como indicado antes. Segundo Bakhtin, “o autor deve estar situado na fronteira do mundo que ele cria como seu criador ativo, pois se invadir esse mundo ele lhe destrói a estabilidade estética (...) Só quando se observam todas essas condições o mundo estético é sólido e se basta a si mesmo, coincide consigo mesmo na visão estética ativa que temos dele” (Bakhtin, 2003,

---

<sup>3</sup> Segundo Hutcheon, “é dessa visão da linguagem que parece originar-se a maioria das teorias do pós-modernismo. Porém, afirmo que esse formalismo é a expressão definitiva do *modernismo*, e não do pós-modernismo” (p. 187).

p. 177). É com essa máxima que Tezza – pelo viés ensaístico presente na autobiografia e na ficção – empreende sua escrita e defende criticamente seu legado.

Tal autonomia, contudo, não isola absolutamente a obra da realidade histórica do artista. A síntese artística possibilita ao homem “uma realidade estética diferente da realidade cognitiva e ética (da realidade do ato, da realidade ética do acontecimento único e singular de existir), mas, evidentemente, não é uma realidade indiferente a elas” (Idem, p. 173, grifo nosso). Bakhtin relativiza o formalismo russo ao reponsabilizar o autor pela criação, uma vez que o objeto estético está sim relacionado e interfere do mundo extra-textual do qual ele, o autor, participa. Há um referente que importa e deve ser levado em conta. Para Tezza, “se a literatura quer sobreviver como linguagem não oficial, ela terá a necessidade absoluta, intransferível, de significar sempre a criação de um narrador responsável (como resposta e como responsabilidade) que é, em última instância, meu elo inalienável com o mundo em que eu vivo e de que faço parte” (Tezza, 2012, p. 217).

Ao defender uma autonomia estética que não seja apartada do chão histórico e que reitere a responsabilidade do autor, Tezza lança um apelo no sentido de preservar o pacto que considera apropriado frente ao que escreve. Para isso, pratica uma intervenção crítica na sua própria voz e na voz do narrador romanesco. Investe na ambiguidade entre as esferas inventiva e histórica, porém sempre com o propósito de promover a autonomia da arte. Ambíguo, seu romance tem a recepção tensionada, pois a confusão das ditas esferas permite entrever traços do escritor sob a máscara do narrador, dizendo na voz desse outro argumentos que, ao fim, “remetem ao mesmo”.

O arcabouço teórico de Bakhtin atribui legitimidade aos argumentos desse mesmo que habita a autobiografia e o romance, mas de forma deslocada, pois o contexto histórico, tão caro ao pensamento do teórico russo, exige outras formas de encarar a prática e os produtos literários hoje. Respeitamos a posição de Tezza, e em alguns aspectos existe concordância, porém há uma contradição na defesa irrestrita da autonomia estética devido ao limiar biográfico-ficcional em que o autor lança seu gesto literário. Além do mais, os argumentos que adentram a ficção e expõem os achados teóricos do escritor-personagem têm uma função: estabelecer uma chave de leitura pelo desnudamento da ficção. Sem escancarar a casa das máquinas como fazem aqueles que, segundo ele, se desviaram do espírito da prosa, Tezza esquece a porta entreaberta, onde

se vê parte das engrenagens: “Tudo é falso, mas ele não sabe ainda, vivendo ao acaso, como sempre; o único foco real de sua vida é escrever, já como um escapismo, um gesto de desespero para não viver” (Tezza, 2008, p. 144).

A reflexão do personagem é uma reflexão do escritor enquanto personagem. Não do escritor que se expressa na autobiografia, na crítica ou na entrevista, mas de uma projeção que o revela parcialmente e se articula com sua imagem no mundo empírico. A percepção de que “tudo é falso” e “o único foco real de sua vida é escrever” sugere que na realidade da ficção – seu estatuto de possibilidade – os argumentos do personagem têm validade e manifestam indiretamente posições do escritor “real”. Um escritor que só existe porque está presente em sua escrita.

### Referências bibliográficas

- AULLÓN DE HARO, Pedro (1992). *Teoría del Ensayo: como categoría polémica y programática en el marco de un sistema global de géneros*. Madrid: Editorial Verbum.
- BAKTHIN, Mikhail (2003). *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes.
- HUTCHEON, Linda (1991). *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago Editora.
- LEJEUNE, Philippe (2008). *O pacto autobiográfico*. Org. Jovita Maria Gerheim Noronha; Trad. Jovita Maria Gerheim, Maria Inês Coimbra. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- LUDMER, Josefina (2007). “Literaturas posautónomas” In: *Ciberletras: Revista de crítica literaria e de cultura*. (<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17.html>).
- LUKÁCS, Georg (2000). *A teoria do romance*. Trad., porfácio e notas de José Marco Mariani de Macedo. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34.
- MAINGUENEAU, Dominique (1996). *Pragmática para o discurso literário*. São Paulo: Contexto.
- WOOD, James (2009). *How fiction works*. London: Vintage Books.
- TEZZA, TEZZA, Cristóvão (2003). *A suavidade do vento*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Janeiro: Record.
- \_\_\_\_\_. (2008). *O filho eterno*. 6 ed. Rio de Janeiro: Record.
- \_\_\_\_\_. (2012). *O espírito da prosa: uma autobiografia literária*. Rio de Janeiro.