

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – MESTRADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO EM LEITURA E COGNIÇÃO**

Yur Maria Sperb

**A QUESTÃO DOS GÊNEROS LITERÁRIOS E OS NOVOS TEXTOS
NARRATIVOS: UM ESTUDO DA OBRA *A VIDA DESCALÇO*, DE ALAN
PAULS**

Santa Cruz do Sul

2015

Yur Maria Sperb

**A QUESTÃO DOS GÊNEROS LITERÁRIOS E OS NOVOS TEXTOS
NARRATIVOS: UM ESTUDO DA OBRA *A VIDA DESCALÇO*, DE ALAN
PAULS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado, Área de Concentração em Leitura e Cognição, Linha de Pesquisa em Processos Narrativos, Comunicacionais e Poéticos, Universidade de Santa Cruz do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Eunice T. Piazza Gai

Santa Cruz do Sul
2015

Yur Maria Sperb

**A QUESTÃO DOS GÊNEROS LITERÁRIOS E OS NOVOS TEXTOS
NARRATIVOS: UM ESTUDO DA OBRA *A VIDA DESCALÇO*, DE ALAN
PAULS**

Esta dissertação foi submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado; Área de Concentração em Leitura e Cognição; Linha de Pesquisa em Processos Narrativos, Comunicacionais e Poéticos, Universidade de Santa Cruz do Sul – Unisc, como requisito parcial para obtenção do título de Mestra em Letras.

Dr.^a Eunice Terezinha Piazza Gai
Professora Orientadora – UNISC

Dr.^a Rosane Maria Cardoso
Professora Examinadora – UNISC

Dr. João Claudio Arendt
Professor Examinador – UCS

Santa Cruz do Sul

2015

*À minha mãe pelo incentivo, apoio e exemplo.
Aos meus filhos por suportarem as ausências, pela paciência e pelo amor.*

AGRADECIMENTOS

A toda a minha família pelo incentivo e carinho.

À orientadora Prof^a Dr^a Eunice Piazza Gai por todo o apoio que me fez seguir em frente.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação por enriquecerem minha vivência no campo das Letras, especialmente ao Prof. Dr. Norberto Perkoski por acompanhar minha trajetória desde a Graduação.

A todos os colegas e às novas amigas que encontrei ao longo do curso de mestrado pela rica troca de ideias e constante parceria.

A todas as velhas amigas por compreenderem minhas faltas e angústias.

Ao escritor Alan Pauls por me encantar com suas narrativas.

À CAPES pela oportunidade de realizar este estudo.

*Não se trata apenas de narrativa, é antes de tudo
vida primária que respira, respira, respira.*
(Clarice Lispector)

RESUMO

Esta dissertação apresenta uma reflexão teórica sobre a questão dos gêneros literários, buscando entender como está sendo tratada desde a Antiguidade, e como essas concepções, além de outras que vêm surgindo, manifestam-se nas obras dos autores contemporâneos. Para explicitar o que ocorre nesses textos, em relação a uma dificuldade de poder definir o gênero que apresentam, é importante retomar as concepções clássicas, que, nesta dissertação, são apresentadas especialmente pelas ideias de Platão e Aristóteles. A partir disso, são fundamentais as contribuições de Emil Staiger e Yves Stalloni pelas suas reflexões sobre as mudanças que o estudo dos gêneros literários vai sofrendo com o passar do tempo. Então, ao se considerar essas obras contemporâneas que, além de mesclar aspectos de vários gêneros literários, confundem o leitor a ponto de não mais conseguir precisar se o que está lendo é realidade, mesmo nas autobiografias, ou ficção, torna-se necessário trazer os importantes estudos de Lejeune e seu pacto autobiográfico. O escritor Doubrowsky, ao tomar conhecimento do pacto autobiográfico, escreve a obra *Fils* – primeiro caracterizado como uma autoficção. Dessa forma, considera-se o hibridismo não como mais um gênero que se coloca ao lado dos outros, e sim uma alternativa a mais para a configuração do estilo de um autor. Nesse sentido, a pesquisa se volta para o texto literário, apenas no último capítulo, buscando interpretar a obra *A vida descalço*, de Alan Pauls. Para isso, leva-se em conta a perspectiva teórica da hermenêutica, que constitui um caminho que abarca importantes pressupostos utilizados para a interpretação: uma atitude de escuta, a não aplicação de uma teoria prévia ao texto literário, a busca pelo aprofundamento e pela ampliação de horizontes de sentido do texto literário.

Palavras-chave: Gêneros literários clássicos. Autoficção. Hermenêutica. Alan Pauls.

ABSTRACT

This dissertation presents a theoretical reflection about the literary genres in order to understand how they are being treated since ancient times, and how these notions are in the works of contemporary authors. To understand what has been perceived in these texts in relation to the difficulty to be able to define their literary genre, it is important to resume the classical conceptions, which, in this dissertation, are presented especially in accordance with the ideas of Plato and Aristotle. Therefore, the contributions of Emil Staiger and Yves Stalloni and their reflections about the changes that the study of literary genres has shown over time are also important. In fact, when considering these contemporary works that confuse the reader to the point that he can not be sure if the narrative is true, even in autobiographies, or fiction, it is necessary to bring the important studies of Lejeune and his autobiographical pact. The writer Doubrowsky, upon learning of the autobiographical pact, writes the work *Fils*, the first narrative characterized as a autofiction. Thus, the hybridism is not considered a new genre, but it is another alternative to the author establish his style. Finally, the research turns to the literary text to interpret the work *A vida descalço*, written by the Argentine contemporary author Alan Pauls. To do so, it takes into account the theoretical perspective of hermeneutics, which is a path that embraces assumptions used for interpretation: attitude of listening, non-application of a previous theory for the interpretation of the literary text, the search for the expansion the meanings of literary text.

Key-words: Classical Literary Genres. Autofiction. Hermeneutics. Alan Pauls.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 HISTÓRICO DOS GÊNEROS LITERÁRIOS	16
3 ALAN PAULS: VIDA E OBRA.....	40
4 A <i>VIDA DESCALÇO</i>, DE ALAN PAULS, E OS GÊNEROS LITERÁRIOS	63
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	82
REFERÊNCIAS.....	85

1 INTRODUÇÃO

A ideia desta dissertação surge como uma forma de procurar atenuar inquietações que acompanham a trajetória de professores de literatura no Ensino Médio, ao trabalhar com os alunos a questão dos gêneros literários. Nesse contexto, nota-se claramente a imprecisão nos exemplos que se tem nos manuais didáticos em relação a cada gênero considerado de maneira estanque.

O fato de determinadas obras literárias abarcarem mais de um gênero, que já perturba a prática docente com os adolescentes, confirma-se já no início das primeiras disciplinas quando se entra neste curso de mestrado. Várias leituras são propostas para discussão em aula, trazendo autores consagrados como Camus, Cortázar, Kafka, Tchekhov. Entre eles, está também a indicação de Alan Pauls, autor argentino ainda conhecido por poucos, com sua obra *A vida descalço*.

A partir do primeiro contado com o livro de Pauls, outra questão inquietante aparece. Durante a leitura, chegando já ao quarto capítulo, percebe-se que o enredo ainda não se desenrola como em um romance tradicional: a cada capítulo outro aspecto em relação à praia e aos veraneios é apresentado. Mesmo que se saltem páginas, que se leia a última, conclui-se que esses capítulos praticamente independentes vão até o final da narrativa. E, nesse momento, o leitor está propenso a abandonar a leitura sem concluí-la.

Após a discussão sobre a narrativa de Pauls ao longo das aulas, não há como não sentir a necessidade de voltar ao livro para conseguir um outro viés ao ler o que há de fato nessa história. É, então, que se consegue apurar a escuta e compreender os sentidos que estavam ali, e só agora se revelam. Essa leitura é tão instigante que envolve o leitor a ponto de ele não conseguir mais deixá-la.

No momento da definição do tema deste estudo, tudo já estava decidido: a pesquisa, dessa forma, deve contemplar a obra *A vida descalço*, de Alan Pauls, que apresenta como um dos seus elementos mais marcantes a mescla de gêneros literários. Além disso, a narrativa do autor argentino torna-se o motivo para auxiliar a resolver, também, a inquietação sobre os gêneros literários.

A questão dos gêneros vem sendo tratada por diversos autores ao longo dos anos. Assim, esta dissertação busca compreender como os gêneros estão sendo apresentados na contemporaneidade e como as suas novas concepções se manifestam nas obras de autores contemporâneos. Esta pesquisa tem como base um caráter predominante de reflexão teórica, afinada com a teoria da literatura. Os estudos centram-se, especialmente, nos gêneros literários e na sua evolução.

O primeiro capítulo apresenta o histórico e o desenvolvimento das concepções que os gêneros literários receberam desde a Antiguidade. Sabe-se que esses conceitos vêm passando por mudanças ao longo dos séculos, até chegar ao que se está percebendo em relação às obras contemporâneas.

Assim, apresentam-se inicialmente as ideias de Platão, para se chegar a um detalhado estudo de como Aristóteles tratou desse assunto na sua *Poética*. Essa obra, apesar da sua constante releitura por outros autores ao longo dos anos, ainda é a base para o estudo dos gêneros literários. Os exemplos e a revisão das concepções apresentadas por Aristóteles foram fundamentais para o entendimento da evolução dessas questões.

O primeiro capítulo ainda traz importantes postulados de Emil Staiger e do francês Yves Stalloni que fazem, ao lado de outros autores, uma atualização das ideias dos pensadores gregos. De acordo com Stalloni (2007), o reconhecimento do gênero de uma obra literária é de fundamental importância para que ela se estabeleça tanto na perspectiva da história literária quanto na da crítica analítica.

Dessa forma, busca-se o aprofundamento da questão dos gêneros literários no que diz respeito aos textos escritos na contemporaneidade, por meio da interpretação das ideias de Lejeune, Doubrovsky e Alberca, que contemplam, especialmente, os aspectos autobiográficos e autoficcionais que as obras apresentam ao longo da história da literatura. A autoficção e as concepções de Alberca acerca desse assunto são retomadas no último capítulo desta dissertação por serem considerados fortes os traços desse gênero na narrativa de Alan Pauls, autor argentino contemporâneo cuja obra é interpretada neste estudo.

O segundo capítulo ressalta aspectos importantes da vida e das obras desse escritor, especialmente, no que diz respeito à questão dos gêneros

literários. Procura-se traçar o perfil da vida e da obra de Alan Pauls desde o início de sua carreira, passando pela interpretação de suas personagens, da linguagem utilizada pelo autor, revelando aspectos irônicos, que tangem à literatura do absurdo.

Alan Pauls, que nasceu em 1959, tem um vasto contingente de artigos publicados, além de ensaios, novelas e romances, que são assim catalogados, mas com aspectos difíceis de se enquadrarem em um único gênero. Além disso, o autor também dedica-se às tarefas de professor, jornalista e roteirista de cinema. Percebe-se, pela leitura crítica das obras, que ele vem se consolidando como um importante nome no cenário hispano-americano.

Inicialmente, trata-se da obra *Wasabi* e de seus aspectos autobiográficos ao narrar as experiências de um jovem escritor durante sua estada na França, na *Maison des Écrivains Étrangers et des Traducteurs*, onde o próprio Alan Pauls já passou uma temporada de dois meses. A irreverência das situações que são narradas é acompanhada pelo crescimento de um quisto que altera sua textura e toma corpo quase como mais uma personagem da história. Além disso, o protagonista também sofre de outros distúrbios, como uma espécie de desmaios a que é acometido e que sempre duram exatos sete minutos.

A seguir, apresentam-se aspectos relevantes de uma das obras de Alan Pauls de maior repercussão, *O passado*, que foi adaptada para o cinema por Hector Babenco. Nessa narrativa, o protagonista é um tradutor, que também tem sua trajetória marcada pelo absurdo. Ele subitamente se depara com o fato de estar perdendo o conhecimento linguístico dos idiomas que sempre dominou. O trabalho do tradutor, no contexto da obra, surge como a satisfação de um desejo, que todo escritor tem, de transformar, de intervir no corpo da língua materna.

Em 2008, Alan Pauls inaugura, no Brasil, com a obra *História do pranto*, uma trilogia sobre os anos 70, considerados “Os anos de chumbo” na Argentina. Narrado em terceira pessoa, o texto apresenta a construção de um sujeito, que se desenvolve e amadurece por meio de suas experiências no âmbito sentimental, social e político, sempre ressaltando os hábitos da época. Dessa forma, o autor mescla o romance psicológico e a novela política, sem abandonar aspectos de sua biografia.

O segundo livro dessa trilogia é *História do cabelo* que trata das dúvidas pelas quais o protagonista passa em relação ao que fazer com seu cabelo. Tendo como pano de fundo as lutas do povo argentino e as suas dificuldades, ele circula pelos salões da cidade em busca do corte perfeito. Na verdade, seu real objetivo é transformar seus cabelos loiros e lisos em um exuberante penteado afro. Assim como o pranto, o cabelo também toma uma importância não esperada ao longo da narrativa, sendo representativos dos hábitos do povo argentino, de certa forma, criticados por Alan Pauls.

O terceiro volume dessa trilogia, *História do dinheiro*, é lançado no Brasil somente em meados de 2014 e não faz parte desse capítulo de forma aprofundada. São feitas considerações apenas gerais, no que diz respeito aos três elementos que compõem de forma central essas obras: o pranto, o cabelo e o dinheiro. De acordo com o próprio autor, esses elementos têm em comum o fato de todos poderem ser falsificados, e de não pertencerem propriamente ao sujeito: todos estão na iminência de serem perdidos, podendo se esvaír das nossas vidas inevitavelmente.

O capítulo encerra com a obra *A vida descalço*, publicada no Brasil em 2013. Narrada em primeira pessoa e catalogada como ensaios argentinos, ela apresenta as vivências de um menino e sua passagem para a vida adulta, em relação ao que vive, lê ou assiste sobre os veraneios. Diante da perspectiva hermenêutica, percebe-se, desde o primeiro capítulo da obra *A vida descalço*, de Alan Pauls, que a todo momento vai se fazer uma viagem da infância ao mundo adulto desse narrador-personagem.

Além disso, há de se considerar também a escolha dos termos tão bem arranjados, como os *hippies* em suas “escalofobéticas kombis”, “o peso do frenesi urbanizador”, “prodígio do laconismo têxtil”, que foi o biquíni, compõe também o fascínio pelas novas verdades que se podem ter como impactantes através dos novos significados adquiridos. A partir de tudo isso, a complexidade com que o autor mescla os gêneros na narrativa faz com que o próximo capítulo seja dedicado exclusivamente à interpretação da obra *A vida descalço*.

Assim, a perspectiva se volta para o texto literário somente no último capítulo, levando em conta para a sua compreensão uma abordagem teórica da hermenêutica. É importante ressaltar que esse caminho abarca os

seguintes pressupostos, utilizados para a interpretação: uma atitude de escuta, a não aplicação de uma teoria prévia ao texto literário, a busca pelo aprofundamento e pela ampliação de horizontes de sentido do texto literário.

Dessa forma, o terceiro e último capítulo apresenta, inicialmente, uma breve revisão dos elementos básicos da perspectiva hermenêutica, que perpassa todas as leituras realizadas ao longo desta pesquisa. A concepção que se tem do ato de interpretar, como uma atitude que pretende uma escuta cada vez mais apurada dos textos, baseia-se, especialmente, nas ideias de Palmer e Bosi.

Essa reflexão introduz a interpretação de aspectos importantes na obra *A vida descalço*, de Alan Pauls, em um primeiro momento levando em conta questões fundamentais em relação a como o autor mescla os gêneros literários na narrativa. Além disso, o hibridismo relaciona-se ao conceito de autoficção que também é aprofundado neste capítulo, especialmente, com base nas ideias de Alberca.

Por meio de entrevistas concedidas por Alan Pauls e de ensaios escritos por ele, busca-se a visão do próprio autor sobre a ambígua relação entre vida e obra, que a concepção de autoficção traz à tona. Entre várias outras reflexões importantes, Pauls afirma que ao escrever o autor cria um mito, que é a origem da vacilação entre os gêneros. Ainda em relação à questão dos gêneros, são ressaltados os elementos próprios, principalmente do romance, da ficção, do ensaio presentes na obra.

Finalmente, procura-se explicitar outro aspecto importante da obra de Alan Pauls que é a ironia com que o autor introduz determinadas situações. Pauls utiliza uma ironia sutil, caracterizada de acordo com o modelo socrático, apresentado a partir das afirmações de Kierkegaard. Esse é um traço importante na narrativa do autor, especialmente por desconstruir ideias consolidadas pelo senso comum, como a relação entre o prazer e a magia que aparentemente pode ter um encontro entre dois amantes no cenário da praia, por exemplo.

A apresentação do histórico em relação aos gêneros literários e a reflexão sobre a evolução do que se conhece sobre o assunto são fundamentais para um aprofundamento da interpretação das obras de Alan Pauls. Considera-se importante, também, evidenciar a mescla de gêneros

como uma característica que acompanha Alan Pauls desde o início de sua carreira e como o hibridismo presente em suas obras alarga as possibilidades de sentido que emergem do texto, além de buscar hipóteses das causas que levam esse autor argentino a demonstrar uma escrita tão instigante.

2 HISTÓRICO DOS GÊNEROS LITERÁRIOS

A questão dos gêneros literários tem-se mostrado polêmica desde Platão até os estudos atuais. Desde a Antiguidade, com o surgimento das primeiras obras, a literatura mantém padrões criados para designar ou caracterizar cada um dos gêneros literários. Durante muito tempo, o quadro se mantém razoavelmente estável. As obras se enquadram disciplinadamente no modelo oficial dos gêneros literários, registrando apenas algumas tendências líricas, trágicas ou cômicas.

No pensamento humano ocidental, foi Platão, no Livro III da *República*, que fez a primeira referência aos gêneros literários, sem tratar, entretanto, dessa questão de forma sistemática e categórica, sem definir precisamente as características para cada um dos gêneros, mesmo quando retoma o assunto no Livro X, do mesmo diálogo. Segundo Platão, todos os textos são uma narrativa de acontecimentos passados, presentes e futuros. Sendo assim, o pensador grego distingue, então, três modalidades: a simples narrativa ou exposição, a imitação ou *mímese* e uma modalidade mista, conformada pela associação das duas anteriores modalidades.

Dessa forma, o trabalho dos poetas estaria restrito à mera exposição. No livro III, Platão faz restrições à obra de Homero, precisamente aos aspectos relativos ao que chama de encanto poético. Para o filósofo, o encanto prejudicaria a formação de crianças e homens, pois as palavras que produzem tal efeito resultariam em uma deformação no caráter dos homens.

Por isso, pela voz de Sócrates, Platão afirma, referindo-se a algumas passagens da *Odisseia* e da *Ilíada*:

solicitaremos a Homero e aos outros poetas que não levem a mal se as destruímos; não que lhes falte poesia e não lisonjeiem o ouvido da maioria mas, quanto mais poéticas, menos convêm à audição de crianças e de homens que devem ser livres e temer a escravidão mais do que a morte. (PLATÃO, 2012, p. 98-99)

Ainda de acordo com as ideias de Platão, a comédia e a tragédia seriam fruto da imitação. Sendo assim,

Logo, o fazedor de tragédias, se é um imitador, estará por natureza afastado três graus do rei e da verdade, assim como todos os outros imitadores? [...] A imitação está, portanto, longe do verdadeiro, e se modela todos os objetos, é, segundo parece, porque toca apenas uma pequena parte de cada um, a qual não é, aliás, senão um simulacro. (PLATÃO, 2012, p. 378-379)

Por fim, a combinação dos dois processos – imitação e exposição – estaria presente na epopeia, representante principal do gênero designado por Platão como misto, o qual dará origem ao romance, muito depois, no século XIX. Platão estabeleceu uma fundamentação e uma classificação dos gêneros literários que, tanto pela sua relevância intrínseca como pela sua influência, devem ser considerados como marcos fundamentais da teoria dos gêneros literários clássicos.

Por outro lado, Aristóteles apresenta na *Poética* uma nova percepção do processo artístico ao colocar a ordem estética das manifestações artísticas num primeiro plano. Ainda que o conceito de *mímesis* não tenha sido formulado claramente por Aristóteles, seu pensamento é marcado pela diferença existente no modo de recepção da realidade e da arte, que havia sido atribuído por Platão, valorizando, assim, o trabalho poético.

Maria Helena da Rocha Pereira (2004) apresenta a *Poética*, no prefácio de uma de suas edições, como a obra que serve de suporte a toda teoria literária. É inegável, especialmente a partir das versões latinas, que o texto de Aristóteles recebeu, no século XV e XVI, “sua influência no mundo ocidental, desde o Renascimento, sem descontinuidade, ao extremo de se dizer, como já referimos, que é ela que constitui a base dos estudos de teoria literária”(p. 6-7).

Ainda segundo a autora (2004), há de se ressaltar o fato de o texto ter se mantido ao longo do tempo e atravessado todos os continentes, embora incompleto. O que seria o segundo livro da *Poética* só se conhece por se perceberem alusões a determinados conceitos e análises na própria obra de Aristóteles e que depois não são retomados em parte alguma, contrariando o que o próprio autor havia antecipado:

[...] entre as diversas referências à comédia (que incluem, por exemplo, a questão das suas origens e desenvolvimento), há uma do cap. 6 (1449b 21) em que o autor anuncia que mais

tarde falará “da arte de imitarem hexâmetros e da comédia”. Se a primeira promessa é cumprida nos caps. 23 e 24, a segunda não o é. Além de que a *Retórica* III. 1419b 5 confirma a existência dessa análise.

Uma prova muito discutida, à qual voltaremos mais tarde, é o passo do Livro VIII da *Política* (1314b 38) em que se afirma que se dará um tratamento mais completo do conceito de *katharsis* na obra sobre poética, o que também não sucede (PEREIRA, 2004, p. 8)

Tudo isso, porém, não ofusca em nada a importância do texto a que se tem o contato preservado ao longo de todos esses anos. Não há dúvidas de que temos em Aristóteles as ideias mais relevantes e que realmente são a base dos estudos de teoria literária até hoje. Assim, não se poderia prosseguir com o estudo sem uma reflexão minuciosa a respeito do que o filósofo estabeleceu.

Os gêneros literários clássicos – a tragédia, a comédia e a epopeia – apresentados na *Poética*, de Aristóteles, são definidos, de modo geral, como imitações. “Diferem entre si em três pontos: imitam ou por meios diferentes, ou objetos diferentes, ou de maneira diferente e não a mesma” (ARISTÓTELES, 2014, p. 19).

A arte que se faz apenas com palavras, quando não há metrificação definida, não recebeu um nome determinado. Isso, porém, não impede que se chamem alguns poetas de elegíacos e outros de épicos de acordo com o metro que utilizam em suas obras, independente da imitação que fazem:

Artes há que se utilizam de todos os meios citados, quero dizer, do ritmo, da melodia, do metro, como a poesia ditirâmbica, a dos nomos, a tragédia e a comédia; diferem por usarem umas de todos a um tempo, outras ora de uns, ora de outros. A essas diferenças das artes me refiro quando falo em meios de imitação (ARISTÓTELES, 2014, p. 20).

Assim, Aristóteles define duas causas que dão origem à poesia: imitar e aprender – ambas devido ao prazer que provocam e à capacidade que o ser humano tem para realizá-las. Dessa forma, a poesia era construída de acordo com o gênio dos autores, alguns representando as ações nobres e as de pessoas nobres, e outros as mais vulgares.

Homero é citado como sendo o autor que transitou pelo vulgar, ainda que não tenha chegado ao vitupério, em *Marguites*, mas sim ao cômico, e pelos temas mais nobres nas tragédias *Ilíada* e *Odisseia*. Aos poucos a tragédia foi se desenvolvendo: deve-se a Ésquilo a inovação ao apresentar dois atores, diminuir o papel do coro, conferindo primazia ao diálogo; e a Sófocles, três atores e o incremento através do uso de cenário.

Em relação à comédia, Aristóteles reafirma a comédia como uma imitação de seres inferiores, por ser considerado “o cômico uma espécie do feio”(2014, p. 23-24). Quando se passou a lembrar dos nomes dos poetas cômicos, outros tantos já haviam escrito antes deles, mas esse gênero não foi digno de estima e de estudo desde o seu início.

Já o gênero épico, assim como a tragédia, equiparam-se por serem consideradas “ambas imitação metrificada de seres superiores; a diferença está em que aquela se compõe num metro uniforme e é narrativa” (2014, p. 24). Quanto à extensão, a tragédia limita-se a narrar fatos transcorridos em um curto espaço de tempo, enquanto para a epopeia não se determinam limites, o que se configura, assim, como mais uma diferença entre esses dois gêneros considerados elevados.

A partir daí, Aristóteles (2014) apresenta as características da tragédia de forma mais detalhada, deixando para tratar da epopeia mais adiante. Assim, para o pensador grego, torna-se importante retomar o conceito desse gênero:

É a tragédia a representação de uma ação grave, de alguma extensão e completa, em linguagem exornada, cada parte com o seu atavio adequado, com atores agindo, não narrando, a qual, inspirando pena e temor, opera a catarse própria dessas emoções (p. 24).

Por linguagem exornada entende-se aquela que apresenta ritmo, melodia e canto; e por atavio adequado, algumas partes serem somente metrificadas, enquanto outras são cantadas. A tragédia, para Aristóteles, compõe-se de seis partes: fábula, caracteres, falas, ideias, espetáculo e canto.

Um aspecto importante da tragédia, em primeiro lugar, é o bom arranjo do espetáculo; em segundo lugar, o canto e as falas, uma vez que é por meio desses elementos que se realiza a imitação que, no caso da tragédia, acontece

pelos personagens em ação. Não se pode deixar de esclarecer que por falas entende-se o simples conjunto de versos; e por canto, aquilo que tem um sentido completamente claro.

Dessa forma, a organização dos fatos ser considerada a parte mais importante deve-se ao fato de a tragédia ser uma imitação, não de homens, mas de ações, da vida, da felicidade e da infelicidade. A ação, pois, não se destina a imitar os caracteres, mas, pelos atos, os caracteres são representados. Com isso, tem-se nos atos e na fábula a finalidade da tragédia.

Aristóteles considera fábula a combinação dos atos e caráter o que nos permite qualificar as personagens que agem; enfim, o pensamento é tudo o que nas palavras pronunciadas expõe o que quer que seja ou exprime uma sentença. Os caracteres permitem qualificar o homem, mas é da ação que depende sua infelicidade ou felicidade.

Como a imitação se aplica a uma ação e a ação supõe personagens que agem, é de todo modo necessário que estas personagens existam pelo caráter e pelo pensamento. Disso resulta, naturalmente, serem duas as causas que decidem os atos: as ideias e o caráter; e, de acordo com essas condições, o fim é alcançado ou frustram-se as expectativas. Para Aristóteles, sem ação não há tragédia, mas poderá haver tragédia sem os caracteres:

As tragédias da maioria dos autores modernos carecem de caracteres; a muitos poetas sucede, de modo geral, o mesmo que a Zêuxis entre os pintores, em confronto com Polignoto; este, com efeito, é um excelente pintor de caracteres, enquanto nenhum estudo de caráter há na pintura de Zêuxis (2014, p. 25).

Além disso, segundo Aristóteles, as partes da fábula – que são as peripécias e os reconhecimentos – constituem os principais meios para se atingir a fascinação que os textos exercem. Peripécia é a mudança que acontece na narrativa, uma viravolta nas ações para o sentido contrário. Reconhecimento, assim como o nome sugere, é a passagem do desconhecimento para o conhecimento: é quando alguma ação se revela. O mais relevante descobrimento ocorre quando ele vem sucedido de uma peripécia.

Aristóteles considera, também, que as fábulas podem ser simples ou complexas, por serem assim as ações que imitam. Ele chama ação simples aquela cujo desenvolvimento permanece uno e contínuo e na qual a mudança não resulta nem em peripécia, nem em reconhecimento. A ação complexa, por outro lado, é aquela em que a mudança de fortuna resulta de reconhecimento ou de peripécia ou de ambos.

Assim, quando o conhecimento de um fato novo é realmente relevante ele causa essa viravolta que muda o sentido em que vinham se desenrolando os fatos da narrativa. Exemplo disso é o que ocorre em *Édipo*: a revelação de quem ele era de fato devia ser uma notícia alegre e, na verdade, provocou o contrário do seu propósito inicial. Assim, tem-se claramente o reconhecimento e a peripécia apresentados de forma bem definida.

Com tudo isso, não se tem dúvidas da relevância para a organização da ação que essas duas partes da fábula constituem para a tragédia, comprovando, mais uma vez, que “a fábula é, pois, o princípio, a alma, por assim dizer, da tragédia” (ARISTÓTELES, 2014, p. 26). Além dessas duas partes, o pensador grego trata o patético como uma terceira parte da fábula, que “consiste numa ação que produz destruição ou sofrimento, como mortes em cena, dores cruciantes, ferimentos e ocorrências desse gênero” (2014, p. 31).

Assim, Aristóteles encerra a *Poética*, considerando que “a respeito, pois, da tragédia e da epopeia em si mesmas, de suas espécies e elementos, de quantos são estes e em que diferem, das causas de seu bom ou mau êxito, das críticas e suas soluções, basta o que dissemos” (2014, p. 52). Percebe-se, assim, por meio das ideias de Aristóteles, que ele tem fundamental relevância para os estudos de teoria literária que se seguiram desde a Antiguidade.

Como forma de encerrar a visão ainda da Antiguidade a respeito dos gêneros literários, é relevante considerar a arte poética de Horácio (2014), *Epístola ad Pisones*, que apresenta uma reflexão sobre os gêneros, chamando sempre atenção para o fazer do poeta, especialmente em relação à adequação entre o assunto escolhido e o ritmo, o tom e o metro utilizado. “Vocês, que escrevem, tomem um tema adequado a suas forças; ponderem longamente o que seus ombros se recusem a carregar, o que aguentem. A quem domina o

assunto escolhido não faltará eloquência, nem lúcida ordenação” (HORÁCIO, 2014, p. 56).

Para ele, o domínio dessas questões faz do autor um poeta a ser valorizado como tal. Assim, pode-se depreender do texto de Horácio uma nova visão em relação a Aristóteles, no que diz respeito a uma caracterização lírica empregada aos textos, tanto na comédia, como na tragédia e na epopeia:

Os poetas desejam ou ser úteis, ou deleitar, ou dizer coisas ao mesmo tempo agradáveis e proveitosas para a vida. O que quer que se preceitue, seja breve, para que, numa expressão concisa, o recolham docilmente os espíritos e fielmente o guardem; dum peito já cheio extravasa tudo que é supérfluo. Não se distanciem da realidade as ficções que visam ao prazer; não pretenda a fábula que se creia em tudo que ela invente [...] (HORÁCIO, 2014, p. 65).

Embora a *Poética*, de Aristóteles, seja ainda o texto básico para o estudo dos gêneros literários, suas ideias vêm, ao longo dos séculos, suscitando novas interpretações de acordo com a evolução dos modelos literários e do próprio conceito de literatura. Na Idade Média, pouco se trata desse assunto e praticamente não se recorre aos pensadores gregos para se estabelecerem os parcos tratados de poética que surgem naquela época.

Já os críticos renascentistas e clássicos, pela própria peculiaridade da época de retomada e de valorização da antiguidade greco-romana, recuperam as ideias da *Poética*, de Aristóteles. Aos gêneros previstos por esse pensador, acrescentam os postulados horacianos em relação ao gênero lírico, dando início à divisão das produções literárias na tríade canônica – lírica, épica e dramática – que ainda se mantém até hoje para muitos autores de teoria da literatura.

Por outro lado, especialmente na França, as doutrinas do classicismo e do renascentismo não têm uma adesão unânime. Dessa forma, os séculos XVI e XVII trazem diversas questões polêmicas em torno da existência e da natureza dos gêneros literários. Essa resistência em relação às concepções clássicas dá origem à “Querela dos antigos e modernos”, e os “modernos” são identificados posteriormente como maneiristas, pré-barrocos e barrocos.

Rigorosamente, a Querela é originada pelos franceses depois de 1690, abrangendo logo em seguida também a Inglaterra, e outros países, como a

Itália e a Espanha. Essa questão é retomada no último capítulo desta dissertação por abranger justamente o hibridismo que os barrocos apresentam em suas obras, que são classificadas como tragicomédias. Essa mistura de gêneros não é bem vista pelos estudiosos renascentistas e clássicos.

Nesse ponto, ainda no século XVI, há de se destacar o surgimento do termo ensaio que é cunhado por Montaigne (1984), a partir de sua obra *Ensaio*, escrita inicialmente em dois volumes, em 1580, e concluída com a publicação póstuma do terceiro volume em 1595. É dessa obra, composta por textos, na sua maioria, curtos e críticos em relação a diferentes assuntos da vida cotidiana, que deriva a conceituação moderna desse gênero e o modelo seguido desde então, levando em conta as mudanças apresentadas pela atividade literária.

Mesmo que as mudanças já estejam se delineando, por muito tempo, os escritores da literatura, especialmente os de língua portuguesa, para serem valorizados, ainda buscam a perfeição, na composição de suas obras, seguindo rigidamente os padrões previstos para cada um dos gêneros. Enquanto aqui as epopeias ainda estavam sendo produzidas bem nos moldes clássicos, no século XVIII, o progresso e a crise dos valores tradicionais abalam a noção de imutabilidade dos gêneros, mesmo que as correntes neoclássicas ainda mantenham compromisso com as normas do Classicismo francês.

Para entender a evolução dessas concepções, são importantes as contribuições do autor Emil Staiger (1997), que estabelece uma conceituação substantiva e adjetiva dos gêneros. Os *substantivos* Lírica, Épica e Drama referem-se às características formais, ou seja, ao *ramo* em que se classifica a obra. Os *adjetivos* lírico, épico e dramático referem-se aos traços característicos da obra, ou seja, à sua *essência*.

[...] Aqui não me preocupo em como são compostos os poemas, se são mais impregnados de uma atmosfera anímica e musical. São poemas, e isso basta. São rubricados como Lírica. Diferente a conotação dos *adjetivos* lírico, épico, dramático. Um trecho lírico não é apenas qualquer poema, qualquer exposição em monólogo de um estado. Mas fica nitidamente expresso que *esta* exposição em monólogo de um estado seja lírica, ao contrário de outras que não o são nitidamente. Um juízo de valor não precisa estar ligado a essas caracterizações (STAIGER, 1997, p. 185).

Com isso, Staiger parece solucionar o impasse para enquadrar a multiplicidade de produções literárias nos três grandes gêneros. Para o autor, o lírico, o épico e o dramático são, antes de mais nada, domínios fundamentais da existência humana. Dessa forma, cada obra contém traços líricos, épicos e dramáticos e só o predomínio de características de um dos três gêneros permite classificá-la:

Desse ponto de vista, existe sem dúvida uma conexão entre lírico e a Lírica, épico e a Épica, dramático e o Drama. Os exemplos mais típicos do lírico serão encontrados provavelmente na Lírica, os do épico, nas Epopeias. Mas não vamos de antemão concluir que possa existir em parte alguma uma obra que seja puramente lírica, épica ou dramática. Nossos estudos, ao contrário, levam-nos à conclusão de que qualquer obra autêntica participa em diferentes graus e modos dos três gêneros literários, e de que essa diferença de participação vai explicar a grande multiplicidade de tipos já realizados historicamente (STAIGER, 1997, p. 15).

Ainda de acordo com esse autor alemão, que tem sua teoria fortemente marcada pelo pensamento de Heidegger, o gênero lírico estaria centrado na recordação, aproximando o mundo interior e o exterior. Os fenômenos estilísticos próprios da Lírica são: a musicalidade, as repetições, o desvio da norma gramatical, a antidiscursividade, a alogicidade, a construção paratática.

Já o gênero épico, centrado na apresentação, tem como fenômenos estilísticos o pretérito, a extensão, a grandiloquência, a narrativa, a inalterabilidade, o desenrolar progressivo, a autonomia das partes. Por fim, o gênero dramático, centrado na tensão, apresenta fenômenos linguísticos apropriados, mas que pouco corresponde ao teatro moderno.

A partir do século XIX, que marca o surgimento do romance aqui no Brasil e, com ele, o desenvolvimento de uma série de novas, além da consolidação de antigas, espécies ou formas literárias, principalmente, narrativas, os gêneros Lírico e Dramático têm suas formas estudadas e reinterpretadas pelos críticos com a mesma profundidade que o gênero Épico ou Narrativo. Nesse sentido, não se pode deixar de citar a obra de Stalloni (2007), que apresenta para o gênero Lírico o critério da não ficcionalidade e,

além de todas as formas fixas já estabelecidas para o gênero, dedica-se também ao estudo da prosa poética.

No que diz respeito ao gênero Dramático, o autor trata a comédia, por exemplo, como um gênero polimorfo, que se subdivide em farsa, *commedia dell'arte*, *vaudeville* e nas comédias especializadas – comédia-balé, de caráter, heroica e de costumes. Stalloni (2007) conclui seu estudo sobre esse gênero considerando que

[...] o gênero dramático, de origem muito antiga, mantém-se com muita vivacidade, porém bastante livre, na época contemporânea; enfim resta a questão de saber se o gênero dramático pertence de pleno direito à literatura. É certo, de qualquer maneira, que seu campo de ação não se limita ao texto (2007, p. 72).

Ainda tratando das ideias de Yves Stalloni (2007), o autor inicia a sua reflexão sobre o romance e o gênero narrativo retomando a tradição clássica grega. “Aristóteles, em sua *Poética*, opõe a uma *mimese*, na qual as personagens são representadas diretamente (o dramático), uma outra forma de imitação em que a ação é contada por um narrador (o narrativo)” (STALLONI, 2007, p. 73).

Stalloni (2007) ainda chama atenção para o fato de Aristóteles ter levado em consideração apenas obras em verso e retoma a grande ênfase dada pelo pensador grego à definição de epopeia e aos traços característicos de sua estética. Não há necessidade aqui de se repetir as ideias de Aristóteles a esse respeito, pois elas já se encontram no início deste capítulo.

O crítico francês passa, então, a buscar uma definição de narrativa por meio de seus componentes, especialmente para evitar a ambiguidade que a palavra pode sugerir. Apoiado pela obra de Genette (1972), propõe que seja chamado de *narrativa* ou *relato* o próprio enunciado, o significante; de *história* o conteúdo narrativo; e de *narração* o ato narrativo produtor.

Ainda com essa distinção, a polêmica se mantém, sem que a confusão seja completamente abolida. Dessa forma, então, Stalloni (2007) frisa que neste capítulo de sua obra o termo *narrativa* está limitado ao sentido do

gênero, ainda que em outras passagens ele tenha sido levado “a empregar essa palavra para designar um tipo de enunciado ou um tipo de escrita” (p. 85).

Assim, a identificação formal ou temática de um texto narrativo se dá pela presença de um certo número de traços pertinentes a esse gênero. Essas características estão divididas em três famílias: as que abrangem o conteúdo, as que se relacionam a uma técnica e as que dizem respeito ao sentido da obra.

Segundo Stalloni (2007), para simplificar a questão, considera-se que a narrativa é composta, sobretudo, por uma *história*, uma *forma* e um *sentido*. Em primeiro lugar, então, uma *história*, porque é preciso que haja algo a ser contado, ou seja, um ou mais fatos a serem reproduzidos. “Essa reprodução afeta seres vivos (as personagens) que evoluem num espaço e num tempo particular (o quadro *spatio-temporal*), em função de modos de ser e de pensar (os costumes)” (2007, p. 86).

Em segundo lugar, uma *forma* porque os fatos devem ser narrados por meio de um código, que pode ser oral ou escrito. À literatura interessa os textos produzidos por meio da linguagem escrita:

Por meio desse código, o enunciado narrativo transforma-se em *texto* submetido, ele mesmo, às exigências e às leis da estilística. A escrita narrativa, de acordo com seu grau mimético, exprime-se sob três formas: o “narrado” (em que os acontecimentos são contados com ou sem comentário); o “mostrado” (em que a realidade é *re-transcrita* pelas palavras, na descrição ou no retrato) e o “falado” (em que as falas – diretas ou indiretas – são reproduzidas) (STALLONI, 2007, p. 86).

Por último, uma narrativa é um *sentido*, porque há uma intencionalidade do autor presente naquilo que é narrado. Existe “uma vontade de fazer compreender, de fazer interpretar” que, dependendo do autor e da obra, estão mais aparentes ou não. Esses traços podem estar presentes nos paratextos, ou, “às vezes dissimulados na trama do texto sob forma simbólica ou metafórica” (STALLONI, 2007, p. 87).

A seguir, Stalloni faz uma breve reflexão acerca de aspectos da narratologia e do formalismo russo, especialmente, no que diz respeito à análise da narrativa, que não é nosso objetivo aprofundar nesta pesquisa.

Concluída, assim, a tentativa de aprimorar a definição das narrativas, o autor passa para a caracterização do romance, forma literária dominante até hoje, ainda que seja considerada uma das mais recentes.

Ainda que formalmente o romance tenha surgido somente no século XIX, já se tinha aspectos de romance, considerados por alguns críticos como Pierre Chartier, na *Odísseia*, de Homero, ou em Heródoto, ou ainda em Hesíodo. Segundo Stalloni, esses exemplos não remetem à concepção que o romance tem no sentido moderno; seriam, antes de mais nada, exemplos de uma atitude narrativa e não do gênero romance que se reconheceria mais tarde.

Nesse sentido, Stalloni destaca que o surgimento da palavra *romance* ocorre na Idade Média, mas para definir uma escolha linguística pela *língua romana* que, naquela época, era a vulgar, a popular, em oposição à *língua latina* que era a erudita. Assim,

[...] o “romance” é inicialmente um modo de expressão, um “falar” (encontrado nas chamadas “línguas românicas”), antes de ser um tipo de obra. E esse modo de expressão é de um registro inferior, popular, como a obra que ele designa, ela mesma de um nível subalterno, posto que traduzida ou adaptada do latim, ou então diretamente escrita numa língua não nobre (STALLONI, 2007, p. 92).

Os primeiros romances surgidos na Europa tardiamente são definidos no final do século XVII como obras marcadas por uma relação com o real (ficção *versus* realidade), por uma maneira de escrever (prosa *versus* verso), por um tema (histórias de amor) e por objetivo estético e moral (agradar e instruir). Nesse ponto, esse gênero ainda era tomado como desprezível e corruptível, especialmente, pela herança da concepção que tinha quando esse termo foi cunhado ainda na Idade Média.

Stalloni afirma que foi só a partir das ideias de Diderot, já no século XVIII, que se introduz a esse conceito o critério de força moral e utilidade, com o objetivo de atenuar as críticas recebidas pelo romance de futilidade e perigo. “Além do mais, a originalidade de Diderot é de deixar de lado o ‘quimérico’, preparando o advento de uma estética ‘realista’ indissociável do efeito moral” (STALLONI, 2007, p. 95).

Com tudo isso, pode-se considerar que o romance tornou-se um gênero incômodo de duas maneiras: a primeira por ser praticamente um “invasor” com heranças pouco legítimas, que se torna a forma dominante, hegemônica, sobressaindo-se, qualitativa e quantitativamente, a todas as outras; a segunda por serem suas características instáveis, sem que se possam precisar índices para o seu reconhecimento. O romance, considerado como um “parasita”, pode apropriar-se para atingir seus fins da descrição, da narração, do drama, do ensaio, do comentário, do monólogo, da fábula, do apólogo, do idílio, da crônica, do conto, da epopeia, enfim um gênero heterogêneo.

Para Stalloni (2007), “na falta de poder isolar critérios pertinentes e indiscutíveis, capazes de dar conta da infinita variedade do gênero, faz-se a escolha de descrever suas manifestações no tempo e no espaço” (p. 103), concluindo, assim, serem vãs todas as outras definições. Nesse sentido, para o autor, definir é, aqui, o mesmo que classificar. Ainda assim, não se pode deixar a variedade de romances ser estudada de forma tão desordenada.

Nesse sentido, o autor francês agrupa os romances em oito categorias, dividindo-os de acordo com os seguintes critérios: o contexto da intriga, se pastoral, regionalista, exótico; a ação, se de aventura, policial, de espionagem; e a técnica narrativa, se autobiográfica, epistolar, ou um romance em primeira pessoa. De acordo com esses critérios, as oito categorias do romance são: heroico, cômico, picaresco, por cartas, de formação (ou de educação), histórico, autobiográfico e o *Nouveau Roman*:

A repartição em subcategorias é uma comodidade metodológica que permite a identificação de uma obra [...]. Mas essa abordagem não é de grande valia para o estabelecimento de uma definição estável de romance (STALLONI, 2007, p. 108).

Assim, esse gênero hegemônico, que é mais vítima do seu sucesso comercial e literário, tornando-o tão suspeito quanto fascinante, é considerado por Stalloni como um gênero à parte. Ele não é como um outro gênero qualquer, a partir de que ele vive e sobrevive de seu desregramento. O autor ainda conclui que “encontra-se ilustrado o divórcio que separa a identificação empírica e ingênua de uma forma literária de sua teorização abstrata e erudita” (STALLONI, 2007, p. 109).

Concluída, assim, a tentativa de definição do romance, Stalloni parte para o reconhecimento de outras formas narrativas, a começar pela novela. Essa espécie do gênero narrativo tem diferentes concepções que podem ser divididas em quatro fases históricas. Já na Idade Média, “fortemente influenciada pelos gêneros narrativos medievais (pelas trovas e contos em versos), a novela exprime-se num registro de licenciosidade alegre e impõe o respeito de um formato limitado” (STALLONI, 2007, p. 110).

Assim, é só na Renascença que a novela começa a se afirmar como um gênero, concorrendo com ela formas de inspirações éticas religiosas mais nobres, vindas das correntes humanistas. Na época clássica, os autores interessam-se pelas formas mais curtas, como uma maneira de combater o alongamento desmedido do romance. E, paralelamente a ela, se desenvolve o conto. Por fim, na época moderna, quando o conto se torna preferido, a novela “prosseguirá essa evolução com uma vontade – verdadeira novidade – de integrar a noção de ‘coletânea’, que preserva o duplo efeito de coerência e de eco entre as diversas histórias” (STALLONI, 2007, p. 112).

Ao se tentar precisar uma definição de novela, o que se tem é a certeza de que ela constitui uma narrativa mais breve do que o romance, abrangendo menos personagens, que só apresentam de fato sua evolução psicológica na medida em que se envolvem no acontecimento que é central para a narrativa. Ainda que alguma confusão ou imprecisão reste desse conceito, há de se considerar o seu aspecto narrativo e o seu formato, que é geralmente breve.

A brevidade apresentada por esse gênero constitui, então, sua oposição mais definida em relação ao romance, “ainda que esses limites de extensão tenham podido variar no tempo e no espaço e que os próprios interessados tenham mostrado a aproximação entre as etiquetas” (STALLONI, 2007, p. 113). Dessa forma, a densidade se impõe como traço incontestável para o reconhecimento da estética da novela.

Ainda assim, pode-se identificar três particularidades próprias desse gênero: a unidade da ação, que corresponde a considerar que a novela se organiza em torno de um acontecimento único, podendo seu argumento, frequentemente, ser resumido em uma única frase; a narração monódica, que faz com a história seja contada por meio de um único narrador, que a conduz do início ao fim; a ambição da verdade, apresentando uma visão do mundo

como fiel. “Essa verdade é percebida tanto no valor de testemunho quanto na revelação psicológica que permite à personagem, projetada na nudez de sua experiência, ir ao encontro de uma verdade subjetiva” (STALLONI, 2007, p. 117-118).

Dessa forma, pode-se considerar que esses critérios de identificação da novela, apesar de reais, são também imprecisos, como já se chegou à conclusão no romance. De acordo com Stalloni, tudo isso também sugere que a novela possa ser confundida com outra narrativa breve, o conto:

É tradicional a associação, numa mesma análise, de novela e conto, na medida em que essas duas expressões literárias entretêm entre elas fortes relações de parentesco. A tal ponto, às vezes, de parecerem intercambiáveis [...]. A confusão semântica é antiga, já que na Idade Média existia a tendência de se chamar de *conto* todo tipo de narrativa, como parece fazer Chrétien de Troyes: “*Ce est li contes del Graal*” (Conto do Graal), quando na verdade teríamos falado, no caso desse livro, de romance (STALLONI, 2007, p. 118).

Em resumo, torna-se importante considerar a definição de conto numa perspectiva diacrônica. Na Idade Média, o conto é relacionado ao relato de “coisas verdadeiras”. Já no Renascimento, fala-se da narração de alguma aventura, seja real, fabulosa, séria ou divertida. Ainda segundo Stalloni (2007), são exemplos perfeitos disso as obras surgidas naquela época, como: os *Contos da mamãe ganso*, de Perrault (1697), os *Contos de fadas*, de Madame d’Aulnoye (1696-1698), e a tradução dos *Contos das mil e uma noites* feita por Galland (1704-1712).

A partir daí, o conceito especializa-se como um relato de fatos imaginários, com o objetivo de distrair. Mesmo com todas as oscilações que sua concepção tenha recebido com o passar das épocas, os autores do século XIX rejeitam o seu aspecto de inverossimilhança. Para organizar o estudo do conto, Stalloni (2007) propõe que se destaquem os seguintes traços distintivos:

- o conto inclina-se em direção à fabula ou ao onirismo, renunciando ao realismo e à verossimilhança;
- suas personagens pertencem ao domínio do simbólico, abandonando as caracterizações individuais;
- ele possui um fundamento popular, podendo inspirar-se na tradição oral e coletiva ou no folclore;
- ele pode ser (pelo menos teoricamente) mais longo do que a novela, mas é, como esta, um relato breve;
- ele procede de uma narração direta, inspirada pela oralidade: um narrador que se assume como tal “recita” a história;
- ele comporta uma intenção moral ou didática, claramente expressa, ou implicitamente contida na narrativa (2007, p. 120-121).

Assim, percebe-se que algumas dessas características aplicam-se exclusivamente ao conto, enquanto outras são aplicáveis também à novela. E a definição mais precisa passa pelo exame de cada uma das realizações literárias. Dessa forma, se tem a distinção dos contos em quatro categorias: o *conto gaulês*, o *conto maravilhoso*, o *conto filosófico* e o *conto fantástico*.

O *conto gaulês* corresponde ao subgrupo que tem como exemplos relatos engraçados e burlescos, herdados da tradição popular medieval. O *conto maravilhoso* (ou “conto de fadas”), que também tem suas origens na literatura medieval, admite o irreal, o impreciso, os poderes sobrenaturais, os objetos mágicos, as personagens fabulosas e o didatismo transparente. O *conto filosófico*, surgido no século XVIII, tem como objetivo ser uma ficção breve e de conteúdo satírico e edificante.

Por fim, o *conto fantástico*, que muito se aproxima do *conto maravilhoso*, chegando a ser considerada qualquer distinção entre eles como artificial, “mas a crítica moderna soube mostrar as diferenças e até mesmo sublinhar suas oposições em relação a este” (STALLONI, 2007, p. 124). O *fantástico* tem, por exemplo, como impulso fundamental da narração o medo, pelo aparecimento inexplicável do sobrenatural, que surge em um universo realista e verossímil.

Ainda de acordo com Stalloni (2007), além da novela e do conto, há de se considerar duas outras narrativas breves: as fábulas e o *fabliau*. O *fabliau* corresponde às narrativas medievais, escritas em versos octossílabos, de

conteúdo divertido ou edificante. Esses textos eram escritos por autores anônimos, contando histórias inspiradas na vida ou no folclore popular. Pela proximidade lexical, a palavra *fabliau* foi confundida já na Idade Média ao termo *fábula*.

A *fábula* tem sua origem na Antiguidade, porém seu conceito “especializa-se para designar exclusivamente, por volta da época clássica, um relato imaginário destinado a ilustrar uma moral” (STALLONI, 2007, p. 125). Dessa forma, esse subgênero segue leis fortemente estabelecidas, como: ser um relato curto, utilizar personagens, inclusive animais, de valor simbólico, basear-se numa narração (apólogo), que prepara para uma lição (moral), tudo isso em versos. No uso popularizado do termo *fábula*, sem sua acepção técnica, ele é usado para designar relatos fictícios e até mentirosos.

Para concluir o estudo do capítulo sobre o romance e sobre o gênero narrativo, Stalloni (2007) esclarece que

seria possível acrescentar a essa enumeração produções literárias que utilizam o modo narrativo de outras formas diversamente representadas em literatura: o relato de viagem, a crônica histórica, a parábola, a história engraçada, as memórias... Essas diferentes expressões escapam muitas vezes ao estrito domínio literário, ou não passam de casos particulares no interior de “espécies” mais amplas, já descritas (p. 127).

Finalizando, então, o autor francês faz questão ainda de deixar os seguintes lembretes em relação ao gênero narrativo: a) o ato narrativo reproduz fatos, por meio de um relato transmitido a um ouvinte/leitor; b) o critério de verdade não é pertinente, uma vez que os acontecimentos podem ser tanto verídicos quanto inventados; c) o critério forma também não é mais pertinente, pois o texto pode ser escrito tanto em prosa quanto em verso; d) uma distinção importante se percebe a partir de seu formato, opondo os relatos longos (epopeia, romance) aos breves (novela, conto, fábula); e) a atenção especial que deve se dada ao romance, “que se tornou hoje uma forma hegemônica capaz de absorver todas as variantes da narração” (STALLONI, 2007, p. 128).

No cenário da literatura contemporânea brasileira, surgem vários romances e contos que são interpretados como se seus autores realizassem

verdadeiras escritas de si. Essas obras remetem ao conceito de autobiografia, chegando algumas vezes a apresentarem um narrador que tem o mesmo nome do autor, ou que a ele pode ser associado em virtude das semelhanças evidenciadas entre a vida dos dois: do ser ficcional e do ser real.

Ao buscar a concepção de autobiografia nos domínios da literatura, se compreende que ela passa a ser considerada como mais uma das formas de manifestação do subjetivo, do *eu*. Segundo o francês Philippe Lejeune, o caráter autobiográfico estabelece-se pelo engajamento do autor ao decidir revelar diretamente aspectos de sua vida, conferindo a sua narrativa um espírito de verdade.

Lejeune dedicou seus estudos a essa escrita de si, assim como às concepções do conceito de autobiografia, especialmente, ao assumir caráter literário, fundando o que ele denominou de pacto autobiográfico. O autor considera a autobiografia como um gênero literário, e o pacto surge, então, como um aspecto de definição desse gênero: “a definição de autobiografia e a ideia de ‘pacto’ já eram centrais em meu primeiro livro, mas com outra função” (LEJEUNE, 2008, p. 70)

Essa afirmação é feita pelo autor (2008) em “O pacto biográfico, 25 anos depois”, um dos capítulos da obra *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*, em que o autor reúne vários ensaios seus, todos em busca de reflexões a respeito dos empregos do termo autobiografia e da sua colocação entre os gêneros literários. Durante a sua trajetória, Lejeune tem vários momentos em que sente a necessidade de reformular seus próprios postulados anteriores.

Nesse sentido, o real desafio para Lejeune (2008) acaba sendo a própria definição de autobiografia, considerada por ele como uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (p.14). De modo geral, se pode defini-la como todo texto em que autor, narrador, e personagem se identificam:

Para que haja autobiografia (e, numa perspectiva mais geral, literatura íntima), é preciso que haja relação de identidade entre o autor, o narrador e o personagem. Mas essa “identidade” levanta numerosos problemas que tentarei, senão

resolver, pelo menos formular claramente nos ensaios (LEJEUNE, 2008, p.15).

Além disso, ainda para o autor francês, a identidade de nomes estabelece um contrato de leitura que orienta o leitor a uma interpretação autobiográfica do texto: o que se lê é a vida do indivíduo, organizando experiências, gravando memórias, exibindo-se ao olhar do outro, confessando pecados:

A autobiografia (narrativa que conta a vida do autor) pressupõe que haja identidade de nome entre o autor (cujo nome está estampado na capa), o narrador e a pessoa de quem se fala. Esse é um critério muito simples, que define, além da autobiografia, todos os outros gêneros da literatura íntima (diário, autorretrato, autoensaio) (LEJEUNE, 2008, p. 24).

Fica evidente, então, que a autobiografia pressupõe o que Lejeune estabelece como pacto autobiográfico: a presença incontestável, no texto, dessa identidade, que se confirma, inclusive, pelo nome do autor, estampado na capa do livro. Sempre tratando a autobiografia como uma manifestação literária e artística, a obra de Lejeune centra-se no conceito de pacto autobiográfico: elemento textual que permite ao leitor a clara distinção entre uma narrativa ficcional e um relato de vida. Na contraposição com o romance, Lejeune (2008) argumenta que

[...] não se trata mais de saber qual deles, a autobiografia ou o romance, seria o mais verdadeiro. Nem um nem outro: à autobiografia faltariam a complexidade, a ambiguidade etc.; ao romance, a exatidão. Seria então um e outro? Melhor: um em relação ao outro. O que é revelador é o espaço no qual se inscrevem as duas categorias de textos, que não pode ser reduzido a nenhuma delas. Esse efeito de relevo obtido por esse processo é a criação, para o leitor, de um 'espaço autobiográfico' (2008, p. 43).

A fronteira entre ficção e realidade mostra-se cada vez mais tênue, e, mesmo considerada uma das bases das relações sociais, dizer a verdade nem sempre é uma tarefa fácil de alcançar, ou mesmo de avaliar. Para Lejeune (2008), cabe ao gênero autobiográfico o desejo de alcançá-la, levando o leitor a

efetuar um contrato com o autor de não duvidar daquela obra ficcional, ou questioná-la, numa espécie de fingimento da verdade:

É nesse nível global que se define a autobiografia: é tanto um modo de leitura quanto um tipo de escrita, é um efeito contratual historicamente variável. [...] não se trata de buscar alguém, uma inverificável semelhança com uma pessoa real, mas sim de ir além, para verificar, no texto crítico, o tipo de leitura que ele engendra, a crença que produz (LEJEUNE, 2008, p. 46-47).

Não se pode negar que os textos autobiográficos parecem estar sempre precisando reafirmar seu posicionamento na literatura, o que, muitas vezes, torna-se uma tarefa árdua, levando em conta que “seu jogo duplo essencial é pretender ser, ao mesmo tempo, um discurso verídico e uma obra de arte” (LEJEUNE, 2008, p. 61). Além do contrato eficiente que deve estabelecer com o leitor para convencê-lo da veracidade, os fatos devem ser narrados com literariedade, sob pena de os leitores e críticos rejeitarem o seu texto, relegando-o ao esquecimento, sem ter atingido o *status* de obra de arte:

Ora, no pacto biográfico, como, aliás, em qualquer “contrato de leitura”, há uma simples proposta que só envolve o autor: o leitor fica livre para ler ou não e, sobretudo, para ler o que quiser. Isso é verdade. Mas se decide ler, deverá levar em conta essa proposta, mesmo que seja para negligenciá-la ou contestá-la, pois entrou em um campo magnético cujas linhas de força vão orientar sua reação (LEJEUNE, 2008, p. 73).

Percebe-se que, ao passar a considerar a autobiografia como uma das maneiras de manifestação do *eu*, é como se a mudança de abordagem fosse também uma mudança de tipo de escrita de seu texto. Lejeune passa a usar a primeira pessoa, não só a do plural como a do singular também. O autor reforça, assim, seu caráter autorreferente, em que seus textos passam a ser, a partir desse ponto, uma narração do estudo, um relato do seu próprio percurso:

Há o prazer da emoção compartilhada, o sentimento de que alguém nos compreendeu e um sinal de convivência com os que amam, citam, cantarolam as mesmas melodias que nós. Tanto que as perguntas que vou fazer não têm de fato muita importância. Ronsard amava Hélène? Du Bellay era tão infeliz quanto Ovídio? Devemos acreditar em tudo que cantava

Brassens? Qual é a parcela de confiança, de exercício literário, de encenação? (LEJEUNE, 2008, p. 94).

Esse mesmo caráter de desabafo subjetivo segue nos próximos ensaios do autor que compõem essa sua obra. A introdução de “Autobiografia e ficção” caracteriza claramente esse relato pessoal, além do uso da primeira pessoa do singular, ele joga com as suas impressões dos fatos, como se lesse o pensamento de todos:

Ao fim de uma conferência, ou de um debate, alguém levanta a mão... A primeira pergunta é sempre difícil...

Tenho duas categorias de adversários.

Os primeiros são os que não acreditam na verdade. Eles me olham com piedade.

Os outros, os que acreditam na literatura. Eles me olham com indignação.

Frequentemente, são os mesmos, mas nem sempre (LEJEUNE, 2008, p. 103).

Com esse trecho, Lejeune (2008) inicia uma reflexão a respeito de como em pleno século da psicanálise acreditar que haja absoluta verdade quando se narra, ainda que seja a própria história. Por outro lado, ao demonstrar o desejo de se dizer a verdade, o texto deixa também de ser uma ficção, perdendo, assim, a autobiografia duas vezes.

Para tentar esclarecer essa questão, o autor recorre às ideias de Paul Ricoeur, que considera que o sujeito ao se colocar por escrito, apenas segue o mesmo trabalho de criação de uma “identidade narrativa”, que pode ter qualquer experiência, qualquer conhecimento, qualquer vida. Para Lejeune, “é claro que, ao tentar me ver melhor, continuo me criando, passo a limpo os rascunhos de minha identidade” (LEJEUNE, 2008, p. 104).

Mesmo que o pacto autobiográfico não garanta o contrato de verdade, é fundamental levar em conta que esse relato pessoal tem consequências reais. Ao narrar, o autor é fiel à sua verdade e, de certa forma, modifica sua realidade de acordo com os fatos que narra.

Além disso, pode-se considerar que, ao mobilizar o imaginário para narrar e constituir todos os aspectos que isso envolve, a identidade que se cria é o imaginário. Nesse sentido, segundo Lejeune (2008), “a autobiografia que corresponde a esse imaginário está do lado da verdade. Nenhuma relação com o jogo deliberado da ficção” (p. 104). Isso quer dizer que, ao estabelecer essa identidade com o imaginário, o autor está narrando memórias, fatos que estão presentes, que fazem parte, de alguma forma, de suas vivências. Por isso, então, segundo Lejeune, não se encontra ficcionalidade nessas narrativas.

Outra questão abordada por Lejeune, relacionando as narrativas ficcionais às autobiografias, diz respeito ao fato de, muitas vezes, haver uma tentativa de negar esse caráter autobiográfico, como se ele diminuísse a posição de seus criadores. Felizmente, apesar de o preconceito existir, a escrita autobiográfica não só se mantém como cresce em relação ao número de obras publicadas desse tipo: “há, na França, tanta hostilidade e irritação em torno da autobiografia “autêntica” que um certo número de escritores acampam, se posso dizer assim, ‘ilegalmente’ em seu território” (LEJEUNE, 2008, p. 108).

Esses autores franceses, a que Lejeune se refere, transitam entre as duas zonas, o que torna a obra mais viva, mestiça, rica em criação. O que se tem é um misto, uma mescla de verdade e ficção, de contrato e invenção, enriquecendo o gênero autobiográfico como um traço entre outros que as obras podem apresentar.

Em determinado momento, para dar prosseguimento aos seus estudos, explorando os campos da autorrepresentação, Lejeune sente a necessidade de direcionar seu trabalho à interpretação da escrita de diários. Além de seus estudos sobre a autobiografia, e aliado a eles, o autor dedica-se à busca das origens dos diários na França. Segundo ele, o diário “é uma escrita cotidiana: uma série de vestígios datados” (LEJEUNE, 2008, p. 259), com aspectos que o aproximam da autobiografia, marcado pela retrospectiva do momento vivido.

O escritor francês Serge Doubrovsky (1928), ao conhecer as ideias de Lejeune e seu pacto autobiográfico, motiva-se a escrever *Fils*, narrativa em primeira pessoa, em que o narrador-personagem tem o seu nome. Apesar disso, os fatos narrados são puramente ficcionais. Para Lejeune, mesmo nome para autor e personagem é evidente caráter de autobiografia, porém, essa

obra, por jogar com os limites entre verdade e ficção, dá origem ao conceito de autoficção. Assim, a autoficção está entre o romance e a autobiografia, narrativa em que o leitor não sabe, afinal, se o registro é verdadeiro ou falso, confundindo-o acerca do que o autor diz ou pensa. O termo, que é usado pela primeira vez por Doubrovsky, em 1977, caracteriza o conjunto de obras literárias que apresentam passagens da vida ou, até mesmo, características físicas e psicológicas do autor em um contexto claramente ficcional.

Manuel Alberca, pesquisador da questão dos gêneros literários, especialmente no que diz respeito às obras da literatura espanhola e hispano-americana, propõe uma concepção de autoficção, revendo o percurso histórico do termo pelos trinta anos em que ele é utilizado. Para isso, Alberca, em sua obra *El pacto ambíguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*, revê as ideias de diversos autores, entre eles o próprio Doubrovsky, além de Enrique Vila-Matas e Mario Vargas Llosa:

En este epígrafe, que nos enfrenta a la breve historia de la autoficción, que tiene su fecha de nacimiento oficial en 1977, es también obligado considerar inevitablemente los orígenes remotos de estos relatos. Al abordar el problema de la historicidad de cualquier fenómeno u objeto, estamos tentados de creer ilusamente que éste ha existido desde siempre, que es eterno, o que, por el contrario, ha surgido de pronto de la nada y sin génesis, ya formado y en un solo día. Según el dilema de estas dos ilusiones, podemos pensar que el origen de la autoficción se pierde en la noche de los tiempos. O que, por el contrario, es un fenómeno radicalmente nuevo, con su exacta y conocida fecha de nacimiento. En ambos casos se instaura la lógica del mito y no la explicación razonada de la historia (ALBERCA, 2007, p. 140).

No final de seu livro, Alberca (2007) apresenta um inventário das autoficções espanholas e hispano-americanas, publicadas no período de 1898 a 2007. Nessa relação, consta o nome do autor argentino Alan Pauls, que tem sua obra como objeto de estudo desta dissertação. Na lista de Alberca aparece a obra *Wasabi*, é apresentada no capítulo seguinte ao lado de outras três também importantes obras desse escritor contemporâneo.

As concepções de autoficção são de fundamental importância para esta pesquisa, uma vez que ela aprofunda de fato a obra *A vida descalço*, justamente com a intenção de demonstrar que se trata também de uma

autoficção, aliada a uma mescla de gêneros que é marca da trajetória de Pauls desde o início de sua carreira. Dessa forma, o estudo do termo autoficção e suas mais recentes concepções são retomados ao longo dos próximos capítulos para embasar as reflexões acerca das obras interpretadas.

Então, a caracterização dos gêneros literários, com traços ou normativos ou descritivos, apresentando ou regras inflexíveis ou apenas um conjunto de aspectos semelhantes, os quais as obras devem apresentar em sua totalidade ou predominantemente, vem se diferenciando a cada época. Muitos teóricos chegam a ver os gêneros literários como categorias imutáveis, valorizando as obras de acordo com a fidelidade que o autor imprime a essas leis.

Outros, porém, ressaltam a necessidade da liberdade criadora que deve resultar do trabalho artístico, defendendo, dessa forma, a possibilidade da mistura de diferentes gêneros. E, a partir da conclusão de Yves Stalloni (2007) de que “reconhecer o gênero de uma obra é, inevitavelmente, recolocá-la a um só tempo na perspectiva da história literária e na da crítica analítica” (p. 184), tem-se a certeza da importância dessa revisão das concepções de gêneros literários desde a Antiguidade clássica para se seguir adiante com a leitura, interpretação, escuta, estudo de obras literárias.

3 ALAN PAULS: VIDA E OBRA

Considera-se importante, neste estudo, evidenciar a mescla de gêneros como uma característica que torna necessária uma escuta mais apurada das narrativas pela diversidade de sentidos que estão emergindo da leitura de um texto que apresenta surpresas com a riqueza de mesclar diversos gêneros e que parece, por meio desse hibridismo, estar sempre criando um gênero novo. A mistura de gêneros é um traço que acompanha o escritor argentino Alan Pauls desde o início de sua carreira e como o hibridismo alarga as possibilidades de sentido que emergem dos seus textos. Talvez não se trate de um novo gênero, e sim de uma constante possibilidade de o autor reinventar seu estilo.

As leituras críticas da obra desse escritor aparecem em vários textos publicados em jornais literários, *websites*, resenhas literárias, alguns com o cunho de incentivar a publicidade em torno dos livros. Diversos trabalhos de pesquisa são também encontrados, tratando na sua maioria da sua obra *O passado*, talvez pelo alcance que o cinema fez que ela tivesse, já que se tornou um filme de Hector Babenco. Além disso, o que principalmente sustenta a crítica apresentada nesta dissertação são as entrevistas que Alan Pauls concedeu a vários meios de comunicação, por meio das quais se consegue reunir importantes dados legitimados pela própria voz do autor.

Alan Pauls nasceu em 1959 e teve várias obras suas traduzidas para o inglês, francês e português. Além do seu trabalho como autor, lecionou teoria literária na Universidade de Buenos Aires, trabalhou como jornalista e escreveu vários roteiros cinematográficos. Este capítulo aborda aspectos das obras do escritor, especialmente, no que diz respeito à questão dos gêneros literários. Para isso, apresenta-se uma interpretação de *Wasabi*, *O passado*, *História do pranto*, *História do cabelo* e *A vida descalço*. De modo geral, suas narrativas mantêm uma escrita irreverente, por meio de uma linguagem ao mesmo tempo simples e instigante, com frases longas dando vazão a ideias que se entrelaçam e demonstram a fluidez do pensamento do escritor. A apresentação de concepções teóricas em relação aos gêneros literários e a reflexão sobre a evolução do que se conhece sobre o assunto

foram fundamentais para um aprofundamento da interpretação das obras de Alan Pauls.

As primeiras obras de Alan Pauls são *O pudor do pornógrafo* e *O colóquio* – além de vários ensaios, principalmente, sobre Borges e Manuel Puig. Assim, *Wasabi*, publicado em 1994, é considerado o terceiro romance do autor argentino. Segundo Havas (2013), *Wasabi* aparece como o primeiro momento na obra de Pauls em que o texto se constrói declaradamente a partir da experiência daquele que escreve, expondo dados biográficos. Por isso, ela é considerada a narrativa que inaugura a reflexão do autor sobre o vínculo entre a escrita e a vida, que é ainda mais intensificada nos livros posteriores.

As condições concretas para a criação de *Wasabi* já foram claramente tratadas por Alan Pauls e têm dado lugar a leituras dessa obra a partir do seu caráter engajado, como uma obra encomendada. Isso também se deve ao fato de os frequentadores da *Maison des Écrivains Étrangers et des Traducteurs* estarem também convidados a citar de algum modo a sua estada na França em um texto que escreverão. Inclusive o paratexto que está na orelha da edição brasileira de *Wasabi*, de 1996, apresenta de forma clara que esta obra é consequência da temporada de dois meses que Alan Pauls passou em Saint-Nazaire, em 1992.

Apesar de ser tratada por muitos críticos como romance, *Wasabi* tem nítidos aspectos de novela, e inclusive do conto fantástico, mesclados com outros que poderiam ser considerados autobiográficos. Esse tom autobiográfico que a narrativa assume deve-se, principalmente pelo fato de ser escrita em primeira pessoa, e por tratar de um jovem escritor que é convidado a passar uma temporada na França.

A personagem principal de *Wasabi* é um homem que ingere uma pomada homeopática, indicada para o tratamento de uma espécie de quisto que aparece em suas costas:

[...] sua textura, em compensação, tinha começado a sofrer alterações. Antes era suave, um simples carocinho sobre a pele da base da nuca; de uns dias para cá, tornara-se um pouco áspero: a pele parecia ter adquirido uma rugosidade de escama (PAULS, 1996, p. 7).

Para tratar do problema da criação literária como um processo que implica obstáculos, lacunas, impasses, deslumbramentos, *Wasabi* expõe em primeiro plano o corpo, que é utilizado como matéria-prima, como um corpo textual. Além disso, para a pesquisadora Havas (2013), o que de fato interessa é a forma como o relato elabora, resolve, expõe uma dificuldade, especificamente, da escrita literária:

En ese sentido, *Wasabi* discute un problema (qué y cómo escribir) al que aporta una solución que es el texto mismo: se escribe una aventura que pone en escena un yo de matices autobiográficos, el escritor hace de sí mismo o de su experiencia la materia de la ficción [...] Sin embargo, pienso que la implicación del yo autorial es sólo la legalidad seleccionada por el escritor para abrir camino hacia la cuestión de fondo, que está narrada con los recursos de un lenguaje simbólico, y que atañe a la relación del sujeto con la creación (HAVAS, 2013, p. 4).

Importante salientar ainda que Havas (2013) refere-se a esse texto de Alan Pauls com o termo autoficção, destacando que através da linguagem o autor deixa ofuscada a real questão central da narrativa, que é a exposição das peripécias inusitadas de um escritor que definitivamente não escreve, pelo menos não durante o tempo em que as ações se desenrolam:

En contraposición con la flagrante literalidad de las referencias auto-ficcionales, la cuestión central está así planteada en la novela de una manera desviada, com um lenguaje figurado y burlesco (HAVAS, 2013, p. 4).

Para Clara Rodrigues, que escreve em um *website* da *uol* (2009, <http://carlarodrigues.uol.com.br/index.php/category/literatura/page/4>) o texto de Alan Pauls, o tom de realismo fantástico sustenta o livro, considerando-o como uma viagem fantástica promovida pelo consumo de uma pomada com gosto de *wasabi*. Além do mais, o protagonista é um escritor que sofre com a perda da consciência por longos sete minutos. Segundo ela, de alguma forma, toda manifestação literária é fruto de uma alucinação de um autor que ousou dar voz à imaginação. Mas o que há de mais interessante no texto de Alan Pauls anterior ao sucesso de *O passado*, afirma Clara Rodrigues, é justamente o tom

de realismo fantástico, apresentando ao leitor um relato do absurdo: um escritor que traça, por exemplo, um plano para matar o tradutor e pensador Pierre Klossowski, como uma ação plausível.

Aliado a tudo isso, é importante ressaltar em relação à *Wasabi* que Manuel Alberca (2007), estudioso espanhol dos gêneros literários, ao apresentar um inventário das autoficcções espanholas e hispano-americanas, inclui nessa relação o nome do autor argentino Alan Pauls e a obra *Wasabi*. As reflexões de Manuel Alberca acerca das concepções de autoficção são aprofundadas no próximo capítulo desta dissertação.

Assim, a narrativa conta a história de um escritor que vive à mercê de suas próprias inadequações: o desenvolvimento de distúrbios físicos, suas dúvidas, sua incapacidade de superar os mínimos obstáculos que surgem em sua vida, suas dependências, seus vícios, suas ausências – que se assemelham a sonhos, e duram exatos sete minutos. *Wasabi* representa tanto a situação de desconforto interior do sujeito como a situação de desacomodação que acompanha o momento da criação artística.

Dessa forma, existe na narrativa um segundo protagonista que se configura como uma personagem simbólica, o quisto. As referências a essa deformidade que surge no corpo do jovem autor acompanham toda a narrativa e possibilitam uma rede de relações acionada pelo absurdo, pela falta de controle que temos dos aspectos corporais. A deformidade aparece como um agente invasor e a ação da doença, como um procedimento de transformação da matéria orgânica.

O casal de protagonistas de *Wasabi*, o escritor e sua esposa, ao chegarem à França visitam uma farmácia para tentarem descobrir as drogas legais que o lugar pode ter para lhes oferecer. A farmacêutica, com um evidente ar de reprovação às perguntas que o casal lhe faz, oferece somente analgésicos e remédios à base de ervas, apesar de estar clara que a sede deles é por química. Ao chegar à farmácia pela segunda vez, a farmacêutica, que os reconhece, logo desfaz a fisionomia de contrariedade ao perceber que agora o casal vem com uma receita médica e busca especificamente uma simples pomada, aparentemente inofensiva.

Ele, no entanto, ao invés de fazer o uso tópico desse medicamento, usa-o como alucinógeno por via oral, à medida que a sua enfermidade vai se

tornando uma verdadeira anomalia. Assim, existe uma espécie de investigação acerca de temas relacionados ao corpo no decorrer da narrativa. Ao ocupar o centro da narrativa, o corpo sugere que tanto o enfermo quanto o artista o elejam como palco de grandes manifestações, fazendo com que o artista assuma seu destaque como mais uma forma de estabelecer uma estreita relação entre a obra e a vida.

O próprio autor, em entrevista concedida sobre essa obra à jornalista Sylvia Colombo (2004, <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada>), afirma que o que escreve poderia se chamar de "ficção doente", entendendo a doença como princípio de mutação que afeta tudo, corpo, alma, capacidade de narrar, relação com o mundo. Segundo ele, "a doença aparecia como um quisto que crescia desmesuradamente nas costas do narrador e nas tentativas que este fazia para curar-se".

A receita é conseguida durante uma consulta com uma médica homeopata que o jovem escritor procurou, por indicação de Bouthemey – seu anfitrião na França, logo que seu quisto começa a mudar de textura, tornando-se a cada dia mais áspero e com o aspecto rugoso. Durante a consulta, a médica mostra-se pouco entusiasmada pelo seu caso e ele sonega informações que poderiam ser valiosas, especialmente para uma médica homeopata:

Como nem a médica nem eu demonstramos maior entusiasmo, preferi reduzir minha exposição ao mínimo, de modo que a versão abreviada das minhas respostas não se diferenciasse muito da versão completa. Decidi circunscrever a consulta em torno do quisto e enumerei meu catálogo de idiossincrasias encolhendo os ombros.

Omiti, entre muitas outras raridades que teriam deleitado a médica, os sonhos que tinha começado a ter desde a minha chegada a Saint-Nazaire (PAULS, 1996, p. 14).

Os sonhos são, na verdade, estados de ausência pelos quais o escritor passa por sete minutos, e dos quais retorna em um estado de profunda perplexidade, comparada pelo autor com a sensação que se sente ao se perceber no final de uma viagem de metrô que já não se tem mais a carteira no bolso. O que fica não é o prejuízo material, e sim a indignação de ter perdido

aquele intervalo de tempo: “é menos uma ferida material do que uma lesão alojada no mais fundo de sua vida” (1996, p.15).

Sua mulher trata a sua nova experiência com indiferença, porque, segundo ela, apesar de algumas condições apresentarem-se de forma diferente, ela sofre essas ausências já há muito tempo. Trata o espanto do marido diante disso, que havia começado a lhe acontecer desde que chegou a Saint-Nazaire, como sua condição de novato em relação a um assunto do qual ela já é *expert*, negando-se a tratar isso como um mal.

Além disso, percebe-se nitidamente que a sensibilidade do artista está ficcionalizada também por meio da sua hipocondria, suas dores de cabeça, suas crises passageiras e pela sensibilidade de sua pele, que se configura como um envólucro do *eu*, um marco que limita o corpo. O desenvolvimento do quisto serve como uma metonímia para o trabalho que o corpo realiza no momento que precede a criação.

Em *Wasabi*, aparecem também ficcionalizados certos conceitos de obra que compõem os textos posteriores do escritor protagonista da obra, como a figura de Klossovski. A escolha desse artista que deixou de ser escritor para se dedicar à pintura não acontece por acaso. Sua obra está impregnada do patológico e por meio dessa figura a narrativa cria uma identidade entre a vida e a obra e propõe o questionamento sobre a relação entre a literatura e a pintura.

Dessa forma, fica nítida a mescla que se pode perceber em *Wasabi* de diferentes aspectos do romance, da novela e do conto, sem se poder deixar de levar em conta os aspectos autobiográficos, que levam a obra a ser considerada autoficcional. O parágrafo seguinte encerra essa obra de Alan Pauls:

Só eu teria podido enumerar esse inventário secreto; eu, que tinha sido desterrado para sempre da nublada luminosidade daquela tarde em Saint-Nazaire, eu, que contemplava a esse homem jovem, sentado no chão, com um livro esquecido entre as coxas, com que se compara o retrato de um morto. A mulher gritou, seu uivo de besta reduziu a pó todos os sons do mundo. Soube então quão mais estranha é a juventude que a ficção, e que o filho que velava insone dentro de sua mãe adormecida havia encontrado finalmente a seu pai (PAULS, 1996, p.127).

Já *O passado*, publicado nove anos mais tarde de *Wasabi*, trata de uma narrativa de quase quinhentas páginas, divididas em quatro partes, que são por sua vez divididas em capítulos curtos na sua grande maioria. Nessa obra, Alan Pauls apresenta um protagonista também acometido por uma estranha doença: um tradutor que vai perdendo, aos poucos, todas as línguas que conhece:

Perdia tudo. Ia perdendo por partes, sem ordem nem lógica. Numa tarde podia perder toda a conjugação do francês, e dois ou três dias depois o sistema de acentos, e uma semana mais tarde o significado da palavra *blotti*, e logo o matiz fonético que distinguia uma promessa de alimento – *poisson* – de uma de morte – *poison*. Era como um câncer: começava em qualquer lugar, não respeitava hierarquias, tanto fazia para ele o simples ou o complexo, o essencial ou o acessório, o arcaico ou o novo. Os danos, ao menos até esse momento, eram irreversíveis: as zonas perdidas estavam perdidas para sempre (PAULS, 2007, p. 201).

Nas entrevistas concedidas pelo autor, ele próprio chama essa anomalia de "meu pequeno Alzheimer linguístico", afirmando que: "o que me interessa desses processos patológicos é que são integrais e que produzem novas formas de vida" (2004, www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq3101200420.htm). Narrado em terceira pessoa, na maior parte do tempo, essa longa narrativa, catalogada como ficção argentina, também contempla características próprias do romance, da novela, e do conto, especialmente quanto ao contexto da intriga, à ação e à técnica narrativa. O foco narrativo altera-se para primeira pessoa, assim como se altera o tipo de letra usado quando isso acontece. Esses momentos em que uma outra voz assume a narração, e não é a voz do protagonista que se manifesta sem o crivo do narrador, mudam o tom da narrativa:

Vimos de tão longe, Rímini. Temos milhões de anos. Nosso amor é geológico. As separações, os encontros, as brigas, tudo o que acontece e o que se vê, o que tem data, 1976, tudo isso tem tanto sentido quanto uma lajota quebrada, em comparação com o tremor que há milênios faz vibrar o centro da Terra (PAULS, 2007, p. 441).

O *passado* torna-se seu livro mais conhecido no Brasil tanto pela boa recepção crítica quanto pela adaptação realizada para o cinema por Hector Babenco, tendo como protagonista, Gael García Bernal. É um romance sobre a longa descida aos infernos de Rímini e Sofía, ex-amantes que não conseguem se livrar do passado que tiveram em comum. Rímini não tem forças para resistir ao assédio obsessivo de Sofía, que exige dele um gesto simbólico de fim de relacionamento: a separação das fotos e cartas que ambos guardaram ao longo dos anos. A cada nova etapa da vida, quando já parece estruturado e liberto, Rímini se vê outra vez confrontado com Sofía e com sua obsessão. Ele se mantém apático, enquanto a presença dela abala de forma contundente sua realidade.

Assim como em *Wasabi*, *O passado* também aborda a questão da relação existente entre a arte e a vida nas obras literárias. Alan Pauls focaliza mais uma vez a variável tempo ao longo do livro inteiro. Diferente de como é tratado na obra anterior, agora o tempo é visto como uma instância de regulação da vida. É interessante que sua dimensão é dada por uma obsessão amorosa e o tratamento dado ao amor, levando em conta o aspecto da temporalidade, supõe uma vitória do passado diante do presente, e da repetição diante da mudança. O conflito principal – a história de amor entre Rímini e sua ex-amante Sofia – não se desenrola em torno da nostalgia, como se poderia supor pelo título da obra, e sim em torno da intenção de transformá-lo mais uma vez em presente.

A questão central em torno da qual a narrativa se organiza é o tempo transcorrido na vida sentimental de um homem, seus amores, suas mudanças e sua resistência primeiro para uma posterior aceitação de um estado impávido de paixão. Trata-se de uma narração que avança pelo futuro da personagem até a sua decomposição. Alan Pauls enfoca a paixão amorosa como uma compulsão que anula as censuras do tempo, com o único objetivo de reaparecer. Porém, o amor contém também o risco de se perder os limites do *eu*. A personagem Rímini, pelo modo como encara a sua paixão, acaba completamente alienado, em uma situação claramente passiva. O seu *eu* abandona o combate pela garantia da manutenção de seus limites, criando uma imagem de um tempo que se anula diante da continuidade de um presente absoluto e de um corpo que já não reconhece seus limites.

Em um de seus capítulos mais longos, *O passado* trata da situação do criador contemporâneo e os limites da experiência artística. Retomando as ideias da pesquisadora argentina Teresa Havas (2013), “se trata de la historia del pintor Riltse, una biografía ficticia cuyo modelo más cercano podría ser la figura de Francis Bacon, pero que combina sin duda rasgos de varios artistas y sirve como pretexto para la exposición de una suerte de manifiesto estético-paródico inserto en la ficción” (HAVAS, 2013, p. 7). A matéria-prima para a pintura de Riltse é na verdade seu corpo e a sua arte aparece como uma série audaciosa de experiências, fragmentos, partes doentes do organismo. Recorrendo mais uma vez ao absurdo, Alan Pauls desenvolve suas ideias sobre a liberdade artística, assim como sobre a somatização que a arte provoca, como se arte e desequilíbrio orgânico caminhassem sempre juntos.

Outro recurso presente em *O passado* que acentua a problemática da relação entre a arte e a vida é a representação de um estado alterado em que o protagonista se apresenta durante os momentos de tradução, o que também já era percebido em *Wasabi*. A tradução não costuma ser considerada como uma atividade criativa, porém os sintomas que apresentam as personagens dessas duas obras durante o trabalho que realizam como tradutores são arrebatadores da consciência, os colocando praticamente em um estado de transe:

[...] e ao ouvir a palavra *valise* Rímini sentiu outra vez o rangido do Coliseo, teve a impressão de que uma força estranha o afastava de tudo, enquanto a voz do filósofo , até então diáfana como um cristal, tornava-se completamente impenetrável para ele. Não conseguiu continuar. [...] Rímini viu-se perdido num bosque de sons misteriosos e lançou um fraco grito de pânico (PAULS, 2007, p. 203).

Os momentos em que Rímini traduz são horas de entrega ao trabalho em que a velocidade do tempo fica diferente, horas de aceleração e horas de suspensão. Rímini se droga, usando cocaína e, numa intensa erotização do corpo, se masturba e trabalha. A tradução acaba servindo de exemplo de um trabalho contínuo e sem impasses, e que esse conteúdo está reforçado pela menção às drogas, uma estratégia paradoxal para consolidar a busca pelo futuro, ao mesmo tempo que é tratada também como uma forma de deter o

momento, a atividade mental, as sensações percebidas pelo *eu*. Em *O passado*, o que se tem é uma narração dos episódios de tradução que giram em torno de três aspectos do processo criativo: o tempo, a experiência interior do sujeito e a língua.

A obra de Alan Pauls confere precisão às fantasias que assaltam o protagonista em respeito à sua sobrevivência e à sua capacidade de continuar criando. Os gestos de Rímini chegam a ser teatrais, representando um jogo com o risco e com a morte, dentro do mesmo esquema que ocupava previamente a ideia da enfermidade. Isso tudo ainda encontra-se agregado a um cenário que torna literários os estados excepcionais da percepção, incluindo a insensibilidade física do sujeito. Quanto à língua, o relato vincula a tarefa do tradutor não como um ir e vir entre códigos, e sim como uma dívida assumida pelo profissional e paga à língua materna, porque justamente o desejo mais intenso de todo escritor é o de transformar sua língua materna, intervindo no seu corpo.

História do pranto, obra lançada no Brasil em 2008, e *História do cabelo*, em 2011, fazem parte de uma trilogia pretendida pelo autor para representar a problemática pela qual passa a sociedade argentina na década de 70, conhecida como “Os anos de chumbo”. Ambas são narradas em terceira pessoa, em que o autor flutua entre os temas políticos e psicológicos, fazendo delas romances nada tradicionais, apresentando narrativas em que também se pode encontrar características de outros gêneros literários.

A história do dinheiro encerra as histórias do pranto e do cabelo, em que o autor compara esses elementos com coisas simples, pois pode-se perdê-las. Em seu romance, a lógica da economia não é a da acumulação, e sim a do gasto, do desperdício. E, como o dinheiro está sempre ameaçado, assim como as lágrimas e o cabelo, ele pode ser falsificado, pode ser substituído: o choro pelas lágrimas de crocodilo, e o cabelo pelas perucas. O lado B da história das coisas mais valiosas é a história das coisas falsas. A trilogia torna-se completa, aqui no Brasil, em meados de 2014, com o lançamento do livro *História do dinheiro*, que não fará parte desta pesquisa neste momento.

Assim, de acordo com Havas (2013), os três volumes da trilogia não se constituem como autobiografias e sim como novelas:

De maneira imediata, parece estar allí para alejar el escollo (auto) biográfico y subrayar la ilusión ficticia, pero al mismo tiempo está colocado como si se tratara de un biógrafo que alinea datos para componer una historia de vida, registro acentuado en el primero de los tres volúmenes por la utilización de una convención de relato testimonial (uso de interrupciones indicadas por la tipografía, sugiriendo la transcripción de un testimonio por una tercera persona) (HAVAS, 2013, p. 9).

Tal contrato ficcional parece sempre ambíguo: apresenta um narrador que, pelo uso da terceira pessoa, distancia a personagem da figura do escritor, ao mesmo tempo que opera como alguém que se coloca entre o autor e o seu objeto, de uma maneira dupla e contraditória. Contudo, ainda segundo Teresa Havas, o elemento central das narrativas das *História(s)*... é a organização de todo um projeto novelístico em torno de determinados signos: como o pranto, o cabelo, o dinheiro – que surgem como sinais de uma arquitetura social e de estímulos das experiências de leitura. Para Havas (2013), “este hallazgo es el que permite a Pauls organizar la importante etapa creativa subsiguiente a *El pasado* y abandonar la problemática de la continuidad tal como esa novela la planteaba” (p.10).

Essas transformações na obra de Alan Pauls concretizam-se também em torno da questão como o tempo, que agora é tratado como algo que tem forma, torna-se visível ao longo das etapas de uma vida: é percebido nos contornos da infância, nos corpos, nas mudanças sociais. Relacionados a esses aspectos do tempo, emergem os signos que formam os temas centrais das novelas. O pranto, o cabelo e o dinheiro são temas que, em uma primeira classificação, aparecem como materiais, para depois serem percebidos como símbolos para remeter a imagens contraditórias entre o sujeito e a sociedade que o rodeia. Esses signos tomam tamanha força que acabam por assumir uma forma e constituírem os verdadeiros protagonistas dessas narrativas.

O pranto, o cabelo e o dinheiro representam as fraquezas de uma época – o sentimentalismo, a violência, a indiferença, o abuso – sem querer evidenciar o lugar que esses mesmos temas ocupam na consciência e na vida de um sujeito que decide usá-los em suas relações familiares, sociais, amorosas, amistosas, buscando definir sua própria verdade existencial. Contudo, esses signos veiculam a história do sujeito precisamente porque eles

são passíveis de interpretações e reinterpretações, porque eles não são fixos e não estão fechados, e sim abertos a cada nova leitura. Essa trilogia é o que há de mais recente na obra de Alan Pauls e essas obras indicam claramente que é a experiência imaginária, própria da literatura, a única que pode dar conta do sujeito de forma integral, de sua existência e de sua verdade interior.

Nessas obras, ainda que se tenham tentativas de definição pela crítica, também apresentam uma mescla dos gêneros literários. Não se pode precisar o limite entre a fidelidade do testemunho e a invenção ficcional, entre a fantasia e a recordação, ressaltando mais uma vez essa complexa e secreta relação entre a vida e a obra de um escritor. Nesse sentido, a concepção de obra também aparece nessas narrativas de uma maneira peculiar: a obra representa um convite a entrar na corrente da vida, ela entra na vida do leitor, que a percebe modificada por meio da leitura. Apesar disso, não se pode entendê-las como a escrita de uma vida real, e sim como uma escrita impregnada de sucessivas experiências nas quais se pode entrever as marcas de um sujeito ao lado da enigmática substância do que é real.

História do pranto expõe a construção de um sujeito em relação a uma série de aprendizagens e de experiências do campo sentimental, do contexto social e das ideologias e dos hábitos da época em que vive. Mais uma vez está estabelecida a identificação entre a vida e a obra. Esse sujeito pode ser entendido como uma configuração do *eu* do autor, e o discurso narrativo o toma por objeto como se fosse uma montagem do seu *eu*. O autor mescla de modo original o romance psicológico e a novela política. Ele usa o testemunho de um garoto que acreditava ser o Super-Homem para recuperar a história da esquerda argentina dos anos 1970. Jovem sensível, filho de pais divorciados de classe-média em Buenos Aires, o protagonista se depara com uma encruzilhada entre sua sensibilidade e a formação política:

O que o salvou foi sua própria sensibilidade, pensa, embora guarde o segredo da explicação, como se temesse que, ao revelá-la além de contrariar a versão oficial, o que lhe é perfeitamente indiferente, pudesse neutralizar o efeito mágico que pretende explicar. Ainda não consegue entender essa sensibilidade como um privilégio, que é como consideram seus familiares, principalmente seu pai, de longe o que mais tira proveito dela, mas apenas como um atributo congênito. [...] Porque do Super-Homem, herói absoluto, monumento, cujas

aventuras o absorvem de tal modo que, como os míopes, praticamente gruda as páginas das revistas nos olhos, menos para ler, porque ainda não lê, do que para deixar-se obnubilado por cores e formas, não são as proezas que o deslumbram, mas os momentos de deserção, muito raros, é verdade, e talvez por isso tanto mais intensos do que aqueles em que o super-herói, no perfeito domínio de seus superpoderes, detém no ar o pedaço de montanha que alguém deixa cair sobre uma fila de montanhistas nos Andes, por exemplo, ou constrói em segundos um dique para frear uma torrente devastadora, ou resgata num voo rasante o berço com o bebê que um caminhão de mudanças descontrolado ameaça esmagar (PAULS, 2008, p. 6-7).

O protagonista segue, então, em busca de uma revisão ideológico-sentimental de sua vida, numa trajetória que reúne um repugnante cantor de protesto, uma namorada chilena de direita, um oligarca torturado, um vizinho militar que talvez não seja o que parece, e um inusitado polvo no fundo de uma piscina. Em uma narrativa surpreendente, que une longos parágrafos e frases de ritmo rápido, o romance traz uma rara integração entre descrição e digressão, marca registrada de Alan Pauls:

A dor é o excepcional e, por isso, o que não se pode suportar. Divide os episódios em duas categorias incomparáveis, aqueles em que intervêm e aqueles em que não intervêm as pedras fatais. Despreza os segundos, confinando-os à última gaveta de seu armário, a mesma na qual vão juntando pó as revistas, os brinquedos e os livros que a sua maturidade vai deixando para trás, que agora detesta e que mais tarde, ao sentir-se fora de sua órbita de influência, exuma com fervor e adora, testemunhos do idiota inocente que ele já não é, mas com o qual agora não pode senão se enternecer (PAULS, 2008, p. 8).

História do pranto apresenta uma concepção de felicidade baseada nessa dor a que o autor se refere no fragmento acima. Segundo Alan Pauls, a felicidade deve ser tratada como um trabalho artesanal e configura-se como algo inverossímil e que tem a sua origem em um processo de dor intensa. A sensibilidade do menino faz com que sua percepção seja apurada também no que diz respeito a essa questão. Dessa forma, na obra há uma relação estreita entre a sensibilidade, a dor e a felicidade:

Em tudo isso há sempre a vontade, quase a obsessão, que põe em prática com uma lucidez e um encarniçamento assustadores, de comprovar a suspeita de que toda felicidade se erige ao redor de um núcleo de dor intolerável, de uma chaga que a felicidade talvez esqueça, eclipse ou embeleze até torná-la irreconhecível, mas que jamais conseguirá apagar – pelo menos não aos olhos dos que, como ele, não se enganam, não se deixam enganar, e sabem muito bem de que subsolo sangrento procede essa beleza (PAULS, 2008, p. 13).

Em contrapartida a esse tratado de felicidade, está o pranto que se configura como algo palpável, mas que renega a luz e a possibilidade de se compartilhar desses momentos. O protagonista tenta se emocionar pelas vítimas dos golpes ditatoriais e revoluções. Ao ver um amigo revolucionário desabar diante da TV na derrubada do governo de Salvador Allende no Chile, em 1973, o jovem se esforça, para verter uma lágrima, mas não consegue. Ele vive em uma cultura de pessoas que choram, se emocionam com os acontecimentos, mas mesmo assim não consegue compartilhar da compaixão pelos que estão a sua volta. O autor explica, em entrevista à revista *Época* (2008, revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/html) que “na Argentina, impôs-se uma ideologia vitimizadora, uma cultura chorona, para compadecer o próximo”.

Ainda nessa entrevista, para falar sobre a obra *História do pranto*, o autor refere-se a essa mania dos argentinos de chorar, dizendo que é isso que bloqueia toda a discussão sobre o país e acrescenta que escolheu contar a história através dos sentimentos de um adolescente por estar cansado da história com maiúsculas, com os grandes feitos. O aspecto, então, que o incentiva a escolher esse tema foi o fato de gostar, segundo ele próprio, da ideia de fazer uma história sobre coisas pequenas, que aparentemente não mereçam uma história.

O jovem personagem do livro compartilha com o autor algumas características, entre elas a paixão pelo Super-Homem, o pavor por músicos de protesto, o prazer de ler as crônicas das ações guerrilheiras da década de 70, e uma noiva chilena de direita a qual ele nunca voltou a ver. O autor afirma ainda ter passado tarde por algumas experiências como drogas, músicas, festas, porque, enquanto seus amigos faziam essas coisas, ele estava escrevendo.

Pauls ainda declara que a única coisa que fez cedo na vida foi escrever.

O entrevistador também questiona o autor se ele acredita que o culto às vítimas da ditadura dos anos 70 é excessivo ou seu “protesto”, se assim pode ser chamado, é contra a apropriação exagerada desse período por um grupo. O autor afirma que o terrorismo de Estado produziu muitas vítimas na Argentina e, em função disso, a justiça tenta se encarregar de reparar essa situação e julgar os responsáveis por ela. Ele também afirma que frente a uma vítima, toda a discussão é bloqueada porque é difícil discutir diante de alguém que chora, o que resta é consolar, compadecer, e isso, muitas vezes, só faz com que se consolide o lugar da vítima.

O jornalista indaga se, depois do sucesso de *O passado*, o autor não fica apreensivo com a possibilidade de se tornar um “escritor de um livro só”, e se *História do Pranto* é uma tentativa de atar todos os seus personagens anteriores. Pauls responde que ele simplesmente escreve o desconhecido, aquilo que é enigmático, que suscita problemas. Senão, não escreve. Seus livros são como lascas de um grande planeta original que alguma vez estourou. Todos têm algo em comum, mas cada um flutua em uma órbita diferente. O autor ainda comenta que não concebe a linguagem como algo transparente, como uma janela que deveria desaparecer para comunicar, mostrar uma história, ou a realidade, o mundo. Para ele, escrever é algo denso, cheio de camadas, onde gosta de cavar. Gosta das frases que duram até se converterem em lugares. Essas frases-lugares também podem se chamadas de frases-*habitat*, são frases que, mais do que dizer, contar e expressar pensamentos, funcionam como lugares onde o leitor se instala, se perde.

Dessa forma, a leitura da obra apresenta o choro como uma atividade solitária, e que não abala emocionalmente o menino que escuta o choro de sua mãe. A vida para criar sozinha o seu filho não é fácil e a obriga a situações constrangedoras, como a de ter que deixar a criança com um vizinho militar para poder cumprir seus compromissos. O pranto permeia toda a narrativa e mesmo depois de crescido a cena da mãe chorando sobre os lençóis é recorrente. O trecho a seguir encerra a obra:

É muito tarde. A casa está amordaçada pela escuridão.
Levanta-se da cama, apanha o exemplar de *La causa peronista*

e sai de seu quarto. Atravessa o longo corredor escuro que, quando menino, a tal ponto o apavora, que não parece separar, mas sim excluir seu quarto do mundo. [...] Faz um *e/e*, chega ao quarto de sua mãe, encontra a porta aberta. [...] Bate do mesmo jeito, de leve, menos para alertar sua mãe do que para justificar a ousadia que empreende e entra. Reconhece com os pés o tecido suave de uma meia, lenços de papel, um livro aberto de borco, óculos que rangem, frascos com pílulas. Busca às cegas o interruptor, e quando está prestes a acendê-lo, ouve a voz de sua mãe, uma voz sufocada que parece vir de muito longe. “Não quero luz”, diz. Percebe que ela está sozinha na cama e senta-se na beira e espera com a revista na mão enquanto a ouve chorar na escuridão. (PAULS, 2008, p. 85).

O segundo volume da trilogia, *História do cabelo*, narra a aventura de um homem obcecado por cabelo. Uma personagem que vaga por Buenos Aires entrando e saindo de salões, condenado a pensar no cabelo: se deve cortar muito, pouco, deixar crescer, não cortar mais, raspar a cabeça para sempre. Em busca do corte perfeito, e em meio a uma infinidade de reflexões sobre o cabelo (cortes de cabelo, cabeleireiros, salões, xampus, produtos de cabelo, estilos, o cabelo como o símbolo social, instrumento político e de identidade), o protagonista se vê envolvido numa trama que remonta a um dos períodos mais sombrios da vida social e política argentina:

Não passa um dia sem que pense no cabelo. Se deve cortar muito, pouco, cortar logo, deixar crescer, não cortar mais, raspar, raspar a cabeça para sempre. Não existe uma solução definitiva. Está condenado a lidar, volta e meia, com o assunto. (PAULS, 2011, p. 7).

Ele é, sim, esse novo herói contemporâneo, que é pleno de incertezas, e não mais o ser invencível. Seu cabelo, assim como o pranto na obra anterior, ganha contornos de *ser* autônomo, interferindo diretamente no desenrolar da narrativa, a ponto de ser considerado uma personagem, suplantando, praticamente, a importância do protagonista. Ao romance histórico que está previsto pelo caráter das obras dessa trilogia, soma-se o tom psicológico:

Uma vez, no verão, fugindo do calor – são quatro da tarde, quase não tem gente na rua–, entra num salão deserto. Lavam sua cabeça. Está reclinado, com a nuca apoiada na canaleta

de plástico. Mesmo com desconforto e dor no pescoço, [...] a massagem dos dedos, a doce nuvem de perfume vegetal que se desprende de sua cabeça e a pressão dos jatos de água morna o inebriam, transportando-o pouco a pouco a uma espécie de devaneio. Não demora a dormir. Ao abrir os olhos novamente, a primeira coisa que vê, fora de foco de tão perto, como se estivesse pintado sobre uma superfície de areias movediças, é o rosto da garota que lava o sua cabeça. [...] Ainda acordando, não consegue se lembrar, embora tente, como era mesmo aquele rosto dez minutos atrás, quando tinha acabado de entrar no salão [...] (PAULS, 2011, p. 7-8).

História do cabelo tem uma estrutura e um estilo semelhantes aos de *História do pranto*. A história é contada pelo narrador em terceira pessoa, tendo acesso aos pensamentos e deslocamentos do protagonista. Mais interessante do que observar como Alan Pauls arquiteta suas frases compridas, é analisar a forma como ele desenvolve, página a página, a metáfora do cabelo. Nesse sentido, logo no início já é possível perceber que o cabelo está atuando como símbolo de alguma coisa, que, a princípio, pode ser como indicador de classe social e ideologia. O protagonista, dotado de cabelos loiros, tenta transformar seu cabelo em um corte afro, mas não consegue:

Recorre aos meios que estão ao seu alcance: passa semanas sem tocar no xampu, evita se pentear de manhã, acaba de tomar uma ducha e esfrega a cabeça com um frenesi de louco e depois sai para o mundo para exibir sua juba de eletrocutado. Certa vez, sai do chuveiro e quando seu cabelo seca lhe parece mais crespo do que nunca; atribui o fenômeno à mudança acidental da água quente para a fria – o típico equívoco de quem mexe às cegas nas torneiras, com o rosto cheio de xampu – e repete o procedimento durante semanas. Não liga para a cara de espanto de sua mãe quando o vê entrar na cozinha logo depois de acordar, com aquele ninho de pássaro na cabeça. Nem para as caçoadas incrédulas disparadas por seu irmão, que sempre parece intuir mais do que diz. Pode lidar com isso. Afinal de contas, não é por eles que renunciou a ser liso. Não são eles que explicam tanta ousadia. É a época (PAULS, 2011, p. 21).

A obra retrata a história da vida de um homem em vários estágios de sua existência. Ele não tem nome e sua relação obsessiva com seu próprio cabelo e com tudo que está relacionado a ele configura-se no ponto central da narrativa. A obsessão pode, de início, parecer algo sem importância, fútil, mas

o narrador vai construindo, pouco a pouco, algo tão grande acerca do cabelo e do ato de cortá-lo, que os tufo de pelo na cabeça ganham conotações quase mitológicas. Em uma série de circunstâncias, novos cortes são sugeridos, relacionados também a questões históricas:

Nada do que usufrui lhe pertence. Nem mesmo o direito de usufruir. Já o cabelo... Já no seu caso não se trata apenas de uma condição excedentária. Ele também intui, sem dúvida instigado pela época, o quanto um cabelo loiro e liso como o dele, que ele deu por certo até então de um modo natural, sem fazer muitas perguntas, como os outros dão por certo a cor dos olhos com que nascem ou o tamanho dos sapatos que calçam, no mercado geral do povo, no entanto, deixa de ser só mais um cabelo, um entre outros, um como os outros, e se transforma num cabelo melhor, superior, desejável, como uma daquelas moedas que, acostumadas a passar despercebidas, caem de repente em um sistema onde são escassas e veem sua cotação disparar até as nuvens. O cabelo é a sua riqueza, seu ouro, seu lingote. O resto talvez seja pura sensibilidade de época, ou simples oportunismo. O país se agita. Se resta nele algum lugar para os cabelos lisos, não resta nada, sem dúvida, ao louro, cor burguesa, cor de sipaio por excelência. Restará no máximo, ao moreno, negro azeviche, o modelo crioulo um dos subúrbios, que às vezes vem acompanhado de um bigode à escovinha e, apesar disso, anda de mãos dadas com a turma, o grêmio, a assembleia sindical, a militância radicalizada (PAULS, 2011, p. 18-19).

Assim, é justamente através do cabelo que a história, que se inicia como a saga muito pessoal de um fetiche, se cruza com a luta armada. A preocupação com o cabelo, que parece tão insipiente diante da situação pela qual a Argentina passa naquele momento, revela esse herói que não se enquadra nos moldes tradicionais. E que no final da narrativa mostra-se parecer decidido:

Outra vez na rua, entra no primeiro salão que encontra – móveis de vime, almofadões floridos, velhos secadores de cabelo de pé –, senta-se e pede:
- Raspe meu cabelo. Mas não jogue fora. Vou levá-lo comigo (PAULS, 2011, p. 159).

Esse tom, ao mesmo tempo descritivo e psicológico, além da mescla de vários gêneros literários considerados pelos cânones clássicos, se confirma de

forma especialmente evidente em *A vida descalço*. Lançado na Argentina em 2006 e no Brasil em 2013, o livro surgiu através de um projeto da editora Sudamericana, de Buenos Aires, que decide lançar uma coleção sobre lugares. Ao aceitar o desafio de escrever sobre a praia, cenário comum para o cinema e raro em obras literárias, Alan Pauls, em entrevista a Suzana Velasco (<http://editora.cosacnaify.com.br/Upload/Saiulmprensa>), declara ter sido tomado por lembranças, impressões e experiências surpreendentes para ele mesmo. Ainda assim, o autor também afirma que fez questão de, além de falar de si próprio, em certos momentos tomar distância dos fatos para se tornar uma espécie de narrador cultural.

A praia é apresentada pelo autor como o único espaço público onde a nudez quase completa não é uma infração provocadora e sim uma forma de vida, estabelecendo-se assim uma forte relação entre o corpo e a praia. A praia pode ser vista como uma arena, um duelo de corpos, onde cada um quer apresentar o melhor físico. Mas também há o corpo sensual, mais voltado para o hedonismo pessoal do que para o duelo. Esse hedonismo exalta principalmente o prazer de lagartear sem pressa junto ao mar e de banhar-se em águas mornas, em que o cuidado consigo mesmo é inseparável dos prazeres do corpo e da sociabilidade inteligente:

Na praia se treinam e se moldam os músculos dos aspirantes a super-homens, dos que cobiçam o pódio das olimpíadas e dos que ardem por desembainhar suas espadas, mas a praia – esse umbral onde têm lugar todos os desembarques, do de Agamenon ao dos aliados na Normandia, passando pelo dos barcos que descarregam imigrantes no sul da Espanha ou pelos *balseros* cubanos nas costas da Flórida – é o lugar crítico onde as facções inimigas frequentemente se defrontam pela primeira vez, e, portanto, é em si mesma teatro de violência e campo de batalha. A praia é sempre *arena* – no sentido mais romano e litigioso da palavra (PAULS, 2013, p. 36).

Assim, como fica nítido nessa passagem e ao longo de toda a sua narrativa, o autor alia o tom de crítica ao aprofundamento das suas próprias convicções, em relação a diversos aspectos do comportamento humano e da vida social. Além disso, nesse mesmo fragmento também está presente um importante aspecto que contribui para o tom autobiográfico que essa obra

assume: a citação reiterada de filmes importantes para a história do cinema, revelando a íntima relação de Pauls com esse assunto, comprovada pelo fato de ter participado da produção de diversos filmes, principalmente como roteirista. Suas leituras também estão presentes de forma intensa em *A vida descalço*, criando um espaço de diálogo intertextual:

Essa nudez, que as erupções isoladas de vegetação não fazem senão reforçar, tem um correlato moral quase instantâneo. Espaço imberbe e liso, atravessado por dobras, mas livre de dobramentos, a praia é um lugar franco, transparente, aberto ao céu “como uma boca ou uma ferida”, como dizia Camus de Argel e das cidades que dão para o mar. “Desfrutá-la é conhecê-la”. Tudo está ali, desdobrado, explícito: o que se vê é o que existe. Estamos no império do visível; não há fundos falsos onde se esconder nem margem para segredos. Os enigmas não cabem na lógica da praia. Se a areia e o mar em pleno sol podem servir de cenário para um crime, não será sem dúvida o crime encriptado no gênero policial, que reclama um investigador que o decifre, mas o crime idiota, insensato, absolutamente exterior – o que Meursault comete em *O estrangeiro*, por exemplo -, que exige apenas um espectador capaz de contemplá-lo perplexo (PAULS, 2013, p. 27-28).

No fragmento acima, Pauls cita uma passagem de Camus, relacionando-a às suas reflexões sobre a praia. Seguindo nesse mesmo parágrafo ele ainda refere-se à obra *The tremor of forgery*, de Patricia Highsmith, e de maneira encadeada, inicia o próximo parágrafo fazendo referência ao filme *Sob a areia*, de François Ozon, e o finaliza assim: “Ninguém se esconde na praia, parece dizer Ozon (que nesse ponto compartilha uma intuição profunda com o Michelangelo Antonioni, de *A aventura*); todavia, mais de um poderia desaparecer” (PAULS, 2013, p. 28). Em questão de dois parágrafos, o autor faz referência a quatro obras que apresentam uma visão do mesmo cenário que ele está descrevendo.

Nesse sentido, *A vida descalço* apresenta uma série de textos curtos sobre experiências vividas na praia. Com um tom autobiográfico, essa obra foi, desde o seu lançamento, classificada como uma coletânea de ensaios, baseados nas lembranças da infância e da adolescência de um homem durante os verões no litoral, revelando leituras marcantes para a personagem,

como *Todos os fogos o fogo*, de Júlio Cortázar, além de fatos corriqueiros nesse cenário, como perder-se dos pais na areia.

Outro aspecto relevante na obra é a ironia utilizada pelo autor em diversas passagens do texto. Ao falar da pureza das praias, por exemplo, ele afirma que a areia pode ser qualquer coisa, menos pura. É composta de inúmeros resíduos como: correntes, recifes, conchas, ossos. Essa impureza ancestral permite reconstruir o local do qual procede, o tempo e os processos que levaram aqueles objetos até determinada costa.

Ironicamente, ele declara no mesmo capítulo, que o ser humano procura na praia o estado original em que o mundo foi criado. A praia pode ser vista como um deserto, algo nu, composto principalmente de mar, areia, costa. É um lugar transparente, aberto ao céu. O que ali se vê é o que existe, uma vez que na lógica da praia não cabem enigmas:

Não sei porque, procurando que mito de origem, vai à montanha a gente que costuma ir à montanha. Sei que nós, os que vamos à praia – a Villa Gesell ou a Cabo Polonio, a Punta del Este ou a Mar del Plata, a Florianópolis ou a Mar del Sur, a Cozumel ou a Goa – vamos sempre mais ou menos atrás da mesma coisa: das marcas do que o mundo era *antes* que a mão do homem decidisse reescrevê-lo (PAULS, 2013, p. 25).

O fragmento acima ressalta o quanto o homem se sente atraído pelo fascínio provocado por aquilo que é primitivo. Dessa forma, expor essas situações ironicamente reforça ainda mais a atração do leitor para essa vivência com os pés descalços em contato com a areia, libertando-se de toda a artificialidade do mundo contemporâneo:

Talvez, urbano recalcitrante que sou, boa parte da sedução que a indigência de Cabo Polonio exerce sobre mim repouse justamente na quantidade de impossibilidades às quais me submete e às renúncias que me exige. Falei dos pés queimados, do toque delicioso de suas plantas enrugadas contra a madeira tosca, dos grãos de areia deslizando – nunca grudando – sobre os peitos dos pés. Esse é, pois, meus ícones, meu modesto, meu quase franciscano fetiche de praia (PAULS, 1959, p. 87).

Nesse trecho, Pauls apresenta o paradoxo de ficar seduzido pela indigência de Cabo Polonio, quando para o senso comum tem-se a ideia de que o que seduz é justamente a exuberância, e não a falta ou precariedade. O considerado normal seria entusiasmar-se com algo que proporcione conforto, ao invés de renúncias. Nesse sentido, o autor chama atenção para um fetiche seu em relação à areia nos pés, que é um dos aspectos marcados por ser desagradável: ao se deixar a beira da praia, a primeira providência que a maioria das pessoas toma é lavar aquela areia incômoda, que provoca um atrito áspero nos pés.

Além disso, a visão de um veraneio de um filho à beira do mar nunca mais é a mesma depois de ler, por exemplo, a descrição feita pelo autor. A perspectiva de uma criança é descrita de forma peculiar na obra:

Se na praia, democratizados pela nudez em massa, todos os corpos se parecem, na altura da criança, que é a altura da confiança e da vulnerabilidade, todos são duplamente idênticos: qualquer mão adulta que surpreendamos suspensa no ar junto de nossa cabeça pode ser a de nosso pai (pelo dorso, relógio, um cigarro) ou a de nossa mãe (unhas pintadas, brandindo os óculos), e qualquer uma, também, pode ser a mão de qualquer um. De repente nos descobrimos de pé, um pouco vacilantes, em meio a um exuberante bosque de pernas e trajes de banho, e as cabeças, rostos, olhos, vozes, tudo o que poderia representar uma identidade e nos acalmar, ficaram lá no alto, longe demais, tanto, quase, quanto o sol [...], e então, assaltados por um breve sopro de pânico, deslizamos nossa mão no oco da que temos mais próxima *não pode não* ser a mão de alguém próximo (PAULS, 2013, p. 29).

Assim, fica nítido que a sensação da criança em uma praia pode não ser de total satisfação como se apregoa. Essa sensação descrita no fragmento anterior sugere muito mais que a criança se sinta insegura e vulnerável nesse espaço tão difundido como sendo um paraíso infantil. Famílias, de praticamente todas as nacionalidades, são capazes dos maiores esforços para conseguir levar suas crianças à praia nas férias.

A obra *A vida descalço* representa de forma significativa o hibridismo presente na trajetória de obras de Alan Pauls, e a mescla de gêneros torna imprescindível apurar a interpretação. Assim, o entendimento sobre o percurso

do estudo dos gêneros literários tem relevante papel. A interpretação da obra, que apresenta uma das escritas mais instigantes desse autor, bem como as questões teóricas necessárias para seu melhor entendimento, serão aprofundadas no próximo capítulo da dissertação.

A mescla é considerada uma alternativa a mais para a configuração do estilo do autor. Uma postura investigativa diante das concepções de gêneros ajuda de forma decisiva a escutar melhor os textos, numa atitude hermenêutica, que é a que se pretende neste trabalho.

4 A VIDA DESCALÇO, DE ALAN PAULS, E OS GÊNEROS LITERÁRIOS

Este capítulo busca uma interpretação da obra *A vida descalço*, de Alan Pauls, levando em conta uma perspectiva hermenêutica. Primeiramente, são apresentadas considerações acerca dos principais postulados dessa abordagem, que perpassa todas as ideias oriundas de uma escuta aprofundada que se pretende a partir da narrativa de Pauls. Assim, antes mesmo de se partir para uma definição de hermenêutica, deve ficar claro que não se trata de buscar uma teoria da interpretação, e sim de estabelecer uma atitude hermenêutica para a leitura da obra. Nesse sentido, torna-se importante entender como essa atitude se desenvolve no ato de interpretar.

Ainda que a hermenêutica tenha sido tradicionalmente atrelada principalmente aos círculos teológicos e filosóficos, busca-se nesta dissertação sua abordagem voltada à interpretação literária. De acordo com Palmer (2011), para se chegar a uma definição mais precisa é necessária uma visão introdutória que contemple um contexto não teológico. Indo além da abordagem realista, que separa o sujeito do objeto, tratando o texto literário como um “ser” independente, Palmer (2011) considera as obras como textos que falam, partindo do pressuposto de que a leitura não se realiza fora daquele que lê:

Há que arriscar o nosso “mundo” pessoal se queremos penetrar no mundo vivo de um grande poema lírico, de um romance ou de uma obra. E para isso, não precisamos de qualquer método científico disfarçado, ou de qualquer “anatomia de uma crítica”, com tipologias e classificações muito brilhantes e subtis, mas sim de uma compreensão humanística daquilo que implica a interpretação de uma obra (PALMER, 2011, p. 19).

Ainda segundo esse autor, é um dos pontos centrais da hermenêutica a visão de obra como obra, e não como um objeto. Além disso, a própria hermenêutica só atinge sua verdadeira dimensão quando deixa de ser um apanhado de técnicas e artifícios utilizados para a explicação de um texto. Para isso, é necessário que se aprofunde o que é de fato interpretar um texto, já que o termo interpretação é muitas vezes usado de forma genérica, como sinônimo de análise ou de compreensão.

A interpretação vai além disso, ultrapassando inclusive a esfera da linguagem. O ato de interpretar implica uma série de outras atitudes, além da leitura das palavras, que aprimoram a busca pelos significados. Observar, lembrar, sentir, ouvir o texto e ouvir-se durante a leitura do texto são alguns aspectos fundamentais para se fugir da simples compreensão ou decodificação de uma mensagem, e para se chegar a uma interpretação possível, não só das obras literárias, como também dos fatos da vida:

Ao acordar, olhamos para o despertador e interpretamos o seu significado: lembramos em que dia estamos e ao compreender o significado desse dia estamos já a lembrar do modo como nos situamos no mundo e dos planos de futuro que temos [...]. A interpretação é, portanto, talvez o ato essencial do pensamento humano; na verdade, o próprio facto de existir pode ser considerado como um processo constante de interpretação (PALMER, 2011, p. 20).

Nesse sentido, para interpretar um texto literário, deve-se levar em conta que as palavras que compõem a sua superfície desafiam constantemente o leitor a desvendar seus enigmas. De acordo com Alfredo Bosi (1988), as possibilidades são infinitas ao se procurar desfazer a densidade que as palavras apresentam, trazendo à luz os sentidos que emergem por meio do árduo trabalho de interpretação:

Se os sinais gráficos que desenham a superfície do texto literário fossem transparentes, se o olho que neles batesse visse de chofre o sentido ali presente, então não haveria forma simbólica, nem se faria necessário esse trabalho tenaz que se chama *interpretação*. Acontece, porém, que as palavras não são diáfanas. Ainda quando miméticas ou fortemente expressivas, elas são densas até o limite da opacidade. [...] Ler é colher tudo quanto vem escrito. Mas interpretar é eleger (*ex-legere*: escolher), na messe das possibilidades semânticas, apenas aquelas que se movem no encaixe da questão crucial: o que o texto quer dizer? (BOSI, 1988, p. 274).

De acordo com o crítico literário Alfredo Bosi (1988), existe entre o querer-dizer e o texto dois aspectos que devem ser ressaltados: o evento e a forma. A forma encerra o texto, conferindo-lhe os limites do seu contorno; enquanto o evento é aberto. Segundo Bosi (1988), o uso da palavra evento no

lugar da palavra conteúdo, que tradicionalmente aparece atrelada à forma, apresenta vantagens por se tratar de um termo mais rico e complexo:

O evento, aquilo que me sobrevém, a mim e em mim, constitui-se como uma experiência significativa do sujeito, vivência aberta e múltipla, e que a forma só aparentemente encerra nos seus signos e símbolos. A forma estaria para o evento assim como o nome-identidade de um homem está para a existência, plural e fluida, sua vida pessoal (BOSI, 1988, p. 277).

Assim, cabe ao leitor a tarefa de decifrar essa relação entre forma e evento, que é fruto de um processo muitas vezes obscuro até para o seu criador. Ainda para Bosi, o ato de interpretar seria o mediador entre esses dois aspectos e implica respeitar o caráter de flexibilidade, surpresa e dúvida que o texto apresenta. Dessa forma, a interpretação tenta reconstituir o movimento que atravessa o discurso a ser lido desde o momento de sua criação: “O discurso do hermenauta conserva o calor que as ondas da escrita lhe comunicaram, mas a mesma fidelidade ao texto leva-o a apartar-se do efeito imediato da leitura, e a fazer perguntas sobre o sentido daquelas figuras que não cessam de atraí-lo para o seu círculo mágico” (BOSI, 1988, p. 286).

Em *A vida descalço*, há aspectos de autobiografia, autoficção, sem abandonar totalmente a ficcionalidade, o ensaio e o romance. Dessa forma, a reflexão acerca da trajetória que percorrem os estudos sobre os gêneros literários deixa claro que a questão do hibridismo não se trata propriamente de uma novidade.

Dessa forma, torna-se fundamental levar em conta o modo como se entrelaçam em *A vida descalço* os aspectos ficcionais e reais, como o autor considera essa estreita relação existente entre a vida e a obra. Essa questão é discutida por Alan Pauls no seu ensaio “El arte de vivir en arte”, publicado em *Temas lentos* (2012), que contém uma coletânea de ensaios de Pauls feita pela jornalista Leila Guerriero.

Pauls parte de uma compreensão de obra enquanto processo e construção de possibilidades. A visão de Pauls aponta para uma nova concepção do contato que existe entre a literatura e a vida, eliminando a postura de que o texto seria a expressão do mundo interior, e a vida, a

expressão do mundo exterior. Dessa forma, a obra e a vida se entrelaçam como um processo contínuo:

Hay obra y hay vida, pero ya no es tan fácil distinguir el interior del exterior, lo central de lo secundario, lo significativo de lo insignificante. Los episodios de la vida literaria son simplemente parte de una práctica artística que estamos acostumbrados a ver desplegarse por medios e instituciones textuales (textos, libros, escritos) ; son la parte que se despliega por medios “existenciales”, a través de una serie de gestos, conductas e intervenciones que se efectúan “en la vida” misma. Así, quizá lo que llamamos “vida” no sea sino la continuación de la obra por otros medios. O viceversa (PAULS, 2012, p. 173).

Em entrevista ao jornal *O Globo*, publicado *on-line* (<http://oglobo.globo.com/cultura/livros/critica>), Alan Pauls revela algumas características de suas obras e comenta episódios de sua vida. O escritor Argentino combina ensaio e memória em *A vida descalço* e assim realiza uma investigação sobre a infância e sobre a praia.

A obra é marcada por lembranças das férias com a família, especialmente nas décadas de 60 e 70, em Villa Gesell, litoral da Província de Buenos Aires. O autor apresenta referências à literatura de Julio Cortázar e ao cinema com Éric Rohmer, fazendo com que o leitor desvende a construção cultural, social e histórica da praia. Pauls também refere-se à angústia provocada pela imensidão do mar, ao diálogo entre experiências exteriores e interiores e sobre os hábitos da época. Tudo isso é apresentado ao leitor tanto por palavras quanto por imagens.

O entrevistador ainda questiona o autor, dizendo ter visto em algum lugar que a relação que as pessoas têm com o mar é a mesma que elas têm com a vida. O autor afirma que não gosta de nadar, não desafia o mar, apenas entra na água quando o calor se torna insuportável e sai logo em seguida para continuar a leitura. Se essa afirmação está correta, diz que a sua relação com a vida então é bastante preguiçosa e pouco vital.

Quando perguntado sobre o que torna a infância tão sedutora, já que em *A vida descalço* e em algumas outras obras, o narrador evoca a infância, Pauls afirma que não é a infância que o seduz e sim a relação que se tem com ela. A

maneira como se idealiza, exagera, deforma e como se identifica nela a responsabilidade por tudo que acontece de errado, eximindo-se da culpa.

Sobre as fotos que ilustram o livro ele diz que são fotos da infância dele na praia, que seu pai as tirou e afirma que o que mais gosta nessas fotografias é a falta de foco, o fato de as fotos não serem nítidas. Assim, gosta por ver um sujeito criança e à sua volta um deserto, isso era a praia. O espaço da praia é presente em toda a obra, que está ilustrada por nove fotografias do arquivo pessoal do autor.

As imagens sempre são de um ou dois meninos, com o céu, o mar e a areia como pano de fundo. Se, por um lado, o autor faz questão de recheiar com imagens sua narrativa, por outro lado, ele também considera que a praia é um território carente delas:

Por que se sonha tanto na praia? Em Cabo Polonio, imagino, para compensar os efeitos de certa síndrome de abstinência. O lugar (...) é tão indigente que as formas de comunicação publicitárias mais elaboradas que tolera são as pichações da política municipal (Chiruchi Putazo, dizia uma de dois verões atrás, destinada, segundo me contaram, a cortar pela raiz a carreira de um candidato a prefeito) e os painéis dos cigarros Nevada, que, indiferente a tudo, quase comunista em sua intransigência, limita-se a reproduzir com orgulho clássico bicromia – vermelho, verde – da marca. Em outras palavras: sonha-se muito porque a praia é um território *livre de imagens* (PAULS, 1959, p. 8-9).

Além disso, as leituras das obras de Julio Cortázar marcaram suas férias de infância. Ele começou a escrever lendo Cortázar e só deixou de ler seus livros quando se tornou adolescente e percebeu que queria escrever seriamente. Mais que um escritor, Cortázar acabou sendo como um incentivador.

Assim como Julio Cortázar, Paul também cita Borges, como um gênio absoluto, um autor de grande importância que pensou em tudo. Roberto Arlt é considerado por ele como outro autor de muita qualidade, escritor único, um original total.

Alan Pauls, apesar de ser também professor de Teoria Literária, diz que não recomendaria entrar para a academia a ninguém que quisesse escrever, mas que não gosta da ideia de que refletir sobre a literatura – que é o que se

supõe que alguém vai fazer quando estuda letras – impeça de escrever. Ainda na entrevista fala sobre o roteiro para o filme que escreveu contando a passagem de Marcel Duchamp por Buenos Aires, em 1918.

É um documentário que especula sobre os nove misteriosos meses que Duchamp passou na Argentina, quando a capital só era frequentada por anarquistas. Ele veio com sua namorada e com uma *marchand* americana que estava de olho nele. Durante o período em Buenos Aires, manifestações de operários ganhavam as ruas e eram massacradas pela polícia, mas ele nunca se manifestou sobre isso. Sua namorada aguentou ficar apenas poucos meses, especialmente por estar farta de ser confundida com uma prostituta pelos homens quando estava sozinha. Sozinho, Duchamp se dedicou a respirar e jogar xadrez.

A última pergunta feita a Pauls é sobre uma tensão permanente entre o vivido e o inventado, o uso da primeira pessoa, o registro autobiográfico, diluindo as fronteiras entre os gêneros. O autor responde que em uma autobiografia não se diz a verdade, não se recorda, nem se confessa nada, e sim se inventa um mito. E, segundo ele, todo mito é uma vacilação entre gêneros.

A falta de precisão que se tem para estabelecer os limites entre os gêneros faz com que uma concepção seja buscada por meio da comparação de aspectos comuns e antagônicos entre os gêneros, aquilo que eles têm de semelhante e de diferente. Já na ideias de Aristóteles se pode perceber essa imprecisão, quando o pensador grego opõe os principais aspectos estéticos apresentados pelas tragédias e pelas epopeias, que constituem os gêneros nobres de acordo com o pensamento daquela época.

Fica nítido no texto do pensador grego que a caracterização de um se consolida em oposição ao outro, evidenciando, assim, muitos pontos que convergem e outros que se afastam. Não se pode deixar de considerar também que a definição desses contornos entre os gêneros é que contribui decisivamente para que seus limites se diluam e eles possam surgir mesclados.

Aristóteles afirma, por exemplo, que a tragédia contém todos os elementos da epopeia e ainda dispõe da música e do espetáculo, que colaboram para gerar aquele prazer mais intenso que lhe é peculiar. Além

disso, mesmo com extensão menor que a da epopeia, pensador ainda considera que a tragédia atinge seu objetivo, que é imitar; então, o que é mais concentrado deve proporcionar maior prazer do que o diluído por longo espaço de tempo.

Em *A vida descalço*, ainda que a obra apresente vários traços característicos dos romances, não deixa dúvida de que não se está diante de um romance tradicional. Para o crítico francês Yves Stalloni (2007), pode-se considerar que da estética do romance contemporâneo participam importantes aspectos, como uma escrita em prosa, ainda que essa prosa apresente uma natureza poética; o lugar da ficção, já que além das “histórias fingidas” ou das “obras de imaginação”, há de se considerar também que muitos romances misturam o real e o fictício; a ilusão da realidade, uma vez que o romance pretende reproduzir o mundo real, por meio de acontecimentos plausíveis; e a introdução de personagens, desempenhando papel fundamental na organização das histórias como seres ficcionais que vivem e evoluem por meio da descrição:

Essa enumeração merece ser completada por alguns critérios que parecem faltar às definições tradicionais. Nenhuma delas menciona, por exemplo, a função – entretanto evidente – de “contar uma história”. Sem dúvida porque esse traço aplica-se mais à narrativa, da qual o romance seria mera subcategoria, tal como já se deixou supor. Há também o esquecimento daquilo que chamamos de “romanesco”, tendência a fazer com que deslizem para o interior do romance elementos que apelam para o sentimento e a imaginação (STALLONI, 2007, p. 99).

Nesse sentido, um aspecto importante de ser ressaltado em *A vida descalço* é a narração dos fatos, que é organizada em diversos capítulos aparentemente independentes, o que, mais uma vez, confirma o aspecto ensaístico da obra. Por outro lado, a essa aparente autonomia de cada capítulo contrapõe-se o fato de haver um ser ficcional que desvenda suas inquietações e evolui em suas reflexões ao longo de toda a narrativa.

Isso faz com que elementos romanescos também possam ser percebidos. Existem situações que são retomadas por esse narrador-personagem em diferentes momentos, fazendo com que ele reelabore seus pensamentos e suas experiências.

Para ilustrar esse fato, a seguir são transcritos trechos de diferentes capítulos de *A vida descalço*, em que Pauls (2013) se refere à praia do litoral do Uruguai, Cabo Polonio, onde o narrador afirma no início do livro ter passado os últimos verões:

O lugar não tem luz elétrica – não tem cinema, televisão, não tem computadores.(...) Assim, os sonhos, com suas imagens virtuais, são para a praia o que as miragens são para o deserto: a *outra cena* de um espaço. (As imagens não podem coexistir com o espaço: só aparecem quando o espaço real se dissipou no sono ou na alucinação.) (p. 8-9)

Apesar dos cinco anos cujos verões passo em Cabo Polonio, apesar da rapidez com que todas as particularidades que no início me desconcertavam ou me irritavam (a falta de água potável e de luz, a obrigação de dedicar horas e esforço físico às operações mais básicas de subsistência)(...) e que acabaram por resultar-me não só familiares como imprescindíveis, tanto que já não consigo imaginar um lugar de veraneio que não as inclua. (p. 38)

Talvez, urbano recalcitrante que sou, boa parte da sedução que a indigência de Cabo Polonio exerce sobre mim repouse justamente na quantidade de impossibilidades às quais me submete e às renúncias que me exige. (p. 87)

Nesses fragmentos, além do local, a situação que Alan Pauls traz à tona também se repete: a precariedade de recursos que na maioria dos casos sempre se buscou em cidades de veraneio e se continua buscando até hoje, refletindo sobre os efeitos que isso tem no comportamento humano. É impossível não considerar a evolução do pensamento e a continuidade que existe na análise desse aspecto da vida social apresentada pela retomada do mesmo tema, revelando estados de espírito e momentos diferentes do protagonista.

Também não se pode deixar de ressaltar, ao procurar entender o gênero em *A vida descalço*, o fato de que é característico do ensaio abordar uma questão polêmica, um problema social, ou mesmo pessoal, com sua crítica apresentada em torno de um único foco. Já nessa obra, pelo contrário, o que se vê é uma pluralidade de temas, que ou se entrelaçam, ou se chocam, ou se afastam. O que há de único é o espaço, já que todos esses dramas são relacionados à vida na praia:

Os espécimes dos grupos se atraem, aproximam-se, juntam-se, entrelaçam-se, separam-se. Viver na praia exige uma única condição, e é misteriosamente quantitativa: exige *somar-se* (PAULS, 2013, p. 58-59).

Além disso, é importante salientar que o último capítulo distancia o narrador do discurso e aparece uma narração em terceira pessoa, como se tivesse ocorrido um corte cinematográfico. Nesse momento, a narrativa afasta-se do formato ensaístico para contar uma das experiências das férias daquele narrador, que antes era em primeira pessoa, quando era menino:

Na cena há um menino. Tem dez ou onze anos. Está de férias na praia, um lugar que associa com a forma mais perfeita da felicidade e onde desenvolve uma atividade incansável, diante da qual ele mesmo não consegue deixar de surpreender-se. Um dia acorda, engole, sente certo desconforto na garganta. Tem um pouco de febre. Decidem que deve ficar em casa (PAULS, 1959, p. 91).

Assim, o cunho confessional, que é nítido na narrativa de Pauls, está amplamente difundido pela crítica no que diz respeito às personagens de romances considerados contemporâneos. Há uma acentuada tendência em revalorizar a experiência pessoal e sensível como filtro de compreensão do real, como forma de garantir ao romance maior autenticidade ao abordar problemáticas de um contexto social, na maioria das vezes, contraditório.

Sendo assim, já se sabe que definir ensaio não é tarefa fácil, pelo fato de seu conceito abarcar uma infinidade de textos com características que os aproximam e outras que os afastam, sem apresentarem uma rigorosa precisão em seus limites. Quanto a sua extensão, por exemplo, em *Ensaíos*, o próprio Montaigne não mantém regularidade alguma, já que, apesar da grande maioria de textos curtos, alguns de seus ensaios são de fato longos, principalmente no terceiro volume de sua obra.

Soares (2007) trata dos ensaios, ao lado da crônica, como formas especiais, como se fossem considerados à parte daquilo que se tem como expectativa para os três grandes gêneros. Dessa forma, ela define que,

tal qual a crônica, o ensaio se coloca como forma fronteira, sendo improdutivo, do ponto de vista teórico-crítico, quer marcar os seus limites. Assim, ele é também muito especial e, por isso, optamos por não o situar, mesmo que predominantemente, dentro do lírico, do narrativo ou do dramático (SOARES, 2007, p. 65).

Ainda de acordo com essa mesma autora, não se pode deixar de considerar a origem da palavra *ensaio*, que indica algo inacabado, em experiência. Apesar disso, pelo que se tem de textos considerados ensaios – críticos, científicos, filosóficos, políticos, históricos – já não se pode tratar desse termo como uma tentativa de interpretação da realidade feita pelo autor devido ao tom conclusivo que esses textos, na maioria dos casos, apresentam.

Apesar da imprecisão e da dificuldade de se definir ensaio, não se tem dúvida de que ele não pode abandonar o seu caráter crítico, independente do tema que pode ir da mera descrição de fatos à revelação de impressões causadas no artista a partir de diferentes realizações da personalidade humana. Nesse sentido,

embora muitas vezes guarde uma feição didática, o ensaio se reveste hoje de características literárias. E nisso ele se localiza também em um território limítrofe entre o literário e o não literário. Isto porque a busca do pensamento original conduz a uma forma original de enuncia-lo, pondo em tensão, a todo momento, a subjetividade e a objetividade, a abstração e a concretude (SOARES, 2007, p. 66).

A obra *A vida descalço* apresenta, de fato, várias características de ensaio. O próprio Alan Pauls, em entrevista a Hugo Viana (<http://www.folhape.com.br>), defende essa escolha por ser ideal para transformar temas aparentemente banais, como a praia, em uma verdadeira teia de assuntos complexos.

Ao buscar um aprofundamento do estudo dos gêneros literários, através de conceitos clássicos de ensaio e romance, procurando chegar às novas concepções trazidas pela autoficção presentes em *A vida descalço*, de Alan Pauls, resta a certeza de que ainda existem outras questões interessantes que ficam pendentes ao longo da obra. Cada capítulo, cada obra literária, cada

filme, cada autor citados poderiam ser passíveis de outros estudos, de outras reflexões e relações importantes.

Para contribuir com essa investigação em torno dos gêneros presentes em *A vida descalço*, é importante rever as concepções de autoficção, baseadas especialmente nas ideias de Manuel Alberca. Segundo o autor, a autoficção é uma narrativa que simula o discurso autobiográfico. Os leitores não conseguem precisar se o texto que estão lendo trata-se de ficção ou de uma autobiografia. Diante dessa ambiguidade surgem as autoficções:

Las autoficciones parten, como ya he dicho, de algún tipo de identificación nominal del autor con el protagonista del relato, pero insinúan, de manera confusa y contradictoria, que ese personaje es y no es el autor. Esta identidad ambigua, calculada o espontánea, irónica o autocomplaciente, según los casos, constituye una de las fuentes de la fecundidad del género, pues, a pesar de que autor y personaje son la misma persona, el texto no postula casi nunca una exégesis autobiográfica explícita, toda vez que lo real se presenta como una simulación novelesca sin camuflaje apenas o con algunos elementos ficticios (ALBERCA, 2005-2006, p. 120).

Em *El pacto ambíguo*, Alberca (2007) ressalta a existência das diferenças entre os gêneros literários, que se estabelecem em fronteiras ainda importantes de serem definidas, sem as quais não seria possível perceber a permeabilidade entre eles nem a transgressão de seus limites. Ter bem claros os aspectos que diferenciam os gêneros é o que faz com que possam aparecer mesclados.

Além disso, o autor, em uma obra autoficcional, não se contenta em narrar somente o que aconteceu, contando também fatos que poderiam ter acontecido. Isso permite que o autor viva, por meio da escrita, uma vida diferente da sua:

El novelista autoficticio [...] es un fabulador de su propia vida, un aspirante a disfrutar de una vida más intensa que la cotidiana, menos triste y mísera que la realidad de la posguerra y de todas las épocas de falsa paz (ALBERCA, 2007, p. 128).

Ainda segundo Alberca (2007), existem muitas narrativas em que se tem dificuldade para precisar os aspectos de novela autobiográfica e os de

autoficção presentes no texto. É preciso que se tenha muito cuidado para não se designarem obras como autoficcionais pelo simples fato de ser um termo considerado mais moderno do que a novela autobiográfica. Nesse sentido, o autor também ressalta que o termo, cunhado por Doubrovsky, já apresenta uma trajetória de mais de trinta anos, fazendo com que as narrativas autoficcionais não se configurem exatamente como algo novo:

[...] pero lo verdaderamente nuevo es la frecuencia y la cantidad con que se desarrollan en la actualidad estos relatos de interpretación ambigua, que tienden a abolir las fronteras consabidas y esperables entre lo vivido y lo inventado, entre lo autobiográfico y lo novelesco (ALBERCA, 2007, p. 144).

Todas essas questões que envolvem a mescla de gêneros torna imprescindível apurar a interpretação e, nesse sentido, o entendimento sobre a evolução do estudo dos gêneros literários tem papel fundamental. Essa postura investigativa diante das concepções de gêneros ajuda de forma decisiva a escutar melhor os textos, numa atitude, que é a que se pretende neste trabalho, hermenêutica.

Durante o Renascimento e o Classicismo, autores, que foram identificados posteriormente como maneiristas, pré-barrocos e barrocos, tiveram na *tragicomédia* uma de suas mais importantes e, sem dúvida, a mais popular forma de manifestação literária. Assim, ao mesclar tragédia e comédia, surge a referência ao hibridismo como uma condição nova para abordar a questão dos gêneros.

Fica evidente que, já naquela época, os textos não apresentam uma forma única de representação dos gêneros literários existentes. O que os autores demonstravam em seus textos era, e quem sabe continua sendo, uma mescla de características, podendo os críticos somente precisarem aqueles traços de determinado gênero que se apresentam de forma predominante.

Nesse sentido, Helena Parente Cunha (1973) aborda a problemática dos gêneros clássicos, confirmando a ideia de que a inflexibilidade das estéticas renascentistas e classicistas encontra forte resistência no século XVII, com os autores barrocos, tratados como “modernos” desde o século XVI. De acordo com a autora, “no século XVII, admitia-se que cada um desses grandes

gêneros, se subdividia em gêneros menores, severamente distintos e regidos por regras intransigentes e imutáveis [...] a ponto de o valor da obra ser reputado na dependência desses cânones” (1973, p. 94).

Dessa forma, é importante ressaltar que muitas dessas questões, que já estão presentes desde o século XVI, surgem principalmente em função das obras que não se enquadram nos modelos impostos. De acordo com o autor Vítor Manuel de Aguiar e Silva, especialmente na França, as doutrinas do classicismo e do renascentismo não tiveram uma adesão unânime. Assim, “[...] tanto no século XVI como no XVII, multiplicam-se as polêmicas em torno dos problemas da existência e da natureza dos gêneros literários” (SILVA, 1973, p. 355).

Essa reação aos postulados clássicos origina a “Querela dos antigos e modernos”, um importante debate em que os autores posicionam-se a favor das formas literárias inovadoras, que melhor representariam as mudanças de cada época. Entre outras coisas, cultivam o hibridismo, rechaçado pelas normas clássicas:

Enquanto a poética do classicismo concebia o gênero como uma entidade inalterável, rigorosamente delimitada e caracterizada, regida por modelos e preceitos de acentuado teor impositivo [...], a poética do maneirismo e, sobretudo, a poética do barroco entendiam o gênero literário como uma entidade histórica, admitindo a possibilidade da criação de gêneros novos e do desenvolvimento inédito de gêneros já existentes, advogando a legitimidade e o valor intrínseco dos *gêneros mistos ou híbridos*, ao mesmo tempo que, em nome da liberdade criadora, corroíam ou atacavam abertamente o princípio da indispensabilidade e da fecundidade das regras.(SILVA, 1973, p. 355-356)

Retomando o texto de Cunha (1973), importante ressaltar que a autora, a partir de uma revisão das concepções do pensador alemão Emil Staiger, introduz sua reflexão acerca dos fenômenos estilísticos característicos de cada gênero dividindo entre a Lírica, a Épica e o Drama as espécies literárias, chamadas também de formas, classes ou sub-ramos. Assim, à Lírica pertencem soneto, ode, balada, vilancete, rondó, rondel; à Épica pertencem epopeia, romance, conto, novela; e ao Drama, tragédia, comédia, tragicomédia,

farsa. A autora defende essa divisão em detrimento ao que muitos fazem que é tratar cada uma dessas espécies literárias por *gêneros*.

Dessa forma, fica evidente que para Cunha (1973) o surgimento de novos textos, com novas características reagrupadas, não configura necessariamente o surgimento de um novo gênero literário. O que ocorre, sim, é o aparecimento incontrolável de novas espécies que são, predominantemente, correspondentes a um dos grandes gêneros da tríade canônica ainda considerada hoje: o gênero épico, o lírico ou o dramático.

Além disso, é importante ressaltar que a proposta staigeriana que prevê uma conceituação substantiva e adjetiva dos gêneros, trata os *adjetivos* lírico, épico e dramático como traços característicos da obra. Assim, para Staiger (1973), percebe-se a presença, ou ausência, de traços estilísticos líricos, épicos e dramáticos em qualquer texto, independente do gênero a que pertence.

É possível que esses traços apareçam em diferentes combinações, ressaltados ou diluídos, ou ainda por meio de uma tênue nuance. Staiger procura observá-los em suas mais fortes presenças, sempre lembrando que uma obra não é puramente lírica, épica ou dramática, não apenas por não apresentar somente características de um dos gêneros, mas principalmente porque essas características não se projetam sempre da mesma maneira na constituição da linguagem.

Aliada à questão da mescla de gêneros, contribuindo ainda mais para o tom autobiográfico que se apresenta ao lado do ensaístico, ao longo da leitura de *A vida descalço*, do argentino Alan Pauls, tem-se a cada novo assunto levantado uma fina e quase imperceptível ironia. É importante salientar as ideias contidas no fragmento abaixo, em que o autor Kierkegaard (2006) define ironia:

Na ironia o sujeito está *negativamente livre*; pois a realidade que lhe deve dar conteúdo não está aí, ele é livre da vinculação na qual a realidade dada mantém o sujeito, mas ele é negativamente livre e como tal flutuante, suspenso, pois não há nada que o segure. Mas esta mesma liberdade, este flutuar, dá ao irônico um certo entusiasmo, na medida em que ele como que se embriaga na infinitude das possibilidades, na medida que ele, quando precisa de um consolo por tudo o que naufraga, pode buscar refúgio no enorme fundo de reserva da

possibilidade. Entretanto, ele não se entrega a este entusiasmo, que apenas respira e nutre o entusiasmo de destruição que há nele (KIERKEGAARD, 2006, p. 227).

A partir das afirmações de Kierkegaard (2006), que considera a ironia de acordo com o modelo socrático, fica evidente o aspecto de velada negação do que se realmente quer dizer, quando se aplica esse recurso. Assim, a figura do discurso retórico, cuja característica está em se dizer o contrário do que se pensa, está nítida na narrativa de Alan Pauls, porém essa nitidez sugere uma série de dúvidas e não de certezas.

A ironia revela-se e, paradoxalmente, torna-se ao mesmo tempo oculta por estar sendo construída em um tom capaz de tornar sério, com um toque de humor refinado, o jogo de expressões utilizado pelo autor para descrever situações banais. Além disso, colaboram para a construção dessa sutil ironia as frases longas para a apresentação da maioria das ideias, que vão se entrelaçando, evoluindo e, geralmente, ainda voltam ao ponto inicial, sem que o protagonista consiga chegar a conclusões contundentes:

Exclusiva ou multitudinária, exótica ou tradicional, familiar ou romântica, a praia contemporânea, contudo, ainda conserva muito dos traços invejáveis que a Antiguidade lhe atribuía, e que frequentemente são os mesmos – só que investidos de um sinal positivo – que o paranoico obscurantismo medieval denunciou durante séculos: liberdade, tolerância, sociabilidade igualitária. Apesar dos cinco anos cujos verões passo em Cabo Polonio, apesar da rapidez com que todas as particularidades que no início me desconcertavam ou me irritavam (a falta de água potável e de luz, a obrigação de dedicar horas e esforço físico às operações mais básicas de subsistência, a impossibilidade de reconhecer limites entre casas e terrenos, a informalidade absoluta como lei social, o ensimesmamento insular, a falta de alternativas, a dependência – tanto para as coisas mais necessárias quanto para as mais insignificantes – de máquinas e infraestruturas técnicas precárias ou ultrapassadas etc.) e que acabaram por resultar-me não só familiares como imprescindíveis, tanto que já não consigo imaginar um lugar de veraneio que não se inclua, nunca deixa de me surpreender o quanto esse cabo paupérrimo, misto de paraíso hippie, ensaio de comunismo primitivo e vila miserável, funciona como uma sociedade dentro da sociedade, um enclave autônomo, imune a qualquer intervenção exterior, entregue à inércia de uma lógica própria mas inapreensível, sobre a qual seus habitantes mais antigos, postos na obrigação de descrevê-la, a duras penas balbuciam coisas vagas ou

simplesmente se calam e sorriem enquanto dão de ombros, e da qual nem mesmo seus visitantes mais precavidos conseguem se esquivar (PAULS, 1959, p.38).

Nesse fragmento, já no início ao utilizar os termos *ainda* e *invejáveis*, o autor revela, pela declaração do contrário, que os traços que a Antiguidade atribuía à praia não eram tão *invejáveis* assim. Se fossem de fato *invejáveis* não se ressaltaria a ideia de que *ainda* podem ser percebidos. Logo a seguir o autor ainda declara que esses aspectos que se mantêm apresentam-se ainda “só que investidos de um sinal positivo”, ficando mais uma vez nítida a ideia de que antes não eram positivos.

Ainda nesse trecho, ao tratar da falta de recursos que se tem em Cabo Polonio, que já havia sido muito maior na época da sua infância, Pauls declara primeiro seu desconforto e irritação em relação a isso, para, logo em seguida, afirmar que esse fato acabou sendo não só familiar para ele como imprescindível para suas férias na praia: “tanto que já não consigo imaginar um lugar de veraneio que não se inclua”. Para encerrar essa longa frase, o autor ainda faz uma reflexão mais ampla da sociedade, ao tratar dessa comunidade que vive ou que visita Cabo Polonio, como sendo um universo paralelo dentro de um universo maior.

Tudo isso é apresentado em um único longo período, o que também contribui para a consolidação dessa abordagem irônica dos fatos que vão se imbricando uns nos outros, como elos de uma corrente. Essa característica é uma marca da escrita de Alan Pauls, especialmente, em suas obras mais recentes. Em relação à ironia, são muitos os exemplos que podem ser citados ao longo da obra:

Dessa equívoca relação entre a praia e as imagens deriva uma das grandes decepções de meu prontuário de férias: o *drive-in*. Eu tinha uns seis anos quando fui a um pela primeira vez, em Villa Gesell. Ele fora montado longe do centro, numa faixa perdida da zona norte, entre a avenida 3 e o mar, e o promoviam com a pompa que merecem, em geral, os anseios mais espetaculares de modernização, como se comemorassem o milagre de ter importado a Disneyworld para um obscuro aterro do sul da província de Buenos Aires. Foi o primeiro e único que conheci, e essa primeira vez também foi a última. (...) Todos os argumentos que tinham avalizado a ideia de

instalar um *drive-in* num balneário como Villa Gesell desmoronaram pouco depois, quando o filme começou, diante de uma evidência instantânea: o espetáculo, o verdadeiro, o único que o mundo da praia não rejeitava, por considerá-lo redundante ou vexatório, era o da tela em branco, espécie de cinema virgem, passivo, que não fascinava pelo que irradiava, mas por todas as imagens que era capaz de suscitar” (PAULS, 2013, p. 11-13).

Nesse trecho, percebe-se o quanto de juízo de valor não é dito pelo autor, porém sutilmente percebido por justamente estar dito o seu contrário, empregando em suas palavras um humor sério. O fracasso de uma mania “importada” para ser um sucesso, como o *drive-in*, é ressaltado em um capítulo inteiro dedicado a esse fato. Tudo isso se revela como se a nova moda tivesse sucumbido ao poder da falta de imagens que o ambiente da praia preza, em relação às imagens que ele pode suscitar.

Mesmo que isso pareça contraditório, esse riso é provocado por uma caricatura, ou por uma descrição caricatural, e não propriamente por uma tolice qualquer. Ao contar os fatos, acompanhados por todos esses aspectos que vão compondo a narrativa, Pauls também utiliza uma ironia quase imperceptível para marcar as relações interpessoais aparentemente simples como experiências ricas, fazendo com que a história e a visão de mundo desse indivíduo tornem-se profundas e ele busque resolver seus problemas, agora já adulto.

Aliados às questões internas que esse homem à beira do mar apresenta, estão bem evidentes os hábitos da época, o erotismo que a exposição dos corpos bronzeados sugere, enfim, uma série de situações e emoções despertadas pelo contato com o mar. Através da destruição do que se realmente pensa, apresenta-se o contrário para que só o leitor mais atento perceba. “Mas pelo fato de o sujeito ver a realidade ironicamente, daí não segue de maneira alguma que ele se relacione ironicamente consigo mesmo ao impor sua concepção da realidade” (KIERKEGAARD, 2006, p. 228).

Mais um exemplo da ironia revelada em *A vida descalço* está claro no fragmento transcrito a seguir, em que se pode perceber a desconstrução que o autor faz da ideia já consolidada no imaginário da maioria dos leitores de que a praia é um dos perfeitos cenários do ponto de vista erótico que vários filmes, de

grande sucesso e assistidos por muitos jovens e adultos, apresentaram desde que surgiram as primeiras produções cinematográficas:

E sempre que topo com o célebre fotograma de *A Um Passo da Eternidade* – provavelmente o logotipo mais popular que Hollywood já desenhou para promover as benesses do erotismo de costa – e o sargento Warden e Karen Holmes voltam a se beijar deitados numa praia do Havaí enquanto as ondas quebram sobre seus corpos orvalhando-os de espuma, nunca deixo de pensar na desconsideração da areia molhada, dura como uma tábua, provavelmente minada de bivalves invejosos, tão proteica e múltipla que cinco segundos mais tarde, quando o diretor Fred Zinnemann decidir cortar a tomada, já terá se transformado numa legião de cristaizinhos insuportáveis e fará das suas nas virilhas de Burt Lancaster e Deborah Kerr; penso em como diabos pode-se conceber um filme que passa do gênero bélico (uniformes militares, destacamentos, o ataque japonês a Pearl Harbor) ao drama romântico (trajes de banho, *clinch* íntimo dos amantes, adultério); penso na contribuição do mar, capaz de atrapalhar com sua onda mais tímida o mais entusiasta acasalamento humano; penso no efeito irritante do sal nos olhos; penso no momento em que os atores, depois de repetirem dez vezes a cena, irão descobrir o que o sol fazia com eles enquanto brincavam de eclipsar a Segunda Guerra Mundial com alguns minutos de paixão clandestina. Esfregar-se com outro corpo na areia, agarrar-se atrás da cortina do vestiário de uma barraca, acabar nus no refluxo das águas: as proezas mais clássicas do erotismo de praia são para mim, além de inverossímeis, exemplos perfeitos de tudo o que *não pode* ser o prazer: desconforto, aspereza, hostilidade, interferência (PAULS, 2013, p. 44-45).

Nesse trecho, fica evidente o quanto o cenário da praia é relacionado com aspectos que, muitas vezes, são construções coletivas de um imaginário que não corresponde ao real juízo que cada um faria naquela situação projetada como ideal. O desconforto e a falta de satisfação que a areia pode proporcionar a um casal de amantes não é captada pelas lentes do cinema, nem pela imaginação da maioria das pessoas e fica nítida no texto de Alan Pauls.

Por fim, é importante chamar atenção para o fato de que a grande ironia da obra na verdade está guardada para o final. A cena apresentada no último capítulo é a consagrada imagem do menino doente que não pode acompanhar a família na rotina de ir à praia naquele dia. A grande questão que essa cena abarca é o fato de o menino descobrir no gosto pela leitura uma alternativa

prazerosa para aquele dia – enfim, ele não está triste, consegue admitir que o que sente é felicidade:

Pensa em tudo o que não vai viver, e enquanto aproxima o copo de suco e se acomoda na cama e abre o livro, percebe quase com escândalo que não está triste, que gosta de escuridão, que os tênues raios luminosos do dia que se infiltram pela persiana são mais belos que o dia, que não precisa de nada nem ninguém [...] (PAULS, 1959, p. 92).

Mais uma vez se tem na obra a desconstrução de um lugar-comum que praticamente impõe uma necessidade às pessoas: ir à praia nas férias. Aproveitar cada dia de sol à beira mar é como se fosse um sonho obrigatório que todos devem compartilhar. Chega-se a ter a plena certeza de que as férias só serão de fato felizes e bem aproveitadas se incluírem pelo menos alguns dias de veraneio, e o que o menino da cena final de *A vida descalço* revela é justamente o contrário: existe felicidade longe da orla marítima.

A ironia sutil subjacente, aquela de Sócrates que é percebida não só pelo que é revelado pelas palavras, é ressignificada nesta obra de Alan Pauls, para quem se entrega a acompanhar a sua visão. Ainda assim, mais importantes do que as certezas deixadas por este estudo, são as dúvidas que ele suscita, para, quem sabe, serem resolvidas em uma nova leitura.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As reflexões apresentadas nesta dissertação, afinadas com a teoria da literatura, compõem, levando em conta as leituras e pesquisas realizadas, o seu caráter especialmente teórico. Ao se voltar ao texto literário, o estudo realizado comprova que a mescla de gêneros acompanha o autor argentino Alan Pauls desde suas primeiras obras, e que o hibridismo alarga as possibilidades de sentido que emergem do texto, buscando hipóteses para as causas que levam o autor a demonstrar uma escrita tão instigante. A linguagem utilizada, as frases longas, os aspectos aparentemente banais que levam a importantes reflexões suscitam a permanente busca por um aprofundamento da leitura da narrativa.

A atitude hermenêutica leva a uma escuta mais apurada, o que é fundamental quando se trata da obra *A vida descalço*, pela diversidade de sentidos que estão emergindo da leitura de um texto que apresenta surpresas com a riqueza de mesclar diversos gêneros. É por meio desse hibridismo, que o autor parece estar criando sempre um gênero diferente.

Dessa forma, o estudo dos aspectos teóricos, levando em conta as concepções de gênero desde a Antiguidade clássica até hoje, é fundamental para se chegar a um entendimento mais abrangente das questões centrais desta dissertação. Essa trajetória, apresentada, especialmente, no primeiro capítulo deste trabalho e retomada no último, deixa claro que a questão do hibridismo não se trata propriamente de uma novidade.

As concepções clássicas são revistas e aprofundadas somente depois de muito tempo, pelos pensadores do Renascimento e do Classicismo. Assim, os gêneros – epopeia, tragédia e comédia – evoluem para épico, lírico e dramático, divisão que ainda se mantém até hoje para muitos autores de teoria da literatura.

Em oposição à rigidez com que os renascentistas e clássicos tratavam a questão dos gêneros, surgem as tragicomédias, no período barroco. Essas obras são severamente criticadas, por aqueles que queriam manter a tradição das normas clássicas, pelo fato de romperem os limites entre os gêneros. Tem-se na ousadia dos barrocos a consolidação da ideia de que definir o gênero de uma obra sempre foi, e continua sendo, uma questão polêmica.

Nesse sentido, torna-se importante partir em busca de uma solução para o impasse que a questão dos gêneros literários traz à tona. O que fica nítido é que uma obra não é exclusivamente lírica, épica ou dramática, já que essas características não se destacam sempre da mesma maneira na construção da obra.

A partir disso, estabelece-se uma conceituação substantiva e adjetiva dos gêneros, apresentando os *adjetivos* lírico, épico e dramático como traços característicos da obra. Assim, os gêneros estão evidentemente presentes nas narrativas de forma mesclada, pois é possível que as características de cada um deles se misturem em diferentes combinações.

Por outro lado, pode-se considerar, também, que cada gênero abarca diferentes espécies literárias, chamadas também de formas, classes ou subramos. Essa divisão serve para abolir aquilo que muitos críticos literários defendem, tratando cada uma dessas espécies literárias por *gêneros*. Fica evidente, assim, que o surgimento de novos textos, com novas características reagrupadas, não configura necessariamente um determinado gênero literário.

Além disso, ao propor um tipo de leitura ambígua, a autoficção pretende romper os esquemas de recepção do leitor: a obra sugere um pacto ficcional, ao mesmo tempo que a identidade entre o autor, o narrador e a personagem indica uma leitura autobiográfica. O resultado disso acaba sendo a impossibilidade de se garantir a que gênero literário essas obras pertencem, podendo considerar, assim, que a autoficção é um gênero que abarca outros gêneros.

O compromisso dos autores contemporâneos tem estado mais voltado para a inovação das formas de expressão e das técnicas de escrita, para retratar uma realidade que não se apoia na verossimilhança da descrição representativa, mas no efeito estético da leitura, que visa envolver o leitor afetivamente na realidade da narrativa. Dessa forma, tem-se em *A vida descalço* um narrador em primeira pessoa que se configura exatamente como uma personagem típica desse romance de características contemporâneas.

Construída com um formato inovador, a obra tem, de fato, encantado leitores, o que é inegável pelo sucesso obtido desde seu lançamento, principalmente pelo aspecto complexo que o protagonista demonstra ao

revelar-se ora um *alterego* do autor, ora um narrador-personagem que se distancia dos acontecimentos para apresentar uma outra visão da realidade.

A mescla de gêneros literários que se percebe na obra *A vida descalço* é uma alternativa a mais para a configuração do estilo do autor. A questão de o gênero da obra *A vida descalço* mesclar características de ensaio e romance, com fortes traços autoficcionais, acaba se revelando um interessante recurso para uma obra com características híbridas, típicas das narrativas contemporâneas.

Afinal, no contexto contemporâneo de tantas transformações e constantes inovações, para compreender a complexidade com que a nova era vem se instalando rompe-se a lógica de que temos ter uma definição exata de tudo que constitui cada ser humano e que o rodeia. As escolhas e reflexões não estão mais baseadas em “isto *ou* aquilo”, e sim, em “isto *e* aquilo”.

Isso tudo, proporciona uma convivência de todos os elementos que surgem, em uma mescla do que antes era considerado uma questão, situação ou sensação estanques, isoladas. Das novas combinações que cada um pode fazer ao longo de sua vida, diante das experiências que vai vivenciando, nascem novas conclusões, reflexões, relações, para que o mundo também das ideias esteja em constante movimento e evolução.

Nesse processo, as narrativas tem papel fundamental ao constituírem o ser humano em sua essência, e o processo criativo dos autores contemporâneos está contemplando obras que agregam a seu intrínseco poder de transformar a vida de cada leitor, todas essas novas concepções, que sem dúvida vão deixando cada vez um número maior de autores sentindo-se plenamente à vontade para não precisar escolher entre um gênero ou outro, e sim escolher um, e outro, e outro.

REFERÊNCIAS

ALBERCA, Manuel. *El pacto ambíguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2007.

_____. ¿Existe la autoficción hispanoamericana? In: *Cuadernos del Cilha*. nº 7/8, 2005-2006.

_____. Umbral o la ambigüedad autobiográfica. *Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación*, 2012.

Disponível em: <http://www.ucm.es/info/circulo/no50/alberca.pdf>. Acesso em: 06 de jan. 2015.

ARAÚJO, Leusa. *O livro do cabelo*. São Paulo: Leya, 2012.

ARISTÓTELES. Poética. In: ____ et alii. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 1985.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Lisboa: Edições 70, 1983.

_____. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. IN: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BOSI, Alfredo. A interpretação da obra literária. In: *Céu, Inferno*. São Paulo: Ática, 1988.

BRUNETIÈRE, Ferdinand. *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature*. Paris: Hachette, 1890.

COLOMBO, Sylvia. Escritor portenho Alan Pauls tem novo romance lançado na Argentina. *Folha Online*, jan. 2004. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u41032.shtml>. Acesso em: 19 dez. 2014.

COMPAGNON, Antoine. *Literatura para quê?* Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.

CUNHA, Helena Parente. Os gêneros literários. In: PORTELLA, Eduardo et.al. *Teoria literária*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.

DOUBROVSKY, Serge. *Autobiographiques*. Paris: PUF, 1988.

_____. *Fils*. Paris: Galilée, 1977.

Folha Ilustrada. *Coleção traz livro em que Alan Pauls questiona dor latina*. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/54349-colecao-traz-livro-em-que-alan-pauls-questiona-dor-latina.shtml>. Acessado em: dez. 2014.

GADAMER, Hans Georg. *A razão na época da ciência*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983.

GAI, Eunice Piazza. *Narrativas brasileiras contemporâneas em foco*. Santa Maria: Ed. Da UFSM, 2012.

_____. *Narrativas e conhecimento*. In: Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo. v. 5 - n. 2 - p. 137-144 - jul./dez. 2009.

disponível em: www.upf.br/seer/index.php/rd/article/download/1247/760.

acessado em novembro de 2013.

_____. *Sob o signo da incerteza: o ceticismo de Montaigne, Cervantes e Machado*. Santa Maria: Ed. Da UFSM, 1997.

HAVAS, Teresa Orecchia. Apuntes sobre el territorio y la creación : vidas de Alan Pauls. *Cuadernos LIRICO*. [En línea], 9 | 2013, Puesto en línea el 01 septiembre 2013. Disponível em: <http://lirico.revues.org/1153>. Acesso em: 03 jul. 2014.

HESSEN, Johannes. *Teoria do conhecimento*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

HORÁCIO. In: ____et alii. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 1985.

KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra*. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1976.

KIERKEGAARD, Søren Aabye. *O conceito de ironia: constantemente referido a Sócrates*. 3. ed. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2006.

LARROSA, Jorge. *Pedagogia profana*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Trad. De Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

LIMA, Luiz Costa. A questão dos gêneros. In: _____. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1983.

LUCCHESI, Alexandre. *Escritor argentino Alan Pauls lança "História do Dinheiro"*.

Disponível em: <http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/noticia/2014/07>.

Acessado em: dez. 2014.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. – 6. ed. – Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

MONTAIGNE, Michel de. *Ensaio*. 3. ed São Paulo: Abril Cultural, 1984.

MOREIRA, Carlos André. *Alan Pauls, o pranto e o cabelo*. Disponível em: <http://wp.clicrbs.com.br/mundolivro/2011/11/11/alan-pauls-o-pranto-e-o-cabelo>. Acessado em: dez. 2014.

PALMER, Richard E. *Hermenêutica*. Lisboa: Edições 70, 2011.

PAULS, Alan. *A vida descalço*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. *História do cabelo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.

_____. *História do pranto*. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.

_____. *O passado*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

_____. *Temas lentos*. Santiago do Chile: Ediciones Universidad Diego Portales: 2012.

_____. *Wasabi*. São Pulo: Iluminuras, 1996.

PEREIRA, Maria Helena R. Prefácio. In: ARISTÓTELES. *Poética*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 2004.

PLATÃO. *A República*. São Paulo: Escala – Coleção Grandes Obras do Pensamento Universal.

RICOEUR, Paul. *Interpretação e ideologias*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1990.

_____. *Da interpretação: ensaio sobre Freud*. Trad. de Hilton Japiassu. Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda., 1977.

_____. *Existência e Hermenêutica*. Le conflit des interpretations: essais d'hermeneutique. Trad. Hilton Japiassu. Rio de Janeiro: Imago, 1978. (p.7-26)

_____. *Teoria da Interpretação*. Trad. de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, Lda, 1999.

RODRIGUES, Clara. *Dias de literatura: Wasabi, de Alan Pauls*. 2009.

Disponível em:

<http://carlarodrigues.uol.com.br/index.php/category/literatura/page/4>.

Acesso em: dez. de 2014.

SILVA, Alvaro Costa e. Não há uma página sem a presença da força alucinatória da grana. *O Globo*.

Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/livros/critica-historia-do-dinheiro-de-alan-pauls-13114450>. Acessado em: dez. 2014.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Teoria da literatura*. 3 ed. Coimbra: Almedina, 1973.

SOARES, Angélica. *Gêneros literários*. São Paulo: Ática, 2007.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

STALLONI, Yves. *Os gêneros literários*. São Paulo: Difel, 2001.

TRIGO, Luciano. 'O sexo é sempre pornografia', diz o escritor argentino Alan Pauls. Disponível em: <http://g1.globo.com/platb/maquinadeescrever>. Acessado em: dez 2014.

TURRER, Rodrigo. *Alan Pauls e o choro argentino*. 2008. Disponível em: revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/html. Acesso em: dez. de 2014.

VELASCO, Suzana. *Geografia em branco*. Disponível em: <http://editora.cosacnaify.com.br/Upload/SaiuImprensa> Acesso em: 30 jun. 2013.

VIANA, Hugo. *Literatura, praia e pés descalços*. Disponível em: <http://www.folhape.com.br> Acesso em: Acesso em: 30 jun. 2013.