

## Ego-escritos ficcionais

Segundo Deleuze em seu estudo *Imagem-tempo* (2005), tanto no cinema quanto na escritura literária, a narrativa pode ser considerada *orgânica* ou *cristalina*. Na primeira os campos de forças (ações, personagens, temporalidades e espacialidades) se estabelecem num regime de oposições e tensões que se instalam com a proposta de serem gradualmente resolvidas pelo leitor, explicitando a intensidade e o grau de complexidade com que foram elaboradas. A narrativa orgânica se baseia, portanto, numa economia em que a teleologia dita o ritmo e os objetivos propostos pelo autor ao leitor. Já na narrativa cristalina, diferentemente da anterior, há uma desmontagem dessa engrenagem, uma vez que a recursividade e a contingência se estabelecem como estratégia ficcional e moto-contínuo discursivo. Nos campos de forças passam a atuar conexões e interseções ao invés de oposições, ainda que estas não sejam totalmente descaracterizadas em seus papéis. As tensões passam a ser alimentadas, estimulando uma espécie de *crise criativa*, em que o autor cria de modo a propor ao seu leitor não solucionar sua criação.

Na busca por clarificar as revoluções que a narração cristalina instaura no plano da confecção ficcional (supressões, sobreposições, intervenções e conexões que sofrem os campos de força), Deleuze recorre ao termo *disnarrativo*, de autoria do cineasta e escritor francês Alain Robbe-Grillet. Na estratégia disnarrativa o texto literário é determinado não pela busca ou apoteose de uma estabilização final, mas pelo deslizamento ou permutação constante de seus recursos estéticos. Nos ego-escritos, em particular, a dicção autobiográfica é livre para se tornar romanesca, ensaísta ou qualquer outro modo que “sabote” a uniformidade e leve “a potência do falso a um grau que se efetue não mais na forma, mas na transformação” (DELEUZE, 2005:178), prescindindo de um formato previsível a ser institucionalizado. Esse procedimento estético se manifesta tanto em *O falso mentiroso*, de Silviano Santiago, quanto em *A louca da casa*, de Rosa Montero, com matizes distintos. Na obra do escritor brasileiro, percebe-se no narrador Samuel a contração de uma suposta primeira pessoa Silviano Santiago, sugerindo

uma espécie de “Samilviano” (assim como a teórica Heidrun Olinto comenta o compósito Grassilviano sugerido pelo crítico Nelson Motta acerca da narração de *Em liberdade*, do mesmo escritor) a falsear o que aparenta uma univocidade discursiva, uma vez que na escritura literária “a potência do falso não é separável de uma irreduzível multiplicidade. ‘Eu é outro’ substitui Eu = Eu”. (DELEUZE, 2005: 163). Já em *A louca da casa*, a narradora que assina Rosa Montero faz de si mesma um outro enquanto circula pelos tantos outros que biografava (escritores como Leon Tolstói, Justo Navarro, entre outros de séculos distintos). Para tanto, se reveste da dicção ensaísta ao discorrer sobre o tema da imaginação, para no momento seguinte se autodesnudar como a (auto)ficcionista que se desloca, nômade, pelas diferentes versões que traz à narrativa sobre um mesmo acontecimento que vivenciara no passado.

Entre contaminações, dissociações e duplicações, a proposta *falsificcional*, ou da ficção pela via do falso, presente em ambos os ego-escritos, exclui qualquer iniciativa voltada para o confessional. Os dados fornecidos à narrativa podem ser autobiográficos, mas os fios que os costuram são evidentemente ficcionais. Há e não há sinceridade nessa proposta escritural questionadora dos pactos tradicionais preconizados por Philippe Lejeune. A alternativa oferecida ao leitor mais atento é a de contratos maleáveis, em que se possa, com proveito criativo, observar a fronteira que emerge a partir da encenação em torno da primeira pessoa e de seu autobiografar. Silviano Santiago e Rosa Montero têm abordagens distintas em seu ego-escritos, mas convergem no que toca a problematização da primeira pessoa e a recusa da afirmação de uma identidade, contrapondo o investimento na articulação autobiografia-ficção. Em *O falso mentiroso* Silviano Santiago opta pela distinção nominal entre escritor e narrador e faz da autoficção deste o espaço crítico em torno da discursividade autobiográfica. Já Rosa Montero mantém a igualdade nominal entre escritor e narrador e faz do ensaio biográfico um espaço deslizante pela crônica autobiográfica e pela autoficção. Em suas narrativas permeadas pela dicção e perspectiva memorialistas, tanto Silviano Santiago quanto Rosa Montero rescindem o pacto de sinceridade e autenticidade, propondo ao leitor mentiras que falseiam a si mesmas, de modo que se reconheça a criação de uma verdade despreendida do viés moral e prescritivo, revestida tão somente da potência estética imanente ao ato (falsificante) de narrar.

As propostas discursivas de *O falso mentiroso* e *A louca da casa* desafiam a grade conceitual das abordagens críticas tradicionais, como a dos pactos situados por Philippe Lejeune. Em notório contraste, investem na fratura das normatividades que regem as narrativas orgânicas, assim como na aposta radical em deslizamentos, contradições e intervenções que a maioria dos textos de dicção autobiográfica e autoficcional não haviam efetuado antes. Ambos os escritores desestabilizam e questionam os limites diegéticos, fazendo destes, ao invés de circunscrições, o vetor para um regimento aberto e rizomático. Nesse sentido, se situam na cena literária como obras pós-modernas, que "work within the very systems it attempts to subvert" (ALLEN, 2000: 189), valendo-se de recursos discursivos que evidenciam a sabotagem de seus modelos. Como afirmam o scholar americano Graham Allen e a teórica canadense Linda Hutcheon, as produções literárias pós-modernas trabalham simultaneamente o vínculo com formas tradicionais de representação e a perturbação dessas mesmas formas, com vistas ao questionamento de todo um modo de conhecimento e práxis cultural. Tanto Silviano Santiago quanto Rosa Montero se servem da paródia para propor ao gênero autobiográfico um tipo de auto-reflexão voltada para o paradoxo, contrariando a doxa vigente ao apontar para duas direções problemáticas a um só tempo, tanto a que subverte o modo de narrar, pela translocalidade da primeira pessoa, quanto a que falsifica o que é narrado, encenando a subversão de princípios como sinceridade e veracidade.

### *O falso mentiroso*

A despeito do que o subtítulo "memórias" poderia sugerir à primeira vista, *O falso mentiroso*, do escritor Silviano Santiago, conta as memórias de Samuel Carneiro de Souza Aguiar, narrador em primeira pessoa que se apresenta como um pintor carioca. Samuel é filho adotivo da estéril dona-de-casa e religiosa Donana e (i)legítimo de Eucanaã, um advogado de sucesso que mantém um império industrial voltado para a fabricação de camisas-de-vênus e que posteriormente se vê derrubado pelo surgimento da penicilina.

Samuel figura como um falsário declarado, que vive de reproduzir em tela as gravuras do expressionista Osvaldo Goeldi e conta suas memórias por um viés autoficcional, situando suas múltiplas possibilidades de origem, assim como seus cinco "eus" que sintonizam com a epígrafe do livro, uma passagem do "Prefácio

interessantíssimo” de Mário de Andrade. Cada eu trazido ao leitor conta com uma circunstância de nascimento distinta, sendo que em uma delas figuram dados e circunstâncias biográficos do escritor Silviano Santiago, como data e lugar de nascimento, comprovadamente referenciais, mas tornados fictícios quando ligados à genealogia de Samuel.

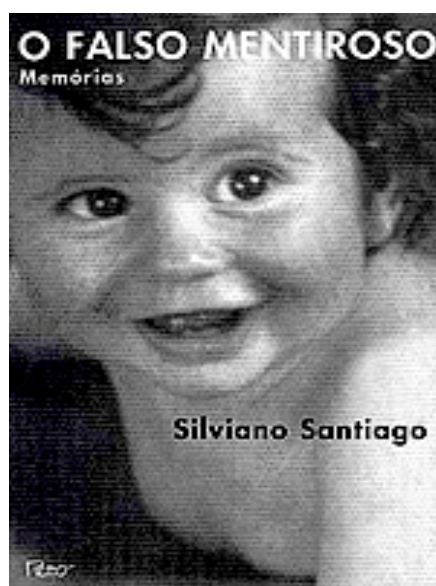
Já que voltei a tocar nas circunstâncias do meu nascimento, adianto. Corre ainda uma quinta versão sobre elas. Teria nascido em Formiga, cidade do interior de Minas Gerais. No dia 29 de setembro de 1936. Filho legítimo de Sebastião Santiago e Noêmia Farnese Santiago. A versão é tão inverossímil, que nunca quis explorá-la. Consistente só a data de nascimento. Cola-se à que foi declarada em cartório carioca pelo doutor Eucanaã e Donana. Diante de padrinhos e testemunhas. (SANTIAGO, 2004: 180).

Em paralelo às suas ego-reflexões, Samuel discorre sobre suas aventuras desde a infância até a passagem pelo colégio Andrews, chegando à maturidade, aos conflitos familiares, ao casamento e às decepções na carreira como pintor. Samuel faz o elogio da pintura enquanto cópia legítima, a qual ele mesmo pratica ao metamorfosear as gravuras de Goeldi em um trabalho original seu sobre a tela, fazendo do falso uma condição para o autêntico. Afirma, convicto, seu mérito artístico, ainda que consciente da falta de reconhecimento da crítica.

Sua atitude a respeito da pintura é correspondente ao trato que concede às suas memórias. Chamando-se um falso mentiroso, Samuel faz da dicção autobiográfica o espaço para proposições falsas que são assumidas como falsas e, por isso, se tornam verdadeiras nesse mesmo espaço. Como não há uma intenção de enganar seu leitor, cada mentira se apresenta como um artifício literário, desapegando-se da conotação moral para afirmar-se como investimento estético, tal qual seu trabalho com a pintura. As memórias narradas por Samuel pintam com as cores da ironia e do picaresco o convite a experimentar uma potência própria da ficção, que é valer-se do falso para criar uma verdade que não mente, que não engana, que é literalmente falsa mentira.

O primeiro índice desse artifício criativo já se anuncia pelo subtítulo memórias presente na capa do livro junto à assinatura de Silviano Santiago. Em seu estudo *Distinction of fiction* (1999), o teórico Dorrit Cohn analisa a importância dos paratextos para a suposta definição de uma tipologia literária. Para Cohn, em estreita correspondência com os pressupostos de Philippe Lejeune,

se a capa de um livro traz a designação “autobiografia” ou “memórias” e apresenta um narrador cujo nome é o mesmo do escritor, tem-se a confirmação do gênero ou da tipologia autodiegética a que pertence à obra. Também Gerard Genette (1993) corrobora esse pensamento, voltado para a percepção do leitor diante de um texto ficcional distinto do não ficcional. Nas palavras do teórico, “a fictional text declares itself to be such by paratextual marks that protect the reader from any misunderstanding; the generic indication “a novel” on a title page or cover is one example among others. (GENETTE, 1993: 79). *O falso mentiroso* legitima e contraria a um só tempo o parâmetro situado por Cohn e Genette, ao trazer em sua capa a foto do escritor quando bebê, sua assinatura a adorná-la e mais o subtítulo “memórias”, e apresentando, no entanto, uma ficha catalográfica que o classifica como romance.



Essa informação, depois de iniciada a narrativa, é justificada quando se nota que o narrador não se chama Silviano Santiago, mas Samuel, e que apesar dessa distinção nominal, este compartilha muitos dos dados biográficos do escritor. Em contraste não só a Cohn e Genette, mas principalmente à abordagem de Philippe Lejeune e Michel Beaujour, Silviano Santiago constrói um texto que bifurca e falseia duas tipologias (memórias e ficção) sem romper integralmente com elas. O leitor percebe que Silviano Santiago se vale do paratexto para falsear a perspectiva da *autobiographie*, evidenciando seu deslizamento para uma *autre-biographie*, em que tanto o narrador das memórias quanto o escritor do ego-

escrito “desenvolvem habilidades de embusteiro. Bolam planos de vida. Múltiplos e convincentes. Descartáveis na primeira lata de lixo biográfica” (SANTIAGO, 2004: 134).

A recusa à unificação (escritor  $\neq$  narrador) e à unidade da figura do memorialista (Samuel e seus cinco eus. Multiplicidade já anunciada desde a epígrafe andradiana) se articula ao entretecimento de dados biográficos legítimos (do escritor) a situações fictícias (do narrador). Tanto escritor quanto narrador se mostram *unreliables*, pois o primeiro se desvia da proposta que manifestara na capa do livro e o segundo porque as memórias que narra são somente o pretexto para sua autoficção. O deslizamento do modelo e dos pactos lejeunianos envolvendo a identidade e a autenticidade das informações é agenciado pelo formal de partilha que Silviano Santiago assume com o narrador Samuel. Ambos partem do mesmo território biográfico (dados referenciais de Silviano Santiago) sendo que o escritor os falseia para subverter a proposta memorialista/autobiográfica, e o narrador os torna multiplicidade, a fim de compor sua autoficção. O leitor que busca conectar a figura de Silviano e Samuel pela óbvia convergência biográfica é desestimulado desde o início com a genealogia reduplicada e indecível de Samuel, principal índice da consistência ficcional das memórias. Não se trata, pois, de atentar para alguma ressonância empírica, mas transitar pela fronteira criativa entre o referencial e o ficcional.

A auto-invenção de Samuel é o subsistema que afeta e é afetado pelo projeto estético de reinvenção da primeira pessoa de Silviano Santiago, que não só vincula sua foto à capa de um livro de teor ficcional como dissemina no discurso de seu narrador as proposições que reconhecidamente veicula como crítico acadêmico. Ao serem ficcionalizadas, as memórias deixam de pertencer ao escritor (que as anunciara como suas na capa), mas quando presentificam um dado empírico referente ao escritor, falseiam essa mesma proposta ficcional sustentada. A ficcionalidade e a referencialidade circulam livres e indecíveis no curso da narrativa, sempre impermanentes ou se recusando à apropriação integral pela figura do escritor e pela do narrador.

Ao falsificar a proposta memorialista ou autobiográfica anunciada na capa do livro, Silviano faz da elaboração ficcional o instrumental para a crítica e demissão da dicção confessional. Como já situara Maurice Blanchot em *The space of literature* (1992), as discursividades autobiográfica e/ou memorialista divergem

da performada pelo modo confessional. De acordo com o teórico francês, nas duas primeiras o escritor se serve de sua própria vida como matéria prima em retrospecto, para então, via narrativa linear, contemplá-la em sua evolução cronológica passado-futuro a partir do momento presente (em que a escreve), ainda que claramente situe essa matéria como um arquivo, dimensão atualizada das virtualidades que compõem o passado recuperado. A discursividade confessional, em contraste, não se determina pelo projeto retrospectivo, pois ao revisitar a vida pregressa se concentra tão somente em evidenciar e problematizar aquilo que não deixou de ser presente desde o passado, ou seja, o investimento emocional ou sentimental, antes reservado e agora revelado.

“I alone have the privilege of discovering myself from the other side of the mirror”. Essa frase do teórico francês George Gusdorf presente em seu ensaio “Conditions and limits of autobiography (1980: 31) traduz a suposta autoridade da escritura confessional como investimento do escritor em si mesmo e diante de si mesmo, enquanto que a autobiografia e as memórias denotam um projeto do si mesmo para o outro que ele deseja tornar-se aos olhos do leitor. Fica claro em *O falso mentiroso* a proposta de um adiamento perpétuo do confessional, que se mostra para o leitor como uma promessa não cumprida, impelindo-o à apreciação da narrativa por outras vias que não a da demanda por revelações e por sinceridade. Ao recusar uma escritura que seja um espelho revelador de um eu substancial, Silviano Santiago oferece, em contrapartida, um espelhamento borgiano, em que eu (*je*) não revelo a mim (*moi*), mas um outro (*autre*) e ainda *muitos outros* (“trezentos, trezentos e cinqüenta”) não mais a partir de minha vida, mas da cartografia de minha escritura.

A parataxe literária presente em *O falso mentiroso* conduz à seguinte montagem: ego-escrito (autodiegese que problematiza a primeira pessoa do escritor) que encena um romance (modo ficcional) que encena um projeto memorialista (memórias do narrador e não do escritor, como a capa atribuída) de revestimento autoficcional (narrador que confecciona a si mesmo durante o romance). A parte que toca ao leitor nesse deslizamento de narratividades concerne à possibilidade de situar-se ou como um observador passivo – considerar diegese e dados biográficos pela possibilidade do documental, chegando a uma abordagem constativa: Samuel é Silviano Santiago ficcionalizado e *O falso mentiroso* é um romance autobiográfico) – ou como um questionador ou

observador em segunda ordem, que ao aceitar o convite da suspeita, percebe a falsificação da proposta autobiográfica, cuja finalidade não é excluí-la do projeto literário, mas desconstruir o formato fixo de seu estatuto, que não oferece a dimensão performativa que a intervenção do ficcional lhe permite alcançar.

O empréstimo biográfico entre escritor e narrador já impede que se classifique categoricamente *O falso mentiroso* como uma autobiografia romanceada ou como um romance autobiográfico, porque a articulação entre as primeiras pessoas de Silviano Santiago e Samuel não se dá pela identificação, mas pela dissociação, não por causa da diferença entre nomes, mas pela bifurcação das propostas memorialistas que ambos encenam. A convergência de dados biográficos serve para enfatizar a incoincidência das propostas narrativas, a do escritor pelo ego-escrito e a do narrador pela autoficção. Ao invés de escrever sobre a própria vida, Silviano lança mão de seu acervo biográfico para escrever sobre sua própria narratividade, enquanto que Samuel parte para a viagem do *Je suis un autre*, ou seja, seu foco é na multiplicidade do eu e não da escritura literária. O investimento autoficcional no ego-escrito posiciona o eu (diferenciado e diferenciado) como a própria fronteira, a qual artografa com linhas de fuga que desconstroem e ultrapassam os padrões prescritos pelo gênero autobiográfico. A espectralidade de Silviano Santiago via biografia emprestada ao narrador devém exatamente como o desaparecimento de uma suposta figura autoral. Silviano só comparece como o intersticial que agencia o processo de desterritorialização e reterritorialização do autobiográfico e do autoficcional.

A já mencionada imagem do passageiro, arquitetada por Michelangelo Antonioni, funciona como tradutora eficiente da estratégia própria desse ego-escrito de Silviano Santiago. Como em *The passenger*, o narrador de *O falso mentiroso* é portador dos dados biográficos de outrem (escritor) sem despossuir-se de uma discursividade própria (Samuel), o que permite que a ipseidade do escritor nascido em Formiga se mantenha salvaguardada. A narrativa de *O falso mentiroso* mostra que os dados biográficos, ou a matéria prima das memórias contadas por Samuel, não deixam de pertencer a Silviano, mas aderem a uma costura autodiegética que se torna exclusivamente de Samuel. Samuel é o depositário dos dados de Silviano, sem que este responda pelas memórias que passam a revesti-los.



A nomadologia do passageiro de Antonioni é a mesma das memórias de *O falso mentiroso* enquanto falso projeto memorialista de Silviano Santiago atualizado na verdadeira autoficção de Samuel. Tanto no filme quanto no ego-escrito se problematiza a apropriação de uma biografia via desprendimento dos egos. Uma vez que se afirmam memórias, já não figuram mais como as de Silviano Santiago, pois seus dados biográficos referenciais se tornam um objeto de não-pertença, um artefato literário, índice de uma escritura em torno do eu des-substancializado e de sua translocalidade e não em torno de uma vida.

Ao problematizar um *embodiment* impossível, ou a materialização da pessoa empírica do escritor no plano em que já se encontra morto, Silviano Santiago investe Samuel de uma discursividade (no sentido que Foucault concede à palavra) que remete à sua própria enquanto escritor e intelectual reconhecido. Deste modo

does not respect the rule of non-intervention; he constantly involves himself in what he is telling (...). What about this unwarranted intrusion? (...) He knows very well that we have lost our naiveté. He therefore tries to restore it, not by passing over illusion in silence but, on the contrary, by producing it, by making it so visible that he can play with it, just as he plays with the reader and in so doing draws him into the game (BLANCHOT, 1993: 382).

É por meio da desterritorialização do subtítulo memórias (as ficcionais de Samuel ao invés das autobiográficas de Silviano Santiago) que a narrativa *O falso mentiroso* se mostra rizomática, criando espaços (autoficcionais dentro do autobiográfico, falsificcionais dentro do ficcional) a partir de um movimento, e não um único espaço através do mesmo movimento. A proposta da nomadologia não implica a saída de um espaço (do autobiográfico para o ficcional), mas permite que o espaço saia de si para diferenciar-se (autoficcional sem deixar de ser memórias, autobiográfico sem deixar de ser ficcional). O texto de Silviano encena memórias desterritorializadas, saídas de uma condição orgânica, pessoal e intransferível, e que são reterritorializadas no modo cristalino e impessoal. Tanto o estatuto ficcional quanto o não-ficcional são mantidos sem que no entanto totalizem ou bipolarizem a narrativa. É a contaminação entre ambas as linhas que vigora. Rescindindo os pactos tradicionais e promovendo o intercâmbio entre diversos modos de discursividade, Silviano articula um projeto memorialista em que vigora uma recusa ao confessional por meio do deslizamento do

autobiográfico (suposto projeto de Silviano) para o autoficcional (projeto de Samuel) no espaço do ficcional (falsas memórias de Silviano) constantemente falseado (irrupções da referencialidade de Silviano Santiago). Contempla-se, assim, uma cartografia escritural plena de “divergências, bifurcações e subversões dissimuladas” que recusam à narrativa uma constituição orgânica e estrutural “na medida em que vai continuamente abandonando as posições que deram a impressão de terem sido conquistadas” (ROBBE-GRILLET, 1995: 30). As memórias de Samuel falseiam o gênero memórias e devêm autoficção no plano intradieético do ego-escrito de Silviano Santiago, que faz da narrativa o falso espelho de um eu transcendente, ou seja, uma mirada que impede o reflexo de um eu substancial e otimiza a do campo de imanência da linguagem literária afeta ao modo autobiográfico.



René Magritte, *False mirror* (1928), The Museum of Modern Art, New York.

Por meio da autoficção do narrador Samuel o escritor Silviano Santiago evidencia que um suposto olhar pessoal se afirma definitivamente impessoal quando em território literário. Em outras palavras, e evocando o pensamento de Maurice Blanchot, o eu se torna ele ou voz narrativa, surda a qualquer demanda hermenêutica que o ligue ao vínculo biográfico referencial e empírico. O eu se afirma tão somente como uma singularidade nômade no plano de imanência da obra.

A profilaxia tão explorada nas memórias de Samuel (a camisa de vênus, o anti-contágio, a penicilina) potencializa a reflexão em torno da (não) contaminação entre escritor e narrador. Samuel não é o sujeito do ego-escrito de Silviano Santiago, mas seu objeto, a massa de manobra para esse empreendimento. É sujeito apenas das memórias que confecciona em seu investimento autoficcional, no qual afirma “Aprendi a me aperfeiçoar. Isto é, a ser o que ainda não sou” (SANTIAGO, 2004:140). Seu devir é entre os dedos do títere Silviano Santiago, em plena encenação da primeira pessoa.

### *A louca da casa*

*A louca da casa* (2004) é o livro mais versátil da escritora e jornalista espanhola Rosa Montero. Sua narrativa é atravessada por diversas discursividades distintas, como a romanesca, a ensaística (biográfica) e a da crônica (autobiográfica), todas a serviço da discussão em torno da imaginação e de seu papel na elaboração literária. Rosa Montero aborda facetas biográficas de vários escritores conhecidos (deste e de outros séculos), alguns dos quais a escritora declara como influências. Ao tratar desse acervo, Rosa Montero não se detém em alguma análise crítica das obras citadas, antes mantém o foco no processo pessoal de concepção artística e no atravessamento que a dimensão emocional efetua nesse processo. Entre tantas referências, se destacam a personalidade egocêntrica de Leon Tolstói, a juventude indômita de Rimbaud, a vida intelectual de Goethe, as contradições políticas de Emile Zola, e mesmo a excentricidade de Truman Capote e a delicadeza de Carson MacCullers, todos esses aspectos considerados à luz da atividade da imaginação, a “louca da casa”.

Ao tratar dos caminhos percorridos por grandes escritores durante a concepção de suas obras, a própria Rosa Montero se oferece como referência aos leitores, desvelando os bastidores de seu fazer narrativo, de sua parceria com o jornalismo e também de sua intimidade, a qual se estende ao âmbito familiar e às suas vivências na infância, juventude e maturidade. As revelações de sua vida privada são permeadas pela dicção bastante informalizada, mais próxima da crônica de jornal, ainda que ilustrem muitas de suas convicções acadêmicas. Aos poucos, no entanto, o leitor percebe que há nessa informalidade um estratagema, que se distancia do confessional e aos poucos se insinua ficcional. O ensaio sobre a imaginação e a vida literária vai gradualmente se mostrando cheio de dados

imprecisos, recursivos e contraditórios, como no que se refere ao romance da narradora com um ator famoso, cuja versão primeira se desdobra em outras diferentes, sem que haja qualquer esclarecimento sobre a suposta veracidade das três e sua notada incongruência. O mesmo sucede com o episódio do desaparecimento de sua irmã, Martina, a quem dedica o livro com uma epígrafe que sugere o caráter ficcional dessa irmã (“Para Martina, que é e não é. E que não sendo, me há ensinado muito”). A cada versão de si mesma e de seu em torno, a narradora segue “inventando e deformando o passado mil e uma vezes” (MONTERO, 2004:188), observando a si mesma enquanto personagem autoficcionalizada num livro de ensaios.

Mais que o desenlace dessas histórias, importa ao leitor atentar para o modo como Rosa recapitula cada versão, traçando uma indiscernibilidade entre a suposta fragilidade da memória e o uso artificioso da imaginação, tema sobre o qual declaradamente trata o livro. *A louca da casa* se apresenta como um ensaio sobre a criatividade literária e sua vivência por parte de escritores conhecidos, ao mesmo tempo em que devém como a falsificação da dicção autobiográfica que o permeava, desvelando-se como autoficcional. O mundo do romance e dos romancistas, abordado e biografados respectivamente pela narradora, se torna o material para a louca da casa rearrumar o espaço ensaístico proposto por Rosa Montero, tornando-o ficcional e romanesco, contaminado pelo objeto de sua própria análise, contagiando a narradora que a desempenha.

Tudo o que conto neste livro sobre outros livros ou outras pessoas é verdade, quer dizer, responde a uma verdade oficial e documentalmente verificável. Mas receio que não possa garantir o mesmo sobre o que se refere à minha própria vida. Porque toda autobiografia é ficcional e toda ficção, autobiográfica, como dizia Barthes. (MONTERO, 2004: 194)

O deslizamento do ensaio biográfico documental para a crônica autobiográfica e daí pelas veredas do romanesco é operado por uma discursividade que se mostra ora sincera, ora falsificadora. As memórias narradas em *A louca da casa* pertencem exclusivamente a Rosa Montero narradora-personagem, ainda que revestida por referências biográficas da Rosa Montero escritora e jornalista do periódico *El país*. Quando se dispõe a borrar os limites entre verdadeiro e falso na sua autodiegese, a narradora mostra que quanto mais falsificada, mais verdadeiramente literária. Essa engrenagem atualiza a narrativa

como um plano isento de dicotomias e relações binárias (causa-efeito, sujeito-objeto), constituindo-se acentrada (desprendida de um núcleo a cercear uma teleologia da narrativa) e intensivamente (ao invés de extensivamente, ou seja, sem início e fim, mas apenas meio, trânsito). O texto literário se afirma, assim, como um *espaço liso*, plano de circulação de multiplicidades ou recursos narrativos e discursivos desprendidos de normatividades. *A louca da casa* funciona como um sistema aberto aos afetos de outros espaços literários, como o ficcional e o documental, sem no entanto aderir a alguma hierarquia ou unidade diegética predeterminada.

Em contraste ao *espaço estriado*, organicamente fechado, composto por extensividades e estruturas, *A louca da casa* atualiza virtuais em sua proposta narrativa e com eles a compossibilidade de recursos estéticos que na perspectiva tradicional da autodiegese seriam considerados excludentes. O ego-escrito de Rosa Montero supõe a perscrutação e observação por parte do leitor das multiplicidades no plano de imanência da narrativa, do modo como virtuais e atuais compõem espacialidades para a co-existência de modos discursivos que terminam por rejeitar o apelo à transcendência de um eu. A topografia intensiva desse ego-escrito é “atravessada por matérias instáveis não formadas, fluxos em todos os sentidos”(DELEUZE, 2006: 53), sinalizando uma derrota da lógica da narração e do centramento do eu em favor de uma estética da “consistência contingente” tanto na dimensão diegética quanto na discursiva. Trata-se de uma narrativa que devém cartográfica, estimulando os leitores a procurarem percursos e trânsitos a cada capítulo, ao invés de somente territórios-tipologias discursivas. Como afirma a narradora, ao invés de seu eu substancial, *A louca da casa* traz o “vertiginoso jogo de espelhos deformantes que nos devolvem milhões de imagens de nós mesmos, imagens todas elas falsas e alienantes” (MONTERO, 2004: 64), desterritorializadas de uma suposta identidade e de uma referencialidade autobiográfica, e reterritorializadas como artefato ou singularidade em modos ficcionais. A capa do livro, ela mesma um espaço liso, é um índice paratextual dessa estratégia, ao ilustrar uma foto de Rosa Montero (quando menina) intervindo num plano imagético distinto (uma foto que evoca o apreço da escritora pelo que ela designa como universo liliputiano), sem sugerir a fusão (nota-se a diferença na coloração dos planos). A imagem sugere a idéia de que a aparência e estatura infantil podem se confundir com as dos anões, mas se mantêm

diferenciadas pelos recursos estéticos de seu em torno. Do mesmo modo, o investimento autobiográfico pode intervir no plano ficcional e vice-versa, sem no entanto configurarem uma única realidade ou um modo unívoco de narrá-la.



Rosa Montero tece sua narrativa às avessas, desfazendo linha por linha as convenções da autobiografia e do ensaio, desconstruindo a conformação ordinária de um gênero e de uma tipologia narrativa. Todas as trajetórias anunciadas na narrativa ou supostamente resgatadas do passado se multiplicam em versões diferentes, que se sobrepõem a tal ponto que fraturam (não diretamente, mas dissimuladamente) as bases para uma diegese “sincera”. Passeia-se por uma superfície memorialista que falseia a si mesma e à sua proposta autobiográfica. Em recente entrevista à revista brasileira *Cláudia* (Setembro, 2007), Rosa Montero é questionada sobre a indecidibilidade entre a ficção e a autobiografia, vislumbradas pelo leitor em seu texto:

**Revista *Cláudia*:** *A louca da casa* conta sua paixão pelo famoso ator M. Vai mantê-lo no anonimato? Se o livro tem um ar autobiográfico, por que inventou uma irmã, Martina? É gostoso produzir mentirinhas no texto?

**Rosa Montero:** Não é autobiográfico. M. é um produto da minha imaginação. Não tenho uma irmã. Mas, ao inventá-la, compreendi muito sobre minha infância. Pretendi escrever sobre a imaginação e sobre a criação. Algo que recriasse um fato narrativo, um ato criativo. Além disso, como digo no livro, acho que a fantasia está entrelaçada com a realidade. Aquilo que consideramos real está cheio de imaginação... ou de mentirinhas como você mesma diz.

A geografia do texto, território da subjetividade da narradora, é o espaço da práxis que propõe discutir, ou seja, a da regida pela potência da imaginação na elaboração literária. As reduplicações de situações pregressas e os falseamentos de dados “pessoais” descortinam o rompimento com a preservação de categorias como identidade, genealogia e autenticidade, próprias da representação autobiográfica clássica, propondo ao leitor experimentar “uma vontade de saber sobre a base de uma vontade bem mais forte, a vontade de não-saber, de incerteza, de inverdade! Não como seu oposto, mas como – seu refinamento” (NIETZSCHE, 2005: 29).

Segundo a teórica portuguesa Ana Mafalda Leite em seu ensaio “From Lobo Antunes to Joseph Conrad: the writing of post-colonial maps and phantoms” (2004), uma narrativa literária de base autobiográfica invariavelmente apresenta a aventura de um mapa em processo de construção, o qual o próprio narrador eventualmente situa no texto por meio de questionamentos metaliterários. Pode-se pensar esse mapa não como um dado encriptado, mas, como um sistema aberto a agenciar as linhas do acervo biográfico do escritor e paisagens literárias decididamente imaginadas, articuladas sem pretensão documental. Um ego-escrito como o de Rosa Montero performa as dobras e redobras de uma abordagem narrativa que não se compromete com uma hermenêutica das profundidades (o exame da psique do escritor revelada no texto), mas que se concentra na política do experimentalismo na discursividade. Plena de linhas de fuga que investem contra o modo unívoco em favor do múltiplo, *A louca da casa* não se volta para a procura por uma forma significativa, mas propõe significativas intervenções entre formas diversas, complexificando autobiográfico, biográfico e autoficcional nos planos variáveis do ensaio, da crônica e do romanesco. Há na cartografia proposta por Rosa Montero o traço inegavelmente rizomático, em que memórias, reflexões crítico-literárias e seqüências de ação ficcionais não se costumam no texto-território de forma vertical e arbórea, mas como um feixe de caules a-centrado, expandindo-se em todas as direções, tornando o texto irreduzível a uma tipologia, assim como o rizoma não se reduz a um núcleo orgânico determinante.

Ao invés dos típicos recursos estéticos comprometidos com o estatuto da representação, o que realmente se expande em *A louca da casa* são as recursividades de uma confecção literária que agencia diversas versões em torno de passagens supostamente documentais, sem que estas contaminem o acervo

biográfico de outros escritores, aos quais a narradora concede um olhar ensaísta. Aversa ao previsível, a escritura de Rosa Montero busca interferir na visão de mundo que o leitor tem acerca da imaginação e seu papel na criação literária, assim como procura desmontar idéias pré-concebidas sobre o que é um investimento literário de dicção autobiográfica, obrigando o leitor a se desautomatizar de pactos ultrapassados e da exigência de uma veracidade não só impossível como reducionista. A escritora obriga o leitor interessado a reler suas versões falsificantes num espaço em que tradicionalmente se demanda a veracidade. Ao relê-las, o leitor se vê convidado a pensar criticamente os limites que a noção de gênero impõe a uma narrativa como essa. Percebe que o que lhe é trazido por Rosa Montero não são passagens autobiográficas verídicas, mas artefatos literários, multiplicidades virtuais que circundam e que circulam no plano narrativo em que atua uma dicção autobiográfica. Cada memória narrada atualiza um puro virtual impossível de ser mensurado, uma vez que seu caráter é intersticial e não se reduz a uma autêntica passagem autobiográfica ou a um elemento ficcional adicionado. Essa indecidibilidade é a natureza que o constitui e através dela a narrativa deixa de ser um circuito (sistema orgânico, fechado) para tornar-se circulação (sistema cristalino, aberto). O leitor percebe que resolver esse impasse estético seria reduzir a potência criativa do ego-escrito e evadi-lo de sua proposta literária fora-de-gênero.

*A louca da casa* é mais um ego-escrito ficcional contemporâneo que aposta num universo narrativo fluido em que coexistem biografias legítimas e memórias (declaradamente) inventadas. O texto da escritora espanhola, de dicção ensaísta informal, desliza pela crônica autobiografia e gradualmente se revela autoficcional, tornando movediços os limites entre todas essas tipologias. O compromisso da primeira pessoa com uma identidade e com o “dizer a verdade” é definitivamente rompido, cedendo lugar a uma combinatória entre a sinceridade e sua simulação, permitindo que “a narração deixe de ser verídica, quer dizer, de aspirar à verdade, para se fazer essencialmente falsificante” (DELEUZE, 2005: 161), e por isso genuinamente literária.